

A MATÉRIA DO COTIDIANO: O TRABALHO DO COLETIVO USO

Vinícius Torres Machado¹

<https://orcid.org/0000-0002-9840-8789>

André Capuano²

<https://orcid.org/0000-0002-9647-0669>

Resumo

O artigo apresenta o trabalho contínuo realizado pelo coletivo Uso no centro da cidade de São Paulo/SP desde 2004. As ações do coletivo Uso procuram diminuir a distância entre a construção da obra artística e a realidade cotidiana através de procedimentos que possibilitam a criação compartilhada com os trabalhadores locais. O trabalho do coletivo é analisado à luz da teoria do cotidiano de Agnes Heller.

Palavras-chave: Arte. Materialismo. Cotidiano. Teatro. Performance.

THE MATTER OF EVERYDAY LIFE: THE WORK OF THE ARTIST COLLECTIVE USO

Abstract

This article presents the continuous work realized by the artist collective Uso at the center of São Paulo city since 2004. The activities developed by Uso attempt to narrow the distance between the construction of artistic work and the daily reality, by sharing a set of procedures which enables a collaborative creation with local workers. The investigation led by the collective is analyzed in the light of Agnes Heller's theory of everyday life.

Keywords: Art. Materialism. Everyday life. Theatre. Performance.

¹ **Vinícius Torres Machado** é diretor teatral e professor do Departamento de Artes do Instituto de Artes/UNESP. Autor de **A máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade**. Coordenador do Grupo de Estudos da Matéria Cênica (CNPq) E-mail: vinicius.t.machado@unesp.br.

² **André Capuano** é ator e diretor teatral. Bacharel em Filosofia pela Uninter/SP. E-mail: andrecapuano@gmail.com.



À primeira vista, as ruas do centro da cidade de São Paulo são caóticas. Parece haver “de tudo” nelas, presenças e arranjos aleatórios, uma complexidade aparentemente impossível de ser apreendida. Vê-se um conjunto composto por partes desconectadas, por pessoas isoladas, cada uma em sua própria realidade, tendo em comum apenas as estruturas de concreto, asfalto e tijolos, por onde essas pessoas passam a pé ou de carro e às vezes esbarram umas nas outras. Esses contatos provocam choques e, uma vez ou outra, latarias de carros amassadas.

Porém, dentro dessa multitude de aspectos, algo pulsa de maneira a atrair constantemente artistas das mais variadas linguagens poéticas. É também por causa da riqueza de materiais presentes na aparente Babilônia paulistana, que são múltiplas as experiências artísticas no território central da cidade de São Paulo: historiador que realiza trabalho sobre a arte da região e que mora em casa rica num bairro que, apesar de não ser afastado do centro, é infinitamente separado por vigilância e segurança intransponível; inversamente, vê-se artista que mora nas calçadas do centro e cria obras com tintas coloridas em asfalto, telefones públicos e bonecas sem cabeça, com a intenção de retratar os ataques de “asteroides alienígenas”; há também grupo de dança que experiencia relações arquitetônicas no espaço; acrobata que se lança no meio de um bambolê cercado de facas e às vezes se corta; artesão que faz quadros de areia depois de que a tendinite o impediu de tocar flauta no seu grupo musical que, fugindo do Chile governado por Pinochet, foi o primeiro a se apresentar no Brasil; entre tantos outros exemplos. Nesse contexto está inserido o trabalho artístico do Coletivo Uso que, desde 2004 se dedica à criação artística em co-autoria com os elementos do cotidiano na região central de São Paulo³.

O objetivo deste artigo é traçar o percurso pelo qual o coletivo Uso procura diminuir a distância entre a construção da obra artística e a realidade cotidiana. Os temas abordados aqui têm relação com as problemáticas envolvidas nas diferentes posições ocupadas na divisão social do trabalho: a dos/das artistas do coletivo Uso e a da comunidade pertencente ao cotidiano no qual o coletivo realiza suas ações. A análise desse cotidiano e das forças de trabalho envolvidas terão como base a fundamentação teórica desenvolvida por Agnes Heller, em suas obras *Sociologia de La Vida Cotidiana* (1987) e *O Cotidiano e a História*

³ De 2004 a 2012 o trabalho não tinha nome. Em 2012 o coletivo recebeu o nome de Corpo e Cidade. Já em 2013, teve seu nome modificado para Corpo_Cidade, quando havia conseguido se fundir mais à estrutura da vida cotidiana. Em 2018, Uso recebeu seu nome atual.



(2014). Heller abordou o tema do cotidiano de modo a apreendê-lo como totalidade, verificando sua estrutura e seus movimentos, com o objetivo de desvendar o mundo no qual as pessoas nascem e com o qual elas criam sua própria vida. No momento em que realizou esse estudo, a filósofa estava inserida na tradição de pensamento marxista de Gyorgy Lukács, tendo como fundamento o método dialético materialista histórico.

O interesse pela matéria do cotidiano dentro do coletivo *Uso* surgiu através de uma experiência que não tinha a vida cotidiana como foco, mas que exigiu e possibilitou que os/as artistas envolvidos tornassem a arte uma atividade feita em contato direto com o dia a dia de outras pessoas. Tal experiência teve início em 2002, quando artistas que posteriormente formariam o *Uso* participaram como criadores/as e atores/atrizes do espetáculo de máscaras *Birosca-Bral*, dirigido por Tiche Vianna e realizado por solicitação do projeto *Formação de Público*, da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo. O espetáculo era baseado na estrutura da *Commedia dell'arte*, atualizada para questões contemporâneas e foi apresentado em escolas, parques, albergues e praças do município, de 2002 a 2004. As sessões ocorriam de segunda a sábado com duas apresentações na terça e duas na quinta. Eram, portanto, oito apresentações por semana em locais distintos da cidade de São Paulo.

Embora a duração do espetáculo não ultrapassasse uma hora, o cotidiano dos/das artistas tinha início diariamente antes das seis horas da manhã, com deslocamento de até cinquenta quilômetros para os extremos da cidade, a montagem de cenário, os aquecimentos, as alimentações, as apresentações, os debates, a desmontagem de cenário, o retorno ao centro da cidade, o desembarque da Kombi por volta das dezoito horas e a chegada em casa entre dezenove horas e vinte horas. Assim era o cotidiano dos atores, das atrizes, do motorista da Kombi e dos técnicos de som. Quando começaram essa rotina, das quatorze horas de trabalho, a princípio apenas uma hora era considerada o momento de criação, exatamente quando os artistas envolvidos estavam realizando sua parte específica na divisão social do trabalho.

Porém, depois de alguns meses, a reincidência das mesmas situações experienciadas diariamente nas mais de treze horas de atividades, pelo mesmo conjunto de pessoas, fez com a equipe percebesse um elemento central da vida cotidiana, o fato de que:



o homem participa da vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se “em funcionamento” todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias. O fato de que todas as suas capacidades se coloquem em funcionamento determina também, naturalmente, que nenhuma delas possa realizar-se, nem de longe, em toda sua intensidade. (HELLER, 2014, p.31).

Seguindo a ideia proposta por Heller, pode-se pensar que a heterogeneidade da vida cotidiana poderia influenciar negativamente as sessões do espetáculo, diminuindo a intensidade de presença cênica necessária nas apresentações, já que essas se tornaram rotineiras e ocorriam dentro de um contexto de quase quatorze horas obrigatórias de trabalho. Porém, quando a equipe artística percebeu intuitivamente esse risco iminente, passou a questionar o que poderia servir como aquecimento, ou seja, como potencializador da criação inerente ao ato de apresentação. Para dar conta deste problema, no tempo livre entre uma sessão e outra, paradoxalmente obrigatório, foi sendo formada a concepção de que todas as atividades poderiam ser um ato criativo. A partir daí, a rotina pautada pela rígida divisão social do trabalho foi-se desestruturando e todos os integrantes da equipe, não somente as/os artistas, passaram a se reconhecer como responsáveis pela criação. Nas bordas da cena, o exercício do que seria o aquecimento para o ato criativo da apresentação, levou essa mesma força criativa para diversas ações, possibilitando perceber caminhos para a superação da fragmentação do ser social na heterogeneidade do cotidiano.

Esse grupo de pessoas inventou que fazia parte da criação jogar basquete nas quadras das escolas, nadar quando havia represa no parque, comer as merendas com as alunas e os alunos, assistir TV com os professores e as professoras e frequentar o comércio local. Além disso, como mais uma atividade de criação, realizavam também as sessões do espetáculo. Assim, quando o horário se aproximava, atores e atrizes se posicionavam em volta da corda que delimitava o espaço cênico, tocavam algumas músicas, entravam na corda e davam início à peça. Após cinquenta minutos, terminada a sessão, saíam da corda, participavam de um debate organizado diariamente em uma ação conjunta entre a Secretaria de Educação e a Secretaria de Cultura de São Paulo, e seguiam a sua rotina cotidiana.

Mas aos poucos uma inversão começou a se operar na atividade de criação, pois jogar basquete, conversar com as cozinheiras responsáveis pela merenda, isto é, conviver nos locais de modo criativo, passou a despertar um interesse artístico maior do que o que acontecia dentro da corda que delimitava o espaço cênico do espetáculo. De certa forma, entrar no cotidiano das escolas com uma máscara representando um determinado caráter proveniente



da *commedia dell'arte*, havia deixado de ser a melhor maneira de estabelecer um diálogo com as pessoas do local. Além disso, os/as artistas envolvidos/as já sentiam a dificuldade de traçar representações sociais com a máscara tipificada. Esse era também um momento em que no teatro paulistano surgiam ideias importantes que geraram, na década seguinte, debates intensos entre representação e representatividade, principalmente nas formas teatrais tipificadas como o melodrama, o circo-teatro, etc. Entrar na corda, como universo separado do real, que trata do real através da mimese do mesmo, se tornava, em diversos aspectos, menos potente do que adentrar a realidade a partir daquilo que se é e daquilo que a própria realidade é. Em uma imagem emblemática daquele momento, parecia estranha a proposta de apresentar uma cena frente a um telão pintado representando a fachada de um bar, sendo que ao fundo do próprio espetáculo, quando se apresentavam nas ruas da cidade de São Paulo, existiam os bares reais que eram motivo da representação.

Foi seguindo essas pistas de aproximações com o cotidiano que, a partir da finalização de *Birosca-bral*, em 2004, André Capuano passou a propor experiências artísticas fora dos edifícios teatrais, também fora da máscara como representação e mesmo fora da corda como espaço de metáfora do real. A corda deixou de ser de sisal ou pano trançado delimitando uma área de atuação para se tornar uma ideia, uma corda imaginária que definia o que era cena e o que não era cena no centro da cidade de São Paulo. Assim, teve início o que hoje se chama *Uso*, que aos poucos foi se definindo como uma insistência artística formada por coletivos provisórios com o intuito de investigar aproximações entre arte e o cotidiano urbano.

No início do trabalho foram realizados experimentos que lidavam com o cotidiano como arte e propunham procedimentos de enquadramentos narrativos do real. Um exemplo dessas primeiras propostas era narrar ao vivo, durante um tempo determinado, para uma ou mais pessoas, o que estava acontecendo em uma área estipulada. Aplicavam-se filtros narrativos ao cotidiano, como “foco na ação”, “foco na relação”, “foco no pensamento das pessoas narradas”, “foco na opinião do narrador”, etc. Esse enquadramento do real, conferindo-lhe estatuto de arte através de um gesto artístico, trazia questões de desafio ético, devido ao próprio distanciamento da realidade ocasionado pelo ato de narrar. Na citação seguinte, registrada em caderno de trabalho, evidencia-se essa problemática:



São 14:30 na Praça da República. Um homem de uns 20 anos anda. Está pensando na vida. Acho que ele está apaixonado. Usa uma blusa azul, uma calça jeans e um boné preto. Acelera o passo. Deve estar atrasado para o encontro. Olha em volta preocupado, pensando ‘o que as pessoas fazem nessa praça que não estão com seus amores?’. Ele muda bruscamente de direção. Está pensando ‘preciso achar uma flor para levar para ela’. Ele acelera mais o passo. Ele corre. Ele rouba o celular do cara! Continua correndo. Ouve os gritos de pega-ladrão. Acelera. Muda de direção. A polícia grita: ‘parado!’. Ele para. Põe as mãos na cabeça. Ele sente tirarem o celular do bolso dele. Ele recebe tapas na cabeça. Fica de joelhos. É revistado mais um pouco. Ele continua de joelhos, de calça jeans, blusa azul, sem boné. Eu não sei o que ele pensa, porque nunca passei por isso. Penso que é uma merda terem pegado ele. Ele vê o carro se aproximando dele. Vê a porta de trás abrir. Entra no carro. Ouve a porta bater. Vê os policiais entrarem no carro com ele. Ouve a sirene. Vê a praça ficando para trás. O boné dele fica no chão. (Trecho retirado do caderno de anotações de um dos artistas da pesquisa, de 2004).

Esse relato de uma situação ocorrida nas primeiras semanas de trabalho em 2004 aponta as complexidades inerentes ao transformar a corda que delimitava o espaço cênico de representação do espetáculo *Birosca-Bral* em um gesto artístico que abarcava um território real. Como o relato acima transcrito deixa evidente, se os/as artistas contemplavam o cotidiano e davam a ele o estatuto de arte, o que incomodava naquele momento era que esse gesto artístico era realizado sem adentrar as complexidades da própria situação cotidiana. Seguindo proposições relacionadas ao gesto artístico, característico de algumas experiências das vanguardas do início do século XX, o jogo era instaurado com o conceito de arte mais do que com a realidade cotidiana.

A realidade tomada como uma arte já pronta desestabilizava o estatuto da arte, mas não desestabilizava a relação dos/das agentes do cotidiano. Desse modo, o Uso estava regendo o objeto de fora e, portanto, não estava conhecendo o objeto, uma vez que, de acordo com José Chasin (s/d, p.07), no conhecimento dialético “a verdade é regida pelo objeto, não é regida pela consciência”, o que exige uma postura de subordinação da consciência em relação ao objeto, não o contrário. Já que o interesse do Uso era criar com o cotidiano (não apenas *sobre*, *a partir* ou *para* o cotidiano), deveria apreender os elementos constituintes do cotidiano, interpretar a realidade “não mediante a redução a algo diverso de si mesma, mas explicando-a com base na própria realidade.” (KOSIK, 1995, p.35). Isto é, os/as artistas teriam que compreender a lógica interna do objeto, neste caso, a vida cotidiana dos territórios escolhidos.

A borda geográfica da corda, agora imaginária, demarcando uma totalidade a ser investigada e tratada como criação, circundou, por vezes, determinado contorno da Praça da República, do Viaduto do Chá, um quadrante da Praça da Sé, outro da Praça do Patriarca,



do bairro do Bom Retiro, enfim, diversos territórios do centro da cidade de São Paulo. Essa delimitação de espaço passou a ser denominada Área de Atuação e todos os elementos que estivessem dentro dela passaram a ser considerados pelo Uso como criação e criadores.

A partir de então, era necessário se aproximar da vida cotidiana das Áreas de Atuação a ponto de fazer parte dela, tecendo relações com as pessoas que criam o cotidiano local. A esse processo o Uso deu o nome de *Infiltração*. A busca pela infiltração fez com que os/as artistas desenvolvessem procedimentos relacionais a partir de jogos com regras bem definidas. Nos dezessete anos do Uso, foram desenvolvidos dezenas de procedimentos aprimorados pela prática nas ruas, sempre buscando se aproximar do cotidiano local e, por dentro dele, criar algo junto com as pessoas que ali convivem.

O primeiro procedimento relacional estabelecido já na segunda semana de pesquisa foi a Repetição, no qual a/o artista deveria reiterar sua presença no território, com uma assiduidade no cotidiano local. A Repetição tornou-se um dos procedimentos centrais da pesquisa, garantindo a longa duração da ação artística do Uso. Além de alicerçar a existência do coletivo, a Repetição foi necessária para alicerçar outros procedimentos, entre os quais, a Ação Metamorfose. Nela a/o artista deveria mapear algumas ações executadas pelas pessoas na Área de Atuação e passar a realizar tais ações, como, por exemplo, tomar café no bar, fazer jogo do bicho ou comprar roupa em promoção no bazar. Porém, se a princípio essas ações eram estranhas ao universo da/do performer, carregando ainda demasiadamente a qualidade de gesto artístico, foi exatamente a repetição que trouxe a possibilidade de se pensar uma incorporação das mesmas no cotidiano da/do performer durante sua presença na Área de Atuação.

Normalmente à repetição é dado um valor negativo, mas pode-se pensar também um valor positivo para essa repetição na formação do ser social. Para Agnes Heller (1987), toda a existência social se efetiva por intermédio da repetição, porque “uma ação realizada apenas uma vez, não é uma ação pertencente ao costume”, uma palavra, quando “falada apenas uma vez não é uma palavra”, ou um objeto, se “usado com sucesso apenas uma vez, por acaso, não adquire, assim, um significado concreto” (1987, p.251, tradução nossa). Assim, a vida cotidiana é fundamentada na repetição, ainda mais porque através dela conquista-se a espontaneidade, sem a qual “não poderíamos realizar nem sequer uma fração das atividades cotidianas imprescindíveis”, dado que refletiríamos a cada momento sobre “o conteúdo de



verdade material ou formal de cada uma de nossas formas de atividade.” (HELLER, 2014, p.47).

Porém, se a maioria dos trabalhadores e das trabalhadoras se deslocava para as Áreas de Atuação espontaneamente, era porque suas idas estavam conectadas à sobrevivência. Já a repetição da ida das/dos artistas do Uso para o território não poderia se dar do mesmo modo, uma vez que não era ali que estabeleciam a venda de sua mão de obra. No início do trabalho alguns artistas e algumas artistas ainda tinham certa tranquilidade financeira por terem participado do projeto Formação de Público com o espetáculo *Birosca-bral*. Assim, indiretamente o projeto do coletivo Uso havia sido gestado por um financiamento público que fortaleceu a prática dos/das primeiros/as artistas envolvidos/as na pesquisa, impedindo que a busca de sobrevivência fizesse o coletivo se desmanchar facilmente.

Mais adiante, o conflito entre a necessidade de repetição de presença na Área de Atuação e a necessidade de sobrevivência dos/das artistas que não tinham nenhum subsídio financeiro para a ação, poderia ter provocado o fim do projeto, porém gerou o modo do Uso se estruturar em coletivos provisórios. Nessa estrutura, até hoje presente no projeto, cada pessoa pode sair e voltar à pesquisa quando quiser e/ou precisar, desde que haja a presença semanal de ao menos um/uma artista no território escolhido da cidade, levando adiante as relações com as pessoas e as questões surgidas nos experimentos anteriores.

Desse modo, mais de uma centena de artistas participou do Uso por tempos variados, de dias a anos, e retornaram em dias ou anos seguintes. Os coletivos provisórios iniciais foram constituídos em sua maioria por pessoas do teatro, da dança e da performance. Com o passar do tempo, atraiu outras linguagens artísticas e diversas pessoas ligadas a outras tantas profissões. Atualmente são formados por pessoas provenientes das artes plásticas, audiovisual, música, literatura, arquitetura, urbanismo, filosofia, recursos humanos, limpeza, venda, vigilância, etc. Se você, leitor/a deste artigo, quiser fazer parte do Uso, entre no site www.uso.art.br e se inscreva. Poderá se integrar a um coletivo provisório da insistência artística que estará semanalmente em alguma Área de Atuação.

Em dezessete anos, a tentativa contínua do Uso foi descer do campo das ideias sobre a cidade e a arte para aterrissar no asfalto, se fundindo à matéria cotidiana e estabelecendo relações com as pessoas enquanto essas exercem suas atividades. Essa imagem de descensão, contrária à ideia de uma ascensão artística, foi construída em 2014, quando o Uso foi convidado para fazer uma residência artística na Oficina Cultural Oswald de Andrade, na rua Três Rios,



no Bairro do Bom Retiro/SP. Na ocasião, a coordenação da oficina estava interessada num diálogo mais direto com a vizinhança. Como estratégia de aproximação com o entorno, o Uso primeiramente reconheceu e afirmou a existência da distância entre as/os artistas participantes e o cotidiano local. Assim, as/os artistas passaram a ter consciência de que é preciso um processo de aproximação, que isso é um trabalho de insistência e não algo naturalmente dado. Essa distância foi construída historicamente quando a arte passou a ser atividade de profissionais especialistas, como diz Heller,

a defasagem entre o criador e o receptor é hoje [1978] frequentemente questionada também em referência à arte; é considerada uma funesta herança da divisão do trabalho. Com efeito, se analisarmos o conjunto da arte nos últimos dois séculos da época burguesa, veremos que a defasagem entre quem cria a arte e o seu público ampliou-se e se aprofundou enormemente. Trata-se da expressão do fato de que a criação do belo deixou de ser parte orgânica da vida cotidiana dos homens. [...] O receptor que não pertence ao “setor” pode apenas “consumir” [a arte]. (HELLER, 1983, p.39)

Na residência no Bom Retiro, para exercitar o movimento de aproximação das/dos artistas com o cotidiano local e a ideia de descensão, Uso criou um procedimento inspirado no personagem anjo *Cassiel*, do filme *Tão Longe, Tão Perto*, de *Win Wenders* (1993). Como dispositivo de criação as/os artistas do Uso elaboraram um jogo de cartas a partir da trajetória desse anjo que, de tanto amar o modo de vida dos seres humanos, decide abandonar sua condição de ser eterno que pensa, ouve e vê as pessoas de longe, para se tornar, ele próprio, um ser humano. Passando por várias fases em seu processo de aproximação, o anjo *Cassiel* sai do campo distanciado, conceitual, passa pelo estranhamento do aprendizado das coisas humanas mais banais, como andar, comer e pedir bebida em um bar, ficando cada vez mais perto de se tornar humano. As cartas criadas direcionaram os modos das/dos artistas se relacionarem na Área de Atuação, desde uma grande distância do cotidiano, como a carta Anjo Tão Perto do Paraíso, cujo direcionamento era:

Você deve ver pessoas, objetos, prédios, animais, com distância, pensar sobre as pessoas e as coisas, ter a distância de quem vive desde sempre e para sempre. (texto extraído de carta do jogo criado por Uso, 2014).

Até uma mínima distância do cotidiano, como a carta Homem Tão Perto das Funções, cujo direcionamento era:

Você deve se mover guiado pelas funções, ter pensamentos funcionais e ações funcionais. Ser usado pela cidade e usá-la de acordo com as funções. (texto extraído de carta do jogo criado por Uso, 2014).



No Bom Retiro, uma das ações do Uso foi distribuir carne moída pelo asfalto e outros locais da Rua Três Rios. Essa ação fazia parte do procedimento que se denominava Ruídos Poéticos, no qual o intuito era perceber, realçar e/ou criar estranhamentos, isto é, ruídos, na realidade cotidiana local. A ação específica da carne sobre o asfalto despertou a ira de M., um comerciante que tinha uma loja na Rua Três Rios. Um dia, ele tirou uma foto de um cavalete onde tinha carne moída, para, em suas palavras, "usar como prova". Ao enquadrar esse aspecto do real, M. produziu um objeto, a foto, que servia de evidência do fato ocorrido. Ele então chamou a polícia e se encontrou com o policial no saguão da Oficina Cultural Oswald de Andrade. Ali, eles discutiram sobre o que era ou não era arte. Depois desse encontro os policiais se tornaram parte recorrente das ações, e M. dançava jocosamente e ria com seus colegas quando o espetáculo *Corpo_Cidade_Bom_Retiro*, produzido a partir das experimentações na região, passava em frente ao seu comércio. A esposa de M. concedeu uma entrevista ao jornal SPTV da rede Globo local, negando o estatuto de arte às ações do Uso, afirmando: "eu não acho que é arte, a não ser que eles me digam qual é o objetivo do que eles estão fazendo e o propósito disso". (JORNAL SPTV, 2014, 1 min 38 s). A matéria do SPTV foi assistida pelos trabalhadores, trabalhadoras, moradores e moradoras da Área de Atuação nos bares do Bom Retiro e a discussão se ampliou. Passados sete anos, quando um/uma artista do Uso passa pela Rua Três Rios, há conversas com os trabalhadores e trabalhadoras e M. abre um sorriso desconcertado e desconcertante. Mas se a discussão sobre o estatuto da arte questionava o trabalho artístico, aos poucos o próprio trabalho cotidiano passou a ser questionado a partir das ações do Uso.

Obviamente havia algo que irritava M. e que, dentre diferentes e diversos aspectos, como por exemplo, de atrapalhar o movimento no seu estabelecimento comercial, estava também a crise que a arte realizada na rua verifica quando estabelece o encontro entre uma forma de trabalho que permite a liberdade de criação e outras formas de trabalho presas em uma mecânica de atuação. A dança jocosa de M., a meio caminho entre uma crítica e uma performance em si, evidenciava essa situação. Foi a partir daí que as pessoas que integravam o cotidiano sobre o qual Uso tratava e os/as próprios/as artistas do coletivo, começaram a rever os conceitos de trabalho e alienação contrastados com a ideia de criação.

Tudo o que a humanidade cria, ao mesmo tempo, cria o que é a humanidade. Assim se deu também com a criação do capitalismo, um sistema no qual a propriedade privada, a produção mercantil e a divisão social do trabalho estão vinculadas, gerando nessa



interdependência o trabalho alienado. Nesse modo de trabalho, a pessoa não trabalha com foco na criação consciente de algo que a humanidade necessita, mas na produção de mercadoria que tem como objetivo geral o acúmulo de capital, em troca de um salário que possibilite ao trabalhador continuar vivo. Estar no centro de São Paulo atuando semanalmente desde 2004 é lidar com estas questões de modo avassalador. Pode-se ver nitidamente que o que fez a humanidade se efetivar como tal, isto é, o trabalho, deixou de ter qualquer aspecto criador e passou a ser, para a maioria das pessoas, uma atividade que “se lhe apresenta como um tormento”, porque nesse trabalho alienado o ser humano vê “suas próprias criações como um poder alheio”, desse modo “a sua vida é o sacrifício da sua vida”, “a realização do seu ser é a desrealização da sua vida.” (MARX, 2015, p.208 apud NETTO, 2020, p.141).

Nesse processo, “para o trabalhador, a finalidade da sua atividade é conservar a sua existência individual – tudo o que faz é realmente apenas um meio: vive para ganhar meios de vida.” (MARX, 2015, p.213 apud NETTO, 2020, p.141). Na divisão social do trabalho ficou a cargo de filósofos, artistas e cientistas pensar a vida como criação. Assim, na ação *Metamorphose* acima referida, quando os artistas iam tomar café, eles criavam a ação de pedir o café, questionando como fazer esta ação adentrar ao máximo o cotidiano, mas, inversamente, a ação de servir o café também era uma criação? A insistência artística do *Uso* sobre uma Área de Atuação fez relativizar as possibilidades de trabalho e de criação, pois assim como o *Uso* procurava experimentar a ação de pedir café, M., por exemplo, experimentava a ação criativa de produção de um *Ruído Artístico* com sua dança. Mas, para além de uma inversão de papéis, a criação poderia ser reconhecida dentro do próprio cotidiano de trabalho.

Passado um ano de residência no bairro do Bom Retiro, em 2015 o *Uso* mudou sua Área de Atuação para o bairro da República, especificamente para o quarteirão formado pelas ruas Barão de Itapetininga, Dom José de Barros, Vinte e Quatro de Maio e Avenida Ipiranga. Ali o coletivo já havia estabelecido seus procedimentos fundantes de trabalho que realiza em cada novo território. Assim, cada novo integrante do coletivo provisório recebe as seguintes instruções de aproximação com o local:



1- MAPEAMENTO ANÔNIMO COM FILTRO DE AÇÃO - O filtro de AÇÃO é o foco total nas AÇÕES QUE AS PESSOAS REALIZAM na área mapeada. Ex: falar ao telefone; comprar blusa; atravessar a rua na faixa de pedestres; descansar no banco; etc. É um procedimento de infiltração na área de atuação. Esse mapeamento permite ao atuante ter repertório de ação na área de atuação. Quando o Mapeamento é ANÔNIMO, não se fala que está em processo de **USO**.

2- AÇÃO METAMORFOSE - Ação mapeada pelo Atuante de **USO** que se torna uma ação dele. A Ação Metamorfose deve ser realizada na integridade da ação original. São duas etapas para a construção de uma ação metamorfose: a. Mapeamento (no local ou não) / i. De Ações que os habitantes ou transeuntes realizam, ou / ii. De Objetos e Arquiteturas (com filtro utilitário – ou seja, como esses objetos e arquiteturas são utilizados) // b. Apropriação – o atuante torna a ação dele (no local onde mapeou ou não) // As duas etapas incluem o pensamento que sustenta a ação.

3 – ROTINA - Rotina de **USO** é um conjunto de Ações Metamorfoses em sequência. A passagem de uma Ação Metamorfose para a outra deve ser íntegra (incluindo pensamento). A rotina deve ser repetível. Ex: todo dia o Atuante compra um remédio na farmácia em tal endereço da área de atuação; na sequência atravessa a rua na faixa de pedestres; depois engraxa o sapato no engraxate x; em seguida pergunta onde é a rua x ao vendedor da banca de jornal; depois toma um café em tal lugar. Esse é o exemplo de uma rotina. (Trecho de procedimentos enviados para novos participantes do Uso, 2018).

No cotidiano da República todos os dias as pessoas tomam café no bar, atravessam a rua na faixa de pedestres, compram coisas, jogam na loteria, pedem informação na banca de jornal, ficam em filas etc. Então os artistas do Uso passam a realizar essas mesmas atividades, criando uma rotina com elas e aplicando o procedimento Repetição duas vezes por semana. As rotinas geram as relações cotidianas com os trabalhadores locais, com seu Z. que serve o café, com G. que vende a paçoca, com D. que informa o endereço, L. que entrega o papel de divulgação de “compro ouro”, entre outras tantas pessoas. Depois de insistir semanalmente no cotidiano da Área de Atuação, de confiar e ser confiado por ele, de estabelecer relações, de se infiltrar e ser infiltrado pelo cotidiano local, depois de quase se esquecer de que está ali por escolha artística, somente depois desse processo o/a artista do Uso realiza uma fala de caráter explicitamente artístico, convidando seus interlocutores daquele cotidiano a criarem junto com ele/a, dizendo:

Faço parte de um coletivo artístico que trabalha com a ideia de que tudo o que acontece nesse quarteirão é uma criação, todo cotidiano é uma criação, inclusive eu vir tomar café toda terça e quinta aqui e você me servir o café. Eu considero que essa conversa que estamos tendo agora também é uma criação, como você vai responder também é, tudo isso. Posso continuar vindo tomar café aqui? Podemos continuar criando isso juntos? (Trecho de instruções presentes nos Enunciados que guiam as ações dos artistas, 2018).



Passadas algumas semanas, o convite se encaminha para possíveis experiências de modificações das atividades cotidianas durante os momentos de encontros semanais entre os/as integrantes de Uso e os/as demais trabalhadores/as locais. A conversa por dentro do cotidiano que desnaturaliza o cotidiano passou a ser entendida como a principal obra criada pelo Uso, uma vez que se compreende como obra o instante em que o balconista reflete sobre o seu gesto realizado todos os dias e escolhe se vai realizar daquele mesmo modo ou não. Assim, ainda que se faça o gesto repetido na aparência exterior, ele já não será o mesmo, uma vez que internamente opera-se uma dimensão de escolha. O treino da escolha, aqui em sua pequena dimensão, pode conduzir para o treino de escolhas éticas e morais (HELLER, 2014). Esse foco do Uso na escolha operada dentro do cotidiano apresenta “uma concepção de arte como atividade que [...] evidencia a capacidade criadora do homem” (VÁZQUEZ, 1968, p.47).

O estranhamento gerado no momento de servir o café pode potencializar vários desdobramentos em outras ações que também passam a ser consideradas como parte da obra criada conjuntamente, como conversar sobre arte, experimentar servir o café de modo diferente, etc. Depois a partir da obra principal deste encontro, demais obras são construídas, que podem ter as mais diversas linguagens artísticas, e que são consideradas resíduos das relações entre os/as trabalhadores/as do Uso e os/as trabalhadores/as locais. Tal conceito de resíduo é aqui fundamental, pois ele demarca que o centro não é a obra criada posteriormente ao encontro, mas o próprio encontro. Por ser um coletivo de artistas há o risco de os/as integrantes se apaixonarem pela obra destacada do real e abandonarem as relações com as pessoas e a matéria cotidiana. Resíduo é uma palavra que afirma a diferença do que é central e do que sobra das relações, por isso o caráter pejorativo dessa palavra ajuda as/os integrantes do Uso a lembrarem daquilo que é importante para esse coletivo. Assim, depois de seis anos de relação, pode-se abrir a oportunidade para uma conversa franca com Seu Vilmar sobre a família, e isto pode ser mais interessante do que criar algo a partir desse diálogo ou conceituá-lo como arte. Mas inversamente, também é importante não perder a conexão com a criação, pois do contrário o/a artista envolvido na conversa pode entrar na automação do cotidiano em que tal atividade deixa de ser criadora. Essa é a tensão que o trabalho do Uso carrega em suas ações e que procurou compartilhar em um uma abertura para expectativa em 2015.



Seguindo a proposta de resíduos a partir de relações criativas estabelecidas previamente, o coletivo *Uso* criou junto dos trabalhadores e das trabalhadoras da República a obra denominada *Corpo_Cidade_Rotinas*(ficção). O trabalho foi concebido durante todo o ano de 2015 e fez temporada de 15 de Dezembro de 2015 a 15 de dezembro de 2016, todas as terças e quintas-feiras, das quatorze às dezessete horas e quarenta e cinco minutos. A plateia era formada por apenas seis pessoas a cada sessão, e o percurso de cada um desses espectadores era solitário na maior parte do tempo, trazendo ainda a ideia do anjo *Cassiel* como acima referido. Espectadores viam, ouviam e transitavam entre os seres humanos, sem serem vistos, porque os trabalhadores que participavam do espetáculo tinham ensaiado essa maneira de ignorá-los. Cada pessoa que queria assistir ao espetáculo, se inscrevia em um site criado exclusivamente para a peça, escolhendo o dia de sua presença. Esse/a espectador/a recebia por e-mail um termo de compromisso informando que o espetáculo não aconteceria se ele/a faltasse. Chegado o dia, a pessoa recebia, via whatsapp cadastrado previamente, a previsão do tempo, algumas recomendações de vestimentas e comportamentos, e todas as instruções para a peça, incluindo o horário exato de início e término. Quando o público chegava ao local indicado, como, por exemplo, um banco de ponto de Táxi na Avenida Ipiranga, não havia outras pessoas de plateia ali, bem como não havia atrizes ou atores evidentes. Restava à pessoa seguir a primeira instrução a partir das quatorze horas:

(14:00) - Começo. Chegar antes das 14:00h ao Ponto Inicial. FICAR E OBSERVAR. CONFIE. JÁ COMEÇOU. (Duração mínima necessária: 25 minutos. Das 14h as 14h25). (Trecho de mensagem que público recebia, 2015-2016, letras maiúsculas do original).

Mas para que nesses vinte e cinco minutos o público não naturalizasse o olhar em uma cotidianidade não criadora, a expectativa era aguçada pela segunda orientação já também previamente recebida por *whatsapp*:

ANDAR E SEGUIR A ROTINA DO ATUANTE POR 55 MINUTOS. NÃO MUDAR DE ROTINA NEM DE ATUANTE NESSE PERÍODO. (Trecho de mensagem que público recebia, 2015-2016, letras maiúsculas do original).

Para seguir o/a “atuante” e não perder o percurso do trabalho, no meio da multiplicidade de atividades realizadas na região da República, o público tinha de definir o que era criação, o que era ou não era cena. Muitas vezes passavam a ver atores e atrizes em pessoas que de fato não eram ou não viam os atores e atrizes que estavam infiltrados no cotidiano local. Além disso, passavam a considerar certos acontecimentos cotidianos como



sendo cenas. Essa atitude poderia se confundir com aquela do início da pesquisa do Uso, quando as/os artistas aplicavam filtros narrativos sobre a vida cotidiana local. Mas havia agora um elemento que mudava completamente o jogo entre arte e cotidiano: a participação consciente e criativa de mais de cento e cinquenta trabalhadores e trabalhadoras do quarteirão.

Nessa multiplicidade de relações algumas complexidades de fruição apareceram. A pessoa que fazia parte do público e estava aplicando o filtro artístico, um gesto de clivagem do real como uma obra de arte, não sabia se o gesto era seu ou não, porque de fato os acontecimentos que ela estava observando poderiam ser cenas previamente criadas. Além disso, a “espectação” também era compartilhada uma vez que a pessoa do público era objeto de observação de mais de uma centena de trabalhadores e trabalhadoras que participavam da criação do espetáculo. Nesse processo o estatuto de obra artística também se deslocava, pois, embora o público não soubesse o que era obra de arte ou não, os/as trabalhadores/as da República, que faziam parte do acordo previamente firmado, estavam conscientes que aquele espectador colocado na sua frente se vinculava à ideia de arte já compartilhada em conversas anteriores, e, portanto, era visto como um objeto artístico colocado para a sua “espectação”.

Depois desse acontecimento cênico inicial, os seis atuentes do Uso que faziam o espetáculo junto com os/as trabalhadores/as, sentavam cada um ao lado de uma pessoa do público revelando o fato de serem performers através de uma fala dita muito baixo e quase imperceptivelmente. O texto começava com a frase “Todo dia eu...”, completado com as ações que estavam sendo observadas naquele momento:

Todo dia eu passeio de mãos dadas com meu filho, todo dia e fumo um cigarro, todo dia eu carrego uma mochila nas costas, todo dia eu tomo um café, todo dia eu atravesso a rua na faixa de pedestres, todo dia eu compro roupas na promoção, todo dia eu jogo no bicho, todo dia eu peço informação na banca de jornal, todo dia eu fico em filas. (trecho de texto dos atuentes de Corpo_Cidade_Rotinas(ficção), 2015).

Dando continuidade, o/a atuante se levantava lentamente e a pessoa do público o seguia em silêncio em suas rotinas, como comprar calcinha, tomar café e imprimir fotografias. A sequência das ações conduzia a plateia a adentrar na rotina dos/das trabalhadores/as, os/as quais realizavam suas ações diárias, como vender calcinha, servir café e fazer a impressão de fotos, mas que haviam ensaiado com o/a atuante. O público pensava a princípio que aquele percurso era uma deriva, uma vez que os/as trabalhadores/as realizavam a ação de modo natural, em que a criação não está distanciada do real cotidiano.



A ação ocorria como se não tivesse sido criada, como se não estivesse acontecendo arte, fazendo com que o público não soubesse se este/a ou aquele/a outro/a trabalhador/a faziam parte consciente do espetáculo. Porém, os/as atuantes repetiam a volta pelo mesmo quarteirão muitas vezes, passando nos mesmos locais e realizando as ações novamente, sem modificação, com os/as mesmos/as trabalhadores/as, assim explicitando que tudo o que parecia natural era ensaiado, era criado.

Para o espetáculo, alguns/algumas trabalhadores/as decidiram modificar suas ações cotidianas. S., irmão de M., decidiu não somente repetir a mesma fala em todas as sessões, mas também fazer referência a essa própria repetição ao inserir a frase “todo dia eu vendo capinha de celular”, com o foco direcionado para o/a espectador/a e não para a performer com quem contracenava. Existiam também alterações do cotidiano mais explícitas, como Sr. A., que se reunia com alguns de seus conhecidos trinta minutos antes de começar o espetáculo para decidirem qual seria a frase a ser escrita com giz e pendurada na sua carroça na Rua Barão de Itapetinga.



Foto 1. Sr. A. e sua frase escolhida para a sessão do espetáculo *Corpo_Cidade_Rotinas*(ficção): “Já fez sua festa hoje?”, 2015.

A duração prolongada de três horas e quarenta e cinco minutos fazia com que as bordas do que era ou não espetáculo fossem aos poucos se desmanchando para os espectadores. Inclusive algumas pessoas se mantinham na Área de Atuação para além do tempo



previamente delimitado para a obra, tomando café, cerveja, ou conversando com outras pessoas no quarteirão. Também cada vez mais integrados àquele cotidiano, os/as performers coletivo Uso permaneceram no mesmo espaço quando as bordas do que era temporada de Corpo_Cidade_Rotinas(ficção) se diluíram em dezembro de 2016.

Até o início de 2020 muitas mudanças ocorreram no local, como o fechamento da loja do S. e do M., da gráfica que imprimia as fotos, a chegada de trabalhadores imigrantes da Angola, da Nigéria, do Senegal, entre diversos outros países do continente africano. Mas em março de 2020, a assiduidade do Uso na Área de Atuação foi interrompida pela pandemia do vírus SARS-CoV2, quando o coletivo decidiu parar suas atividades seguindo as recomendações científicas de distanciamento social para controle de contágio. O Uso não tinha informações para contatar nenhum/a dos/das trabalhadores/as da região pois nunca havia sido pensada a possibilidade de interrupção da ação realizada todas às terças e quintas-feiras desde 2014. Após oito meses de distanciamento, o coletivo fez a escolha de voltar para o quarteirão com o intuito de saber como estava aquele cotidiano ao qual já pertencia. Nesse retorno, não encontraram C., amazonense que fazia e vendia artesanatos na esquina da Avenida Ipiranga com a Rua Barão de Itapetininga; não encontraram L., que trabalhava na Livraria Loyola depois de ser demitido da Livraria Francesa no mesmo quarteirão, porque agora as duas livrarias estavam definitivamente fechadas; mas encontraram Sr. A., com sua carroça na Rua Barão de Itapetininga, que não usava máscara de proteção recomendada para diminuir o contato com o Coronavírus; encontraram também M., vendendo seus quadros de areia no mesmo ponto da calçada da Avenida Ipiranga; enfim, puderam rever alguns e não puderam se despedir de muitos outros trabalhadores e trabalhadoras.

Nesse momento, foram escancaradas pela pandemia as diferentes posições na divisão social do trabalho ocupadas pelos/as artistas do Uso e pelos trabalhadores e trabalhadoras da região, pois se verificaram diferentes possibilidades de escolha em seguir recomendações de isolamento social. Por mais que os/as artistas estivessem sofrendo diversas consequências financeiras em outros âmbitos de sua existência, como os/as artistas do Uso não tiravam seu sustento das ações do coletivo, não ir até a Área de Atuação era uma escolha possível. Já os trabalhadores e as trabalhadoras locais não podiam escolher deixar de frequentar a República, uma vez que ali era o local de seu sustento. Tinham que arriscar suas vidas, conscientes ou não do perigo. No decorrer da pandemia os trabalhadores e as trabalhadoras às vezes ficavam em casa e às vezes voltavam à República, mas não por escolha deles e delas. Pois, mesmo



quando era determinado pelo governo estadual o que poderia permanecer em funcionamento ou não, a urgência de sobrevivência por meio da venda de mão de obra fazia com que os trabalhadores e as trabalhadoras se opusessem a essa determinação, sendo arrastados/as ao perigo de contágio. Observando essa discrepância entre as possibilidades de escolha e seguindo todas as recomendações de segurança indicadas pela Organização Mundial de Saúde (OMS), dentre elas a utilização de máscara, o distanciamento mínimo de dois metros, o uso de álcool em gel para higienização das mãos, o isolamento em caso de sintomas comuns ao COVID-19, a partir de Janeiro de 2021 o Uso decidiu insistir em estar na Área de Atuação da República. Dessa maneira, o coletivo permaneceu com o corpo dentro de todas as contradições inerentes a uma forma de conhecimento e de criação artística que procura acompanhar de perto os movimentos do objeto de investigação.

O presente artigo buscou compartilhar os elementos da prática de pesquisa do coletivo Uso no contato entre o cotidiano dos artistas e o cotidiano de outros trabalhadores das regiões de atuação do grupo. Durante quase duas décadas de pesquisa foram realizados experimentos artísticos que transitam na fronteira entre arte e cotidiano. Este artigo procurou revelar as contradições e múltiplas tensões éticas inerentes ao trabalho realizado pelo coletivo Uso, tendo como ferramental teórico alguns conceitos que fazem parte da ampla perspectiva do materialismo histórico dialético.



Bibliografia

CHASIN, J. **Método Dialético**. Maceió, s/d, (mimeo), 2011.

JORNAL Sptv. 02 out. 2014. 1 min 38 s, color. Canal Rede Globo de Televisão. Disponível em: <<http://globoTV.globo.com/rede-globo/sptv-1a-edicao/v/grupo-de-teatro-se-apresenta-pelas-ruas-do-bom-retiro/3668609/>>

TÃO longe, tão perto. Direção: Wim Wenders. Alemanha. Sony Pictures Classics, 1993. 1 DVD (140min).

HELLER, Agnes. **A Filosofia Radical**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

HELLER, Agnes. **Sociologia de La Vida Cotidiana**. 2. ed. Barcelona: Ediciones Península / Edicions 62, 1987.

HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. 10. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

KOSIK, Karel. **Dialética do Concreto**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1976. (Rumos da Cultura Moderna - volume 26).

NETTO, José Paulo. **Karl Marx: uma biografia**. São Paulo: Boitempo, 2020.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. **As Idéias Estéticas de Marx**. São Paulo: Paz e Terra, 1968. (Rumos da Cultura Moderna - volume 14).

*Recebido em 11 de junho 2021
Aceito em 09 de novembro de 2021*

