

FEITURAS MANUAIS COM A CIDADE: REMENDAR ARTE E MUNDO

Fernanda Rodrigues Perondi¹

RESUMO: Esse texto é um convite para costurar à mão o rasgo entre arte e cidade, a partir da prática *Com as mãos na rua*, realizada desde 2017 na cidade de Curitiba - Paraná. Tal prática clama pela dissolução tanto da autoria e do artista, quanto do espectador, ocupando-se das relações que se dão no vínculo com o social. O texto divide-se em três fragmentos: apresentação da prática junto do conceito de inoperosidade de Giorgio Agamben, fundamental nesta reflexão; mapeamento de duas noções em arte que tangem as questões relacionais sociais, sendo elas, o conceito de Escultura Social desenvolvido pelo artista alemão Joseph Beuys, e a noção de Programa Performativo desenvolvido pela artista brasileira Eleonora Fabião; por último um relato pessoal do processo de encadernação artesanal e seus desdobramentos, vivencia que atravessou a pesquisa de pós-graduação da autora deste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: relação; cidade; inoperosidade; performance.

MANUAL MAKING WITH THE CITY: MENDING ART AND WORLD

ABSTRACT: This text is an invitation to sew manually the tear between art and city, from the practice *With hands on the street*, held since 2017 in Curitiba – Paraná. Such practice calls for the dissolution of authorship and the artist, as well as the viewer, dealing with the relations that occur in the link with the social. This article is split into three fragments: the presentation of the practice allied with the concept of inoperability by Giorgio Agamben, a fundamental concept in this reflection; mapping of two notions in art that concern social relational issues, namely the concept of Social Sculpture developed by the German artist Joseph Beuys, and the notion of Performative Program developed by the Brazilian artist Eleonora Fabião; and finally, a personal account of the handmade bookbinding process and its consequences, an experience that went along the postgraduate research of the author of this article.

KEYWORDS: relation; city; inoperability; performance.

1 Mestranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduada em Artes Cênicas: Intepretação pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) em 2013. Entre as formações se destaca a realização da residência artística FIA-2015 no Cento em Movimento (CEM) em Lisboa, Portugal. E-mail: fer.perondi@hotmail.com

COM AS MÃOS NA RUA: ALINHAVAR CONVIVÊNCIAS

Faço tricô na escadaria do TUC². Olho e vejo as mãos dançando repetidamente os mesmos gestos. Uma mão entra com a agulha azul-bebê por dentro do ponto, enquanto a outra enlaça a lã amarelo-manga na agulha. Uma vez, depois mais uma vez, mais uma, e assim por diante, até completar a carreira. As mãos trocam as agulhas e seguem de novo o mesmo feitiço. Então transporto o olhar das mãos para a cidade. Vejo velocidade, me vejo compondo cidade. O tempo das mãos e o tempo dos carros. Enquanto isso as mãos ainda tecem na altura do plexo escutando o pulso das batidas do coração, acompanhando os passos do calçado preto envernizado na mesma batida das mãos e do coração. A cidade fia e desfia sinfonias entre corpos em contínua aparição com mundos.

*Com as mãos na rua*³ é um encontro marcado com a cidade, um flerte com as calçadas cheirando a mijo, um namoro silencioso com o barulho dos carros e catarros, um fiar dos tempos em contratempos, prática doméstica feita no centro da cidade. A prática compõe-se por pessoas sentadas na escadaria do TUC, fazendo tricô, crochê, bordado e outras manualidades, toda sexta-feira das 9h às 12h. Estamos, às vezes um, às vezes cinco, a praticar as mãos. Às vezes chove e ninguém está lá. Conhecidos chegam, desconhecidos também. No enquanto do fazer das mãos, praticamos encontros, observamos distâncias, desviamos as abordagens abusivas, acolhemos as histórias que chegam, estamos à escuta. Nós tricotamos, cantarolamos baixo, olhamos para a rua, conversamos e silenciemos. Desde fevereiro de 2017 teceu-se essa paisagem (figura 1).

O convite que faço a partir desta prática é para durarmos no limiar entre fazer artístico e o cotidiano, motivo pelo qual me refiro a esse evento como prática, aquilo que se dá no ato de praticar, ao invés de prática artística ou prática performativa. No meu fazer, pensar e sentir artístico reverbera a fala do performer Willian Pope: “artistas não fazem arte, eles fazem conversas. Eles fazem coisas acontecerem. Eles modificam o mundo” (POPE *apud* BESSIRE, 2002, p. 22).

2 TUC é a sigla do Teatro Universitário de Curitiba, situado no Largo da Ordem, centro histórico de Curitiba/PR.

3 Prática iniciada pela autora deste artigo, em 2017.

Figura 1- Encontro *Com as mãos na rua* em março de 2017; Da esquerda para a direita: Mulher com a mão na cintura e mulher de camiseta listrada vermelha são passantes que param para ver o que fazíamos; Na sequência Rosana de Lima; Raul Freitas; Aline Troiani e Itaércio Rocha.



Fonte: registro fotográfico feito pela autora (2017)

Sexta feira 13 de outubro de 2017, nem frio nem calor, está nublado e aquele fragmento da cidade de Curitiba está vestido de cinza.

Uma mulher que veste amarelo se aproxima.

Mulher: Bom dia!

Nós: Bom dia!

Mulher: É um curso de trabalho manual?

Fernanda: Não... a gente se encontra toda sexta aqui pra tricotar junto.

Mulher: Hmmm!

Ela vai embora e nós ficamos a fiar sua pergunta sobre o que estamos fazendo ali. Conversamos sobre o que nos acontece enquanto estamos tecendo com as mãos no centro de Curitiba, tecemos pensamentos em conversas, brincamos com a graça de juntar as palavras 'com' e 'mãos': cásmão. Na ausência de uma palavra já inventada para definir o que estamos fazendo, inventamos o verbo comãozar. Comãozar se define pelo fazer das mãos em cidade, tem a ver com atentar às convivências entre pessoas e lugares por dentro desses fazeres manuais. A atmosfera que se instaura quando estamos comãozando na escadaria é sutil e (des)afina-se aos movimentos da cidade, faz aproximar e distanciar vidas. Com-mão-zar, manusear publicamente, alinhar cidade-com-cidadão.

Fiar com as mãos no espaço da cidade é confiar à realidade cotidiana um modo que tensiona dinâmicas e lógicas hegemônicas capitalistas. Ao desconfiar da normatização da vida contemporânea, a prática *Com as mãos na rua* pesponteia uma resistência frente a essas hegemonias maiores e sufocantes, desautoriza os padrões utilitários e produtivos atuais. Ao inoperar na produção deste mundo, instauro uma trama que se dá no interstício com o social, com o outro e com o mundo, aqui e agora. Essa prática assegura a fricção entre corpos humanos e não humanos, entre mãos, novelo e chão da cidade, os quais estão a todo tempo negociando espaços e tempos dessa trama social. A inutilidade das manualidades se faz útil naquele que as realiza, trata-se de experienciar a si no enquanto das mãos com o espaço público. O uso de si, o uso das mãos e o uso da cidade numa implicada relação de cocriação, de absoluta e recíproca imanência. O que se evidencia nesta prática são os processos relacionais entre o fazer das mãos e as convivências sociais para além das utilidades, finalidades e objetividades.

Em janeiro de 2018 ao tentar explicar para um amigo o que é tal prática, como ela acontece e o que estamos fazendo naquela escadaria, ele me presenteia com um conceito valioso, em sua indagação. Diogo: *Mas isso é inoperar do Agamben, sabe? Inoperosidade?! Sim, i-n-o-p-e-r-o-s-i-d-a-d-e!* A prática das mãos na rua atravessa e é atravessada pelo conceito de inoperosidade do filósofo italiano Giorgio Agamben, que anima, chacoalha e agita esse outro modo de estar na cidade, mais indeterminado, indefinido, dissidente. A inoperosidade é uma crítica ao humano que busca definir-se e dar-se forma pela própria operação, pois ele está condenado a permutar incessantemente a própria vida com a própria operação, e vice-versa. As forças que regem e governam nossa civilização atualmente tendem a definir o vivente humano por meio de sua função, assim o vivente contemporâneo crê-se capaz de tudo e não percebe a cegueira frente às suas capacidades, ou, pior ainda, vê-se encurralado perante suas incapacidades. A inoperosidade propõe o empoderamento da própria impotência.

Para Agamben há na inoperosidade um resgate da nossa própria impotência, visto que aquele que é separado do que pode fazer, pode ainda resistir, pode ainda não fazer, porém “aquele que é separado da sua impotência perde, ao contrário, principalmente, a capacidade de resistir” (AGAMBEN, 2015, p. 73). Portanto é a consciência do que não podemos ser que nos garante quem somos, esta visão lúcida do que podemos não fazer que nos dá consistência ao nosso agir, conclui o autor. Tal noção desmonta nossa consciência ocidental de indivíduo/identidade onde somos motivados a ser alguém, de preferência alguém importante. Agamben e a inoperosidade nos convidam a disponibilizarmos ao qualquer, àquela vida nua, anônima e comum que tanto fugimos atualmente, principalmente nós ‘artistas’. É na vida-qualquer que reside a compreensão de que não somos, mas estamos sendo. Usar é portanto a afeição que se recebe no enquanto do uso. Agamben (2017, p. 60) vai chamar esse sujeito de “ser-já-antecipadamente-em-relação-consigo-em-um-mundo”. Logo, o vivente que não é identificado perante sua operação no mundo constitui a si no entrecruzamento com o mundo, numa relação de absoluta e recíproca imanência.

O que fica evidente, portanto, são os processos relacionais de coimplicação e cocriação entre corpos e mundos, bem como vimos na experiência da prática *Com as mãos na rua*. A feitura das mãos com a cidade tece modos de existência menos operativos no instante do gesto, fia existência em reexistência alargando os horizontes possíveis da vida contemporânea, gestando outros modos de estar no mundo, modos mais coexistentes e convivenciais. Praticar as mãos com o espaço público é um exercício cotidiano, aberto, disponível, exposto aos tempos e espaços efêmeros para comviver, coabitar, compor, commover, coexistir, comversar. Estamos lá comãozando sem tendenciar encontros. No enquanto das coexistências convivem corpos e mundos.

A relação neste caso nem sempre se traduz por participação, visto que a prática das mãos não se preocupa com a criação de um coletivo ou ainda de tendenciar os outros cidadãos para aquele fazer, mas ressitua no enquanto das convivências as vidas em si e no mundo. Essa prática se ocupa antes de cultivar presenças expostas ao tear que nasce entre mim e o outro, juntos ou não. Na paragem no espaço público, estamos no exercício de alargamento dos tempos e espaços por onde as zonas relacionais acontecem. Nesta perspectiva não há necessidade, nem interesse em cativar algum tipo de interação ou participação, pois compreendo que a participação não está imune às relações de poder, ao contrário, é através dos modos participativos que se afirmam as entidades do artista e do espectador.

*Estou sozinha sentada na escadaria fazendo tricô
quando um senhor se aproxima
e diz: onde eles querem que você passe, pare.
Pare na frente deles. Eles querem que você não pare, pra que eles passem,
pra você ir, mas pare.
Não faça o que eles querem!*

Encontros e relações aparecem então como questão central nessa prática. A partir de duas propostas da arte da performance que ocupam-se de implicações relacionais, vou aprofundar na ideia de que a prática *Com as mãos na rua* aproxima práticas artísticas e práticas da vida cotidiana, criando remendos entre arte e mundo.

COMÃOZAR: REMENDAR ARTE E MUNDO

Para aprofundar e desenvolver a proposta de que tal prática aproxima fazeres em arte e mundo, serão mapeados o conceito de Escultura Social desenvolvido pelo artista alemão Joseph Beuys, um dos precursores da arte da performance, e a noção de Programa Performativo desenvolvido pela artista brasileira Eleonora Fabião, problematizadora dessa arte performativa no contexto brasileiro atual. Há saltos temporais, políticos e de linguagem entre essas propostas, porém nesta escrita elas se cruzam e criam um campo em comum através da afirmação implícita de que uma obra de arte é antes um exercício de vida que se dá nos vínculos sociais.

Desde a década de 1960, é notável o deslocamento de interesse dos artistas da ênfase na produção de uma obra para a criação e engajamento em contextos sociais. No despontar dos movimentos da arte relacional e da arte da performance, fortaleceu-se a consciência crítica sobre a produção e o consumo de arte, com a proliferação de problematizações sobre aspectos formais, referentes às compreensões sobre a autoria e sobre qual seria o gesto definitivo para um artista. A partir desse período, muitos outros movimentos ocuparam-se destas abordagens: a criação coletiva e colaborativa, a ênfase no corpo do artista, a ação enquanto discurso, a consideração biográfica do artista em relação ao território que habita.

Joseph Beuys, em seus esforços para ampliar (ou simplificar) a noção de arte e seu intuito de aproximar a criação ao âmbito cotidiano, influencia-se pelo pensamento romântico alemão do século XIX (PORTUGAL, 2007, p. 17), que vislumbra na prática artística a solução para uma reestruturação social. O cenário pós-segunda Guerra Mundial em que habita colabora para o modo como o artista coloca em ação os seus pensamentos, ritualizando o cotidiano e rompendo com os limites da arte. Seu discurso questiona o excessivo cientificismo, racionalismo e materialismo que renegam as forças emotivas, imaginativas e intuitivas da vida humana.

O conceito de Escultura Social por ele desenvolvido dedica-se ao potencial da arte em transformar estruturas, condutas sociais e realidades. Beuys define a *realidade* enquanto organismo que inclui natureza, viventes e contextos em conexões materiais e espirituais. Na vida humana, vislumbra uma determinação antropológica para que fossem artistas na sociedade, com potencial de criar e recriar realidades. Há em todo vivente a capacidade de mudar, de moldar e esculpir o mundo através das suas ações, pensamentos, objetos e linguagem. Esse desenvolvimento só é possível num contexto de liberdade onde as definições de arte e vida já sofreram um alargamento radical e revolucionário. Esculpir socialmente é “um processo evolucionário onde todo ser humano é um artista” (BEUYS *apud* DURINI, 1997, p. 54). Para Beuys, não era na obra de arte que estava a sua importância, mas nos atravessamentos que o fazer artístico realiza em todos os campos da existência. Segundo Beuys,

Esta concepção de arte não é nenhuma teoria, é uma configuração do pensamento; evidentemente que não se trata de uma figuração que se pode pendurar na parede [...], é uma maneira de proceder, onde se percebe que o olho interno é muito mais importante que as imagens externas (BEUYS *apud* PORTUGAL, 2007, p. 45-46).

Neste percurso Beuys se interessa por uma arte da experiência, que proporciona ao vivente humano uma experiência que inspira reflexões outras em torno das condições já postas. Participante ativista e vigoroso dos movimentos pós-modernistas, sua ideia de arte se desenvolve numa zona efêmera, fragmentária, caótica, plural e descontínua, onde o material é justo a *ação*, fosse uma ação artística ou ainda uma ação cotidiana. Seu discurso e suas ações iniciam a noção de performance

porque questionam a lógica da arte, porque impregnam-se por uma presença humana e social, fazendo uma forte crítica ao destino experimental da arte contemporânea.

Em 1965 realiza uma de suas mais conhecidas ações: *Como explicar um quadro para uma lebre morta*⁴. Nesta ação o artista trabalha sobre a incompreensão e o distanciamento onde a arte teria chegado, questionando as vias pela qual vinha sendo feita e que tipos de pensamentos e reflexões suscitava. Desejoso por ausentar complexidades racionais que exigiam conhecimentos específicos da área artística, ele buscava proporcionar reflexões que se davam pelos caminhos da intuição, inspiração e imaginação. É nesse pensar que reside o campo para esculpir um outro social, segundo ele. Sua Escultura Social compreende o próprio pensamento humano.

Meus objetos têm sido estimulados para a transformação da ideia de escultura ou da arte em geral. Eles devem provocar reflexões sobre o que a escultura pode ser e sobre como o conceito de escultura pode ser expandido para materiais invisíveis usados por todos. Como podemos moldar nossos pensamentos ou, como podemos formar nossos pensamentos em palavras ou, como nós moldamos e damos forma às palavras nas quais nós vivemos: a escultura como um processo evolucionário; todos como artistas (BEUYS *apud* PORTUGAL, 2007, p. 49).

A noção de Escultura Social revolucionou com a concepção convencional de arte, pois incluiu os gestos menores e cotidianos como acontecimentos estruturais na elaboração de uma sociedade. Neste aspecto que Beuys e suas propostas são importante para a sugestão de que as feitura manuais em espaços públicos contemporâneos, são práticas que remendam fazer artístico e mundo. A Escultura Social entrecruza a prática das mãos na rua, sobretudo quando se ocupa da realidade cotidiana para promover outro modo de estar em sociedade, modos que reverberam intensidades à vida cotidiana, abrindo poros por onde a realidade é ressituada. Tal atravessamento ajuda a refletir também a sugestão de que as feitura manuais, enquanto estão sendo realizadas, remendam à vida comum modos dissidentes para viver junto, bem como a proposta performativa de Beuys que borra com as fronteiras entre arte e vida.

Sob uma outra perspectiva e recorte, a noção contemporânea de Programa Performativo, desenvolvida pela performer e pesquisadora Eleonora Fabião, destaca aspectos relevantes para a prática *Com as mãos na rua*. Dedicada às questões da arte da performance que turbinam a relação do cidadão com a cidade através do fazer artístico, tal programa se define pelo “conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (FABIÃO, 2013, p. 4). No interstício com o social o programa performativo é portanto um motor da experimentação do corpo com o mundo.

Uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo. Uma prática ‘acutilante’ e humorada que chacoalha a separação entre arte e não-arte. Que lança o corpo do artista na urgência do mundo e a urgência do mundo no regime

4 Ação apresentada na galeria Schmela de Dusseldorf em 1965.

de atenção artístico. Uma prática do não ensaio. Um elogio à determinação do agente e à indeterminação da vida. Uma prática que exige tônus e flexibilidade, planejamento e abertura e presença de espírito (FABIÃO, 2013, p. 10).

Para Fabião interessa a arte que lida com o corpo tanto do artista quanto do espectador, como potência relacional onde as dramaturgias não apenas participam de um determinado contexto, mas negociam outros modos para compor mundo, aqui e agora. Inspirado no movimento da arte da performance, que, como já descrito no início deste subtítulo, trata-se de um gênero tão multifacetado, um sistema aberto tão flexível que se desvia de qualquer definição rígida de arte, artista, espectador ou cena (FABIÃO, 2008), o Programa Performativo fomenta a experiência do encontro, das situações relacionais que sucedem da feitura em arte com os espaços e os tempos da cidade e dos cidadãos, “cria corpo e relações entre corpos, deflagra negociações de pertencimento, ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. O Programa é motor de experimentação psicofísica e política” (FABIÃO, 2013, p. 43).

Tal Programa é um procedimento composicional específico que sugere a desconstrução da representação, tão fundamental à arte da performance. Sendo ele o enunciado da performance que possibilita, norteia e move a experimentação, este procedimento, assim como a Escultura Social de Beuys, trata-se da experiência que suspende automatismo, hábito, mecanicidade e passividade no ato de pertencer.

Um performer resiste, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas. Este pertencer performativo é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência (FABIÃO, 2013, p. 9).

O convite que este procedimento faz à arte é que ela se ocupe antes em descrever o sujeito da ação, junto da descrição dos padrões, hábitos e convenções que o cercam. Junto das reflexões de Nato Thompson em seu livro *Living as Form: socially engaged art from 1991* (2012), interessa também à Fabião, antes de indagar o que é arte, perguntar o que é a vida (THOMPSON *apud* FABIÃO, 2013). Neste caso, cabe ao artista investigar possibilidades de arte, de pensamento, de materialidade, de mundo que desfamiliarizem o familiar “gerando espaço para que outras formas de vida, de instituição, de produção e recepção possam ser articuladas, propostas, vividas” (FABIÃO, 2013, p. 8), segue ainda afirmando que tal programa conduzirá o artista para campinas da desconstrução da ficção, da moldura e para o desmanche da representação, realizando assim ações cujo objetivo é “a experiência do espaço-tempo no aqui-agora dos encontros; cujo super-objetivo é o embate com a matéria-mundo” (FABIÃO, 2013, p. 8).

Até aqui torna-se evidente que esses procedimentos dinamizam o campo da arte, impulsionando-o para desdobramentos radicais ali onde práticas artísticas se desdiferenciam das práticas de vida. É aí que se torna possível experienciar outros modos de existência, quando o ato

criativo nada mais é do que a instauração de um momento relacional entre vivente e mundo. A artista e professora Renata Roel, também mobilizada por friccionar o fazer artístico ao cotidiano se depara, durante o processo criativo do projeto *Baile*⁵, com os desdobramentos decorrentes de um fazer e pensar em arte que se dão no interstício social:

No cultivo da presença tecida a partir dos vínculos sociais, a arte se faz desconstruindo hábitos arraigados e transformando a percepção sobre a vida. Há, nessa perspectiva, uma modificação na relação da arte friccionada ao cotidiano que se diferencia de uma exposição de um trabalho artístico na paisagem urbana. Interessa o lugar onde o próprio cotidiano e as relações humanas e não humanas que o compõem ganham outros caminhos a serem experimentados (ROEL, 2019, p. 45).

O escritor argentino Reinaldo Laddaga, ao analisar as produções artísticas contemporâneas, traz à tona projetos que se orientam dentro do que ele nomeia de um regime prático das artes que explora os modos experimentais de coexistência entre pessoas e lugares. São práticas que encontram nas relações, situações que exercitam cooperações e coletividades através da multiplicidade e das diferenças, que favorecem as “comunidades temporárias que concebem como sistemas capazes de produzir alguns resultados, mas também como experimentos da vida em comum em entornos improváveis” (LADDAGA, 2013, p. 16).

Esta arte que toma o horizonte das convivências sociais, em vez da afirmação de um espaço autônomo, resiste à arte da representação, dos significados, das metáforas, da simbologia. Apesar de e justamente por a prática *Com as mãos na rua* não se tratar de um fazer em arte a priori, ela endereça questões importantes para a reflexão dessa arte relacional e convivial. Na instauração de um outro modo de existência que tem a ver com modos performativos que investem na produção de experiência, ativam-se outros modos sensíveis de comunicação e de relação que interferem na realidade cotidiana. Portanto, a prática das mãos resvala nos movimentos de um tipo performativo de arte que se faz na via pública, na criação de um campo relacional social, na convivência das vivências urbanas, na ampliação das percepções e recepções.

Nesse trajeto o outro que chega e diz: “Onde eles querem que você passe, pare. Pare na frente deles. Eles querem que você não pare, pra que eles passem, pra você ir, mas pare. Não faça o que eles querem!”, é coautor, pois essa prática aberta e relacional “possui tantas assinaturas quantos forem os encontros proporcionados” (CABRAL; SPEZZATO, 2019, p. 23). A prática das mãos não está interessada em cultivar relações participativas, pois esta não é imune às relações de poder, ao contrário, é através dos modos de fazer que se afirmam as entidades separadas do artista e do espectador. O filósofo canadense Brian Massumi destaca que “entre os mais odiosos regimes de poder estão aqueles que impõem um imperativo de participar, particularmente se o imperativo é ‘verdadeiramente’ ou ‘autenticamente’ se expressar” (MASSUMI,

⁵ *Baile* é uma proposta desenvolvida pela artista e professora da Universidade Estadual do Paraná -Campus Curitiba - Renata Roel, em parceria com o ator e pesquisador Fernando de Proença na Associação de Moradores de Açucena localizada no bairro Alto Boqueirão de Curitiba, em 2017 e 2018.

2008, p. 8), em uma crítica a proposições de cunho estético, militante, educacional, entre outros, em que o modo de participação é determinado a priori. Atenta a esta armadilha da participação priorizei apresentar procedimentos que lidam antes com a questão relacional.

A compilação proposta pelo curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud em seu livro *Estética Relacional* (2009), apresenta-se a partir de um apanhado histórico de atividades artísticas desde os anos de 1960, desenhando um panorama de uma arte que se dá pelas vias relacionais.

Para Bourriaud a pós-modernidade artística já não persegue mais a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, “mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente” (BOURRIAUD, 2009, p. 18). Infelizmente o crítico ignora as contribuições precursoras da artista brasileira Lygia Clark no anos de 1960, quando ela promove as experiências mais radicais no âmbito de uma prática do encontro e da relação, eliminando qualquer formalismo. Porém, na teorização de uma estética relacional, Bourriaud parece destacar a relação como modo de participação. Os recortes feitos para definir uma estética relacional tendem a tratar a instância relacional a partir da participação, que, ao contrário de fazer conviver, evidencia o outro e sua interação num agir distanciado, higienizado, que repercute mudanças mais no âmbito da obra de arte que do que nele e em sua vida.

A prática *Com as mãos na rua* surge desprovida de rótulos, de especulação, de gênero, porém ao refletir tal prática dentro de uma programa de pesquisa científica na área teatral, torna-se evidente o desejo de entrecruzar essa proposta com um fazer em arte. Porém ao reconhecer historicamente procedimentos que compõem tais reflexões, desconfio que tal prática inopere também neste ponto. Em sua imaterialidade, em seus contornos efêmeros e hesitantes, não é possível afirmar que se trata de uma prática artística, mas sim uma prática que aproxima campos da arte e da vida cotidiana.

ARTÍFICE E COOPERAÇÃO SOCIAL

Para concluir as costuras que alinhavam arte, vida e mundo, que compõem a prática norteadora desta escrita, apresento o relato da narrativa das mãos no fazer artesanal de cadernos e seus desdobramentos sociais, vivenciado ao longo da pesquisa de pós graduação de Mestrado em Teatro na UDESC⁶ (2018-2020).

No período em que realizava minha mudança de Curitiba pra Florianópolis, agosto de 2018, durante a segunda semana da pesquisa de mestrado em teatro, a CAPES anuncia um corte no orçamento de bolsas de pós-graduação. Na minha escrivinha um caderno verde, feito à mão por Julia, uma amiga artesã. O caderno verde: costura com um fio que não sei bem qual é; tecido verde tricolore; cartolina laranja para acabamento entre capa e primeira folha; tecido cru para reforçar a costura do lado de fora; folhas sem linha, cor marfim de gramatura média. Penso em tentar fazer cadernos para vender, visto a notícia do corte de bolsas.

⁶ Universidade do Estado de Santa Catarina, situada em Florianópolis-SC.

Saio de casa, compro os materiais e na outra semana começo a fazer cadernos, assim mesmo, sem nunca ter feito, confiando nos saberes ancestrais das mãos, nos tutoriais do youtube e motivada pela renda que me trariam. Com os cadernos prontos, faço alguns registros fotográficos e anuncio nas redes sociais. Depois levo-os para vender no Centro de Artes da UDESC, em que são vendidos para os próprios alunos. Começo então a receber encomendas de Florianópolis e de Curitiba, e passo dias fazendo cadernos. A essa altura as mãos já estão profissionais do fazer, o produto ganha marca carimbada, identidade e a lista de encomendas é numerosa. Uma bursite no braço direito nasce junto.

Enquanto a prática norteadora da pesquisade pós graduação questiona justamente a mecanicidade da vida atual, buscando maneiras de parar e durar no contexto urbano, a fim de resistir às demandas utilitárias e produtivistas, na feitura dos cadernos grita a utilidade, a produtividade e a necessidade em gerar capital. Diminuo as saídas para comãozar, as mãos encontram-se inteiramente engajadas no trabalho dos cadernos, nas produção de escrita do mestrado e nos afazeres domésticos. Tornou-se quase impossível inutilizar as mãos.

No fazer dos cadernos os dedos polegar e indicador seguram a agulha que adentra o buraco das folhas, do outro lado do maço de folha, pego a agulha e com o braço todo puxo fio e agulha, novamente torno a entrar com agulha e assim por diante. O fio comprido para não ter muitos remendos, a agulha com a ponta lixada para não arranhar as folhas. Entre as perguntas da pesquisa e a feitura de cadernos parece existir um abismo, uma distância imensa, por mais que tratem ambos de manualidades.

No decorrer da encadernação, reparo na lentidão de cada etapa, entre fazer a capa, esperar secar e então costurá-la. Na produção artesanal de cadernos, a rapidez, a pressa, a alta produção não são possíveis, pois um caderno demora em torno de três a quatro horas para ser concluído. Fazer cadernos demora, e por isso demanda uma sistemática de produção onde se otimizam todos os tempos entre as fases: enquanto as capas secam, dobro as folhas; quando a bursite lateja ao cortar o papelão duro da capa, furo as folhas; quando algo dá errado, saio para comprar tecidos e tomar um ar.

Espera, escuta.

De fato, no início essa produção pareceu um tanto assustadora, junto de tantas outras demandas. A mão direita dando conta de inúmeras etapas, sobrecarregando punho, antebraço, braço e principalmente ombro e escápula direita. Sigo e logo sou parada pela inflamação na articulação do ombro. Preciso parar por uns dias, e ao retornar me deparo com as tentativas de participação da mãos esquerda. No decorrer desse processo ela se arrisca e começa, aos poucos, a assumir algumas etapas, aliviando o lado direito do corpo, desacelerando a ansiedade, me mostrando que naquele feitio estão pistas sobre a questão relacional que tange tal dissertação. Ao assumir uma tarefa com a mão esquerda reparo nas qualidades de lentidão e leveza. Na experiência da encadernação entre mão direita e esquerda, surgem compreensões sobre uma coordenação que se dá na relação

entre mãos. Lembro da prática *Com as mãos na rua* e os encontros, as convivências múltiplas em tonalidades diferentes.

Em seu livro *O Artífice* (2009), o sociólogo Richard Sennett ressalta que as feitura manuais, independente de seu objetivo final, permitem a experiência do impulso humano básico e permanente de fazer coisas com as próprias mãos, e neste fazer reside uma fresta para refletir modos de conviver. O autor vê na coordenação motora sinais de uma cooperação social: ao analisar primeiro as desigualdades entre os dedos de uma mão, tanto o comprimento como a agilidade e a flexibilidade, e também a diferença das habilidades entre uma mão e outra, sua investigação sugere que existe uma coordenação cooperativa que não depende de uma equivalente capacitação: “na coordenação das mãos, a questão está centrada nas desigualdades de força, [...] a combinação proporciona autocontrole ao corpo do artífice, facultando a precisão dos gestos; no trabalho manual, força bruta e cega é contraproducente” (SENNETT, 2008, p. 192).

Quando as mãos iniciam a aprendizagem de uma manualidade, rapidamente esbarram na falta de noção motora da mão não predominante. Portanto não se trata de capacitar tal mão à altura da outra, mas justo seu inverso: “a mão mais forte precisa recalibrar sua força para permitir o desenvolvimento da destreza na mais fraca” (SENNETT, 2008, p. 185). Ao costurar folhas de papel entre mão esquerda e mão direita, reatualiza-se a experiência inoperante entre a prática das mãos e a cidade, por dentro do ofício das mãos em casa. O fazer lento, leve e quase contraproducente da mão esquerda acalma e suaviza a utilidade, a produtividade e a velocidade da mão direita. Entre elas uma coordenação cooperativa, sendo a bursite aquele acontecimento que faz o vivente parar na cidade e reparar.

Segundo Sennett, o artífice não nega a necessidade de uma instrumentalidade no fazer das coisas, mas qualifica o modo de fazê-las para além de um funcionalismo. Ele é aquele que se engaja em algo não apenas para que a coisa seja feita, mas busca fazê-la bem feita, de maneira que passa a operar numa temporalidade e numa lógica diferentes de uma funcionalidade produtivista. Nesse sentido “pensar como um artífice é mais que um estado de espírito: representa uma aguda posição crítica na sociedade” (SENNETT, 2008, p. 127).

Segundo a Antroposofia, uma das fundações modernas que pensa os fazeres manuais como gestos que cooperam no esculpir de uma sociedade fundada pelo filósofo austríaco Rudolf Steiner no início do século XX, um fazer manual pode nos conectar com ambientes e cenários internos que, por sua vez, nos contam como nos sentimos em relação a tal fazer, tanto no aspecto criativo como nos sentidos da liberdade. Há fazeres que por sua qualidade rígida e densidade solicitam mais do corpo, o que pode levar tanto a sentimentos de cansaço e aprisionamento como de liberdade. A antroposofia vê no fazer das mãos um pensamento prático que permeia o corpo todo, capaz de criar “ramificações sobre a compreensão do desenvolvimento da inteligência, da fala, da linguagem, da autoconsciência, e até mesmo da nossa saúde e sensação interna de liberdade” (ORTEGA, 2017, p. 37).

A feitura das mãos se relaciona intimamente ao sistema rítmico do corpo: pulmão e coração. O ritmo das mãos associa-se à respiração e à circulação sanguínea, desempenhando um papel equilibrante e portanto harmonizador do pensar, sentir e agir daquele que faz com as próprias mãos. Por esses motivos, Steiner inseriu a abordagem dos fazeres manuais no currículo escolar da pedagogia Waldorf, também fundada por ele. Os trabalhos manuais são atividades que ajudam a elevar e melhorar as capacidades de discernimento e julgamento de um ser.

Na pedagogia steineriana, quatro aspectos básicos nos revelam pontualmente como ele compreende essa contribuição dos fazeres manuais na formação de um ser social:

1. Vivência da cor: a escolha da cor permite que a criança perceba a produção de profundidade e relevo, e que estes fomentam sentimentos em nós;
2. Conclusividade: a importância de concluir um fazer manual fortalece na criança as suas forças de vontade, sua autonomia e autoconfiança;
3. Senso estético: prepara a criança para a capacidade de amar aquilo que fazemos, enobrecendo o fazer humano;
4. Funcionalidade: a importância não somente do aspecto utilitário de um objeto artesanal, mas num fazer que se permeia por inúmeros significados na atenção do que aquilo vai servir, e que promove na criança um senso crítico e prático, que segundo Steiner, auxilia a enfrentar as situações da vida de maneira positiva e confiante.

Rudolf Steiner não registrou métodos para realizar esses fazeres, mas deixou essas quatro pistas, dentre tantas outras sugestões tão bem explicadas pela autora Neli Ortega no livro *O fio do trabalho manual na tessitura do pensar, sentir e agir humanos: e seus princípios do Ensino Waldorf do 1º ao 5º ano* (2017), que evidenciam como o trabalho das mãos nos empodera da capacidade de criar e modificar a nós e o contexto que estamos.

No aprender-fazendo e fazer-aprendendo dos cadernos, as mãos aprendem a coordenar as desigualdades, por meio de um avanço técnico notado de implicações éticas. Sigo com a produção, e enquanto costuro o maço de folhas, me aventuro na experiência de não me apressar, acolher o mundo e não esquecer de mim mesma na jornada das mãos. A pesquisa ganha outros contornos.

Fazer cadernos, praticar as mãos na rua, estar artesã, artista, pesquisadora e cidadã-qualquer, mostrou-se uma maneira de fiar disponibilidades para a (des)criação do corpo sujeito, identificado, institucionalizado, e recriação do corpo relacional que se atualiza continuamente com o mundo que não cessa de se apresentar. Engajada pelas mãos a respiração desacelera e borda numa perspectiva mais lenta convivências que ventitam suavemente os brônquios e fazem suspirar a si mesmo e ao mundo na mesma respiração.

Para finalizar, convido as palavras do notório dançarino de butô Kazuo Ohno, corpo que tanto dançou nos limiares entre arte e da vida, que inspiram, movem e norteiam estas escrita e prática:

Devagar, não importa, todos os movimentos vivem. Assim como todos os momentos constroem o mundo. Assim como a sola do pé, as costas, seja lá o que for, tudo se une e constrói o mundo. É melhor se mover lentamente. Para fazer esse mundo penetrar na alma (OHNO, 2016, p. 234).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos: Homo Sacer, IV, 2**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

BESSIRRE, Mark H. C. **William Pope, The Friendliest Black Artist in América**. Cambridge and London: MIT Press, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DURINI, Lucrezia de Domizio. **The Felt Hat - Joseph Beuys A Life Told**. Milão: Charta Edizioni, 1997.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX, Revista do LUME** [on-line]. 2013, n. 4, p. 1-11. ISSN: 2316-8366. Recuperado de: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 02 jun. 2020.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta** [on-line]. 2008, ed. 8, p. 235-246. ISSN: 2238-3867. Recuperado de: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de laboratório**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MASSUMI, Brian. The Thinking-Feeling of Whats Happens: A Semblance of a Conversation. **Journal INFLeXions** [on-line]. 2008, n. 1, p. 1-40. Recuperado de: <http://www.inflexions.org/n1_The-Thinking-Feeling-of-What-Happens-by-Brian-Massumi.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2019.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

ORTEGA, Neli. **O fio do trabalho manual na tessitura do pensar, sentir e agir humanos: e seus princípios no ensino Waldorf do 1ª ao 5ª ano**. São Paulo, 2017.

PORTUGAL, Ana Catarina Marques da C. M. **O Pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação**. 2007. 9546. Tese (doutorado em História Social da Cultura) - Departamento de História, PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, 2007. Recuperado de: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=9546@1>>. Acesso em: 14 mai. 2020.

ROEL, Renata. **Performar convite, Plasmar encontros, Bailar: por uma docência performativa na dança**. 2019. 147108. Tese (doutorado em Teatro) Centro de Artes, UDESC, Florianópolis, SC, 2019. Recuperado de: <<http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000076/000076a9.pdf>>. Acesso em: 27 mai. 2020.

ROSENTHAL, Dália. **O Elemento Material na obra de Joseph Beuys**. 2002. 6244. Dissertação (mestrado em Artes) Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, SP, 2002. Recuperado de: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285092/1/Rosenthal_Dalia_M.pdf> Acessado em: 22 mai. 2020.

SPEZZATTO, Gabriela; CABRAL, Bianca Scliar. Cartas de uma Dança Relacional. **Interfaces** Brasil/Canadá. [on-line]. 2019, v. 19, n. 1, p. 12-36. ISSN eletrônico: 1984-5677. Recuperado de: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/15887>>. Acessado em: 18 jun. 2020.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

Recebido em: 29/06/2020

Aceito em: 20/08/2020