

Everton Nazareth Rossete Junior

**O TEATRO AGENCIANDO OCUPAÇÕES URBANAS:
A ATUAÇÃO DO ERRO GRUPO EM FLORIANÓPOLIS**

Dissertação submetida ao Programa de Pós Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade (PGAU-Cidade), da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade.

Orientador: Prof. Dr. Cesar Floriano dos Santos

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Rossete Junior, Everton Nazareth

O teatro agenciando ocupações urbanas : a atuação do ERRO Grupo em Florianópolis / Everton Nazareth Rossete Junior ; orientador, Cesar Floriano dos Santos - Florianópolis, SC, 2015.

143 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico. Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade.

Inclui referências

1. Arquitetura. 2. Cidade. 3. Teatro. 4. Espetacularização. 5. Arte crítica. I. dos Santos, Cesar Floriano. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade. III. Título.

Everton Nazareth Rossete Junior

**O TEATRO AGENCIANDO OCUPAÇÕES URBANAS:
A ATUAÇÃO DO ERRO GRUPO EM FLORIANÓPOLIS**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade.

Florianópolis, 06 de abril de 2015.

Prof.^a Dr.^a Adriana Marques Rossete
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Cesar Floriano dos Santos
(Presidente)

Prof. Dr. Nelson Popini Vaz
(Membro)

Prof.^a Dr.^a Soraya Nór
(Membro)

Prof.^a Dr.^a Giovana Aparecida Zimmermann
(Membro Externo)

Para minhas avós, Ivone e Cleusa (*in memoriam*), para minha mãe Regina e meu pai Everton, e para minha irmãzinha em forma canina, companheira fiel por mais de 15 anos, Pitucha.

AGRADECIMENTOS

Há tantas pessoas para agradecer por terem me ajudado a chegar até aqui, que a chance (e o medo) de deixar alguém de fora desta seção é grande.

Primeiramente agradeço aos meus pais, Everton e Regina, pela oportunidade que me deram de, desde pequeno, receber uma educação de qualidade. E, principalmente, por todo o apoio praticamente incondicional com o qual têm me presenteado em frente às escolhas que fiz e tenho feito para a minha jornada.

Aos amigos de longa data, Fernando Correia e Vinícius Bellé, que muito mais do que colegas de apartamento neste período, foram irmãos que a vida colocou no meu caminho (inclusive com os atritos que tal relação fraterna traz), e à Bruna Chupel e à Camila Laikovs, que, mesmo que em intervalos diferentes de tempo, numa convivência já intensa desde o início, começaram como colegas de moradia e em tão pouco tempo cumpriram papel de amiga e também de irmã. A todos vocês, muito obrigado pelo aprendizado do que é viver em grupo, de que uma casa de família vai muito além de apenas laços de sangue, e por mostrar que é sempre possível reforçar e estreitar ainda mais os laços de uma já forte e longa amizade.

Ao ator e diretor Valentim Schmoeler, que em 2006 me apresentou o mundo do teatro, e a quem tenho acompanhado desde então nessa jornada artística, e sem o qual a paixão que me instiga, e que acabou se tornando o combustível inicial para minha pesquisa de mestrado, não teria sido despertada.

Aos colegas de mestrado, do PGAU-Cidade e de outros programas de pós-graduação, pelo companheirismo, pela troca de experiências, e pelo apoio mútuo ao longo do processo. Em especial àqueles que começaram a jornada como colegas de percurso, e ao longo da estrada se tornaram amigos que levarei adiante. Um agradecimento à parte para Mariana Junqueira e Lilian Ferri, cuja ajuda foi primordial para a conclusão desta pesquisa.

Ainda falando dos colegas e amigos, é necessário um agradecimento mais que especial à minha grande amiga Suzane Concatto, também mestre formada por este mesmo programa, por caminhar quase lado a lado comigo, desde os tempos da graduação em Arquitetura e Urbanismo, por todo seu apoio, coleguismo, companheirismo e amizade. Sem sua ajuda, seu suporte e seus puxões e empurrões, a probabilidade de eu estar onde estou seriam drasticamente menores.

Aos professores do programa, pela ajuda e por todo o ensinamento em sala de aula, em especial ao Professor César Floriano, meu orientador, que, dentre diversas colaborações, me ajudou a expandir minha visão sobre o tema, e ao mesmo tempo a delimitar um foco para o trabalho. E também aos professores Nelson Popini e Soraya Nór, por toda a colaboração, dentro e fora de sala de aula e também como membros avaliadores deste trabalho, não só pelas contribuições para a minha pesquisa, mas para meu crescimento profissional e pessoal.

À secretária do PGAU-Cidade, Adriana, por estar sempre pronta a nos ajudar com o que for de sua alçada – e às vezes indo além dela – sempre com simpatia, bom humor e um sorriso no rosto, muitas vezes tornando mais leve a jornada da pós-graduação.

Ao Professor Dr. André Carreira e à Dr.^a Giovana Zimmermann, membros externos da banca avaliadora, por suas valiosas contribuições para com o trabalho.

A CAPES, pelo auxílio financeiro ao longo desses dois anos, sem o qual minha jornada no mestrado teria sido muito mais conturbada, e talvez nem tivesse sido possível.

A todos que, mesmo não citados diretamente nesta seção, contribuíram pra que eu chegasse até aqui, e que fizeram parte de algum momento significativo dessa trajetória que é o curso de pós-graduação.

E, finalmente, às forças superiores que regem o universo, sob o nome que se queira dar, por toda a energia emanada que conspirou a favor desta e de outras conquistas da minha vida.

RESUMO

Num tempo onde tudo é concebido como mera imagem a ser consumida rapidamente, a cidade não fica imune e também vira um produto, e o espaço público urbano se torna um potencial cenário dessa espetacularização. Com o recuo da vida pública para os espaços privados, ocorreu a busca da homogeneização cultural com a sobreposição de culturas tidas como globais sobre as locais, e a eliminação dos espaços abertos à expressão de conflitos. Das funções da cidade, sobrou o morar, o trabalhar e o deslocar-se. A presente pesquisa, além de contextualizar o cenário atual, mostra a potencialidade da arte teatral exercida nos espaços públicos como forma de resistência, expressão da diversidade cultural e exercício da política e cidadania em um ambiente democrático, agenciando formas de ocupação urbana, através do estudo da atuação do ERRO Grupo de Teatro na cidade de Florianópolis-SC.

Palavras-chave: Espetacularização. Cidade. Arte crítica. Ocupação urbana. Teatro.

ABSTRACT

In times when everything is conceived as mere image to be rapidly consumed, cities are not immune and become products as well, and public urban space becomes a potential scenario of such spectacularization. With the withdraw of public life into private spaces, the seek for cultural homogenization occurred, with the overlapping of cultures considered global over the local ones, and the elimination of spaces open to expression and conflicts. From the functions of the city, the remaining ones are living, working and moving. The present research, in addition of contextualizing the current scenario, shows the potentials of theatrical art exercised on public spaces as a way of resistance, expression of cultural diversity and exercise of politics and citizenship in a democratic environment, as assemblage of urban occupation forms, through the study of ERRO Grupo's performance on the city of Florianópolis.

Keywords: Spectacle. City. Critical art. Urban occupation. Theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Thesmophoria (1894-1897) óleo sobre tela, por Francis Davis Millet.	52
Figura 2: Teatro de Feira, séc. XVIII (Feira de Saint-Germain, Paris). .	56
Figura 3: Espetáculo de rua "Júlia" (A aleijada que dança).	57
Figura 4: Carga Viva - Florianópolis.....	73
Figura 5: Carga Viva - Sergipe.....	73
Figura 6: Palavras Decifram Charadas - São José do Rio Preto-SP.	75
Figura 7: Desvio - Florianópolis.	76
Figura 8: Desvios – Florianópolis.	76
Figura 9: Enfim Um Líder – Lagoa da Conceição, Florianópolis.	78
Figura 10: Escaparate - Florianópolis.....	81
Figura 11: Escaparate - Florianópolis.....	81
Figura 12: Autodrama.	83
Figura 13: Formas de Brincar - Ensaio Geral - Florianópolis.	84
Figura 14: Mapa com a disposição espacial dos bustos e monumentos na Praça XV e Praça Fernando Machado.	86
Figura 15: Obra BUSTOX - Praça XV, Florianópolis.	88
Figura 16: Manifesto e obra BUSTOX - Praça XV, Florianópolis.	89
Figura 17: Adelaide Fontana.	91
Figura 18: Adelaide Fontana.	92
Figura 19: Foto de satélite com as localizações dos principais marcos urbanos do centro de Florianópolis.	93
Figura 20: Antes da apresentação.....	94
Figura 21: Durante a apresentação.	95
Figura 22: Esquema de ocupação do espaço.	95
Figura 23: Imediatamente após a apresentação.	96
Figura 24: Espetáculo Adelaide Fontana, 2015.....	97
Figura 25: Espetáculo Adelaide Fontana, 2015.....	97
Figura 26: Espetáculo Adelaide Fontana, 2015.....	98
Figura 27: Espetáculo Adelaide Fontana, 2015.....	98
Figura 28: Espetáculo Adelaide Fontana, 2015.....	99
Figura 29: Espetáculo Adelaide Fontana, 2015.....	99
Figura 30: Público comprando vinil da banda, ocupando o espaço da ação artística.	104
Figura 31: Interação com os "espectadores".	105
Figura 32: Dançarina de samba interagindo enquanto moradora de rua assume o poder de voz.....	106
Figura 33: Público assumindo a ação do espetáculo.	107
Figura 34: Público participando com suas próprias mensagens.	108

Figura 35: Moradora de rua, ao ter espaço para manifestação.	109
Figura 36: Apresentação - Geografia Inútil - Florianópolis.	110
Figura 37: Fluxos de transeuntes no momento da ação.	111
Figura 38: Sentidos dos principais deslocamentos dos atores.	112
Figura 39: Fluxo de pedestres no Largo da Alfândega antes da apresentação.	112
Figura 40: Antes do início do espetáculo - mendigo dormindo em banco de praça.	113
Figura 41: Público buscando áreas sombreadas.	114
Figura 42: Atrizes atuando, e público buscando sombra para assistir a obra.	114
Figura 43: Elemento natural servindo como "mobiliário de apoio"....	115
Figura 44: Transeunte que em seguida participou do espetáculo como novo músico da banda.	115
Figura 45: Músico que estava na plateia, assumindo ação ativa no espetáculo.	116
Figura 46: Interação entre ator e espectadora.	117
Figura 47: Logo após a apresentação.	118

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	17
1. INTRODUÇÃO	19
2. CONTEXTUALIZAÇÃO	25
2.1 PÓS-MODERNIDADE.....	27
2.2 A CIDADE COMO PRODUTO ESPETACULAR	34
3. AGENCIAMENTO.....	39
3.1 AGENCIAMENTO URBANISMO	46
4. ARTE TEATRAL	51
4.1 TEATRO NA CIDADE.....	51
4.1.1 Arte crítica como instrumento de resgate da vida urbana	59
4.1.2 Arte teatral na cidade de Florianópolis.....	67
5. ERRO GRUPO.....	69
5.1. TRABALHOS APRESENTADOS	72
5.2 INTERVENÇÕES URBANAS – 2015	90
5.2.1 Adelaide Fontana.....	91
5.2.2 Geografia Inútil	103
6. CONSIDERAÇÕES	125
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129
8. APÊNDICES	139

APRESENTAÇÃO

O estudo do espaço público na cidade é um tema que se mostra relevante nas discussões contemporâneas sobre o espaço urbano, e tem sido também de meu interesse desde os tempos da graduação, onde – por vivência própria aliada às abordagens acadêmicas ao longo do curso – senti a deficiência dos mesmos em Balneário Camboriú, minha cidade de criação e de formação, resultando inclusive, como Trabalho Final de Graduação, em uma proposta para um parque aberto linear às margens do principal rio da cidade como forma de ajudar a suprir tal carência.

Aliado a isso, ainda durante o período de graduação em Arquitetura e Urbanismo, comecei a me aventurar no mundo do teatro, através de cursos intensivos e ingressando como aluno em uma escola amadora extensiva, da qual ainda faço parte, até o presente momento.

A união destes três focos de interesse (arquitetura, espaços públicos e teatro) resultou na semente que deu origem a esta pesquisa, que embora tenha tido focos e rumos alterados ao longo do processo, nunca perdeu de vista estes três elementos estruturadores.

Os campos de estudo sobre as relações entre arquitetura, teatro e espaço público são promissores, e embora alguns pesquisadores já tenham se debruçado sobre o tema, ainda há muito o que aprofundar nesse campo que permanece pouco explorado. Dentre as inumeráveis abordagens que se pode construir acerca do assunto, o presente trabalho focou no papel do teatro, principalmente o que ocorre em cenários alternativos do espaço urbano, como instrumento de resistência à situação atual, de aniquilamento da vida pública que tem se fechado, mais e mais, dentro de círculos privados, bem como em seu papel como agenciador de ocupações urbanas momentâneas.

Para se pensar em uso do espaço público, e em vida pública como um todo, é necessário levar em conta a condição atual das relações humanas: social, política e economicamente. O homem público se tornou privado, individualista, escravo do tempo cíclico, produto e produtor da sociedade do espetáculo. Neste cenário, faz-se importante pensar em movimentos de resistência como forma de se resgatar pelo menos parte desse caráter público da cidade, para que se possa ter um campo ativo não apenas de encontros e convergências, mas também de conflitos e divergências, de modo a se viver numa sociedade de fato democrática. Os artistas, por já estarem de certa forma habituados a conflitos, a lidarem com seus monstros, medos e desafios, podem ajudar a perceber a cidade como um campo de possibilidades, buscando uma interpretação que ajude a fomentar tal transformação. A arte pode

dialogar com o cotidiano, expondo o que o consenso forçado do espetáculo homogeneizado tenta ocultar.

É nesse campo que o presente trabalho pretende se aventurar, analisando – através da atuação do ERRO Grupo de Teatro – de que maneiras o teatro na cidade pode dialogar de acordo com os dos conceitos tanto de sociedade do espetáculo, segundo Guy Debord (1997[1967]), e de privatização da vida cotidiana, bem como de que formas tais apresentações, ainda que momentâneas, podem alterar e influenciar no modo de ocupação e vivência dos espaços urbanos.

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa reflete sobre o trabalho da atuação de espetáculos teatrais e suas práticas de apropriação dos espaços urbanos. Trata-se de uma análise crítica acerca do papel da arte teatral como instrumento de resistência à espetacularização da sociedade, bem como de resgate da vida pública urbana.

Sustentar-se-á a conexão entre a análise da “Sociedade do Espetáculo” e a crítica de espetáculos teatrais apresentados no espaço urbano como potencial instrumento de resgate da vida pública, partindo da contextualização da primeira, relacionando-a com a segunda.

O presente estudo visa estabelecer uma relação entre as manifestações teatrais e os espaços urbanos, compreendendo como a atividade teatral ocupa o espaço de uma cidade, analisando a relação entre a atividade cênica e os espaços vazios ou públicos e descrevendo como estas atividades podem resgatar a “cultura pública” da vida urbana, bem como de que forma podem agenciar novas ocupações urbanas.

As pesquisas sobre arquitetura e teatro, de um modo geral, apresentam-se como um território fértil e com possibilidades de novas descobertas, e entre elas está a possibilidade de entendimento de como manifestações artísticas, especificamente as teatrais, relacionam-se com os espaços urbanos onde acontecem.

O teatro pode ser entendido como um fenômeno urbano, uma vez que teatro e cidade encontram-se ligados culturalmente, morfológica e economicamente. Mas, como adverte Koningson (1987 apud CARDOSO 2008), as naturezas dessa ligação, as transferências espaciais que a história dessas inter-relações expressa ainda permanecem pouco exploradas.

Assim como o urbanismo e o paisagismo, a arte e a arquitetura são requisitados para realizar as mudanças de imagem de uma cidade, as alterações de cenário, de modo a responder a estratégias políticas e culturais que tem se tornado, segundo Jeudy e Jacques (2006), cada vez mais *marketing*, com logotipos e marcas.

A cultura, representada neste trabalho pelo teatro, da mesma forma que o espaço urbano, é um elemento de extrema importância para as relações humanas. Perceber de que maneira um espaço urbano pode ser pensado como nova possibilidade de experiências e manifestações artísticas que resgatem características da vida pública na cidade, de forma a provocar a produção de cultura e interação, ajuda a perceber

meios de se criar um espaço urbano com vitalidade e qualidade espacial e de vivência.

Sobre a posição e o papel do teatro nas cidades contemporâneas, durante o colóquio “O Lugar Teatral na Sociedade Moderna”, organizado em 1961, o arquiteto Pierre Sonrel afirma, ao apresentar algumas considerações para as futuras cidades:

quanto maior a cidade mais os habitantes se encontram isolados, um fenômeno que assume uma amplitude de consequências dramáticas, tanto pela importância das novas concentrações, quanto pelos novos métodos de concentração entre os indivíduos. (SONREL apud CARDOSO, 2008, p. 27)

O autor demonstra preocupação com o desaparecimento do espírito público nas cidades, e do contato amistoso entre os cidadãos, defendendo a criação de lugares e de motivos para novos encontros, dando novas oportunidades de se reunir a população.

Richard Sennett (1988) aponta que uma geografia pública está para nascer a partir do momento que pessoas criam, tomam emprestado ou imitam comportamentos que são unanimemente tidos como adequados em seus contatos, de forma a não força-las a tentarem definir umas para outras quem são. Seguindo a lógica de uma sociedade de pensamento e atitudes igualitárias, se o cidadão não precisa exibir suas diferenças sociais, ele não o faz, uma vez que se o fato de ser estranho permite que se escape imune de ser quem se escolheu ser, ele tentará não definir quem é.

Após uma contextualização sobre a época contemporânea abordada, identificando aspectos que a caracterizam como sociedade espetacular, onde tudo é mercadoria e os comportamentos se moldam de forma cada vez homogeneizadas, trata-se do aspecto de como estas mudanças sociais afetam as cidades.

O conceito de agenciamento, abordado com destaque na obra de Deleuze e Guattari (1995) é apresentado na sequência, e pode ser definido, de maneira superficial, como conexões complexas que unem fragmentos, tornando-se também fragmentos de fragmentos. A pesquisa busca notar de que forma o agenciamento (que também pode ser lido como traçado, esquema, arranjo, relações, reunião, conjunto, através das diferentes traduções do termo – mas tendo sua atenção focada nas relações e não no conteúdo) teatral pode, quando conectado ao

agenciamento do urbanismo, compor novas formas de organizações de ocupação do espaço urbano.

A cidade tem sido constantemente palco de ações e de transformações, de dinâmicas sociais na vida, no dia a dia e tais ações servem para redimensionar e reterritorializar seus espaços. A arte, nesse contexto, aparece como agente transformador de um novo espaço que é organizado. Por conta de uma flexibilização dos limites da criação artística, a arte tem adquirido cada vez mais influência sobre espaços urbanos, permitindo que ela, ao se inserir em espaços abertos da cidade, ganhe sentido na relação entre espectador, obra e espaço que esta ocupa.

Na sequência esta pesquisa trata de um apanhado histórico da atividade teatral, com foco em como esta tem ocupado os espaços fora do edifício teatral, e se inseridos em espaços abertos e públicos da cidade.

O teatro pode, inclusive, ser considerado também um meio de manifestação política, retomando a dimensão pública da cidade, de modo a conferir um caráter pessoal aos espaços públicos. À medida que for usado para atrair as pessoas para a rua, convidando-as para usá-la não somente como espaço de passagem, torna-a mais atrativa, retomando o caráter público da rua, que vem sendo aniquilado com o passar do tempo, a arte teatral se apresenta assim como um ato político. Ato político que pode atrair o povo para ocupar a cidade, uma vez que a faísca da vontade por tais ocupações já se mostraram presentes inclusive recentemente, nas manifestações populares que ocorreram por todo o Brasil em meados de 2013, que, após um incentivo dos meios de comunicação em massa, levou multidões a ocupar a cidade.

Desta forma, a manifestação teatral se torna um instrumento para a análise da ocupação do espaço urbano, bem como dos vazios da cidade. A relevância deste trabalho se manifesta, portanto, pela importância de se examinar o papel da arte crítica de resistência como instrumento de agregação, e o presente estudo contribui para a cidade, ao ajudar a entender melhor as transformações culturais, suas relações com as realidades globais e locais, e indicando novas possibilidades para o desenvolvimento da arte, e inclusive sugerindo direcionamentos para intervenções futuras.

Para perceber de que forma tais agenciamentos podem ocorrer, e de que forma a intervenção teatral pode propor novas maneiras momentâneas de ocupação espacial no contexto urbano, a atuação do ERRO Grupo, em atividade desde 2011, em Florianópolis foi analisada, com aprofundamento em duas apresentações específicas, do espetáculo

Adelaide Fontana – primeira obra do grupo –, e o espetáculo Geografia Inútil, seu mais recente trabalho.

Esta pesquisa tem, então, como objetivo geral: verificar como a arte teatral influencia na apropriação do espaço público de forma a resistir à espetacularização da sociedade. Para tal, faz-se importante descrever a sociedade pós-moderna dentro do conceito de sociedade do espetáculo, bem como apontar a potencialidade da arte teatral como instrumento de resistência à homogeneização da sociedade espetacularizada, visando identificar, especificamente, de que forma as atuações teatrais do ERRO Grupo alteram a ocupação de determinados espaços urbanos em Florianópolis.

Assim sendo, para o presente estudo, pretende-se aplicar o método de abordagem hipotético-dedutivo, aquele que “se inicia pela percepção de uma lacuna nos conhecimentos acerca da qual formula hipóteses e, pelo processo de inferência dedutiva, testa a predição da ocorrência de fenômenos abrangidos pela hipótese” (LAKATOS; MARCONI, 1992, p.106).

Quanto aos métodos de procedimento, pretende-se fazer uso dos métodos histórico, comparativo e monográfico, através de estudo de caso (LAKATOS; MARCONI, 1992). Tal abordagem envolve a seleção de um exemplo específico, no caso, o trabalho do ERRO Grupo de Teatro, para a análise dos conceitos abordados. Com levantamentos históricos tem-se a intenção de averiguar como a atividade teatral desta companhia de teatro vem se apropriando dos espaços urbanos do município, com um apanhado geral de suas principais obras de impacto espacial e urbano relevante.

Para a seleção deste objeto de estudo foi levada em consideração a atuação do ERRO Grupo no que tange a apresentações que ocupam variados espaços da cidade, no contexto onde é inserido – principalmente o município de Florianópolis.

A pesquisa é basicamente exploratória-descritiva, e para parte prática de coleta de dados, utilizar-se-á das técnicas de documentação indireta, que abrange pesquisa documental e bibliográfica, e de documentação direta, através de observação direta intensiva (com observação participativa e entrevistas semiestruturadas) e observação direta extensiva (por meio de aplicação de questionários e formulários sobre o tema proposto pela pesquisa).

Os dados obtidos por revisão bibliográfica, pesquisas documentais, observação participativa e por observação direta serão confrontados e revisados de forma constante, de modo a dar corpo ao trabalho proposto. O produto final do estudo será apresentado em forma

de dissertação expositiva – que reúne e relaciona material de diversas fontes – e argumentativa – que requer interpretação das ideias apresentadas e o posicionamento do pesquisador (SALVADOR, 1980 apud LAKATOS; MARCONI, 1992).

Estudar como o teatro vem ocupando a cidade, e de que maneira atividade teatral e espaço urbano vêm se relacionando ao longo do tempo, permite perceber de que formas a utilização da arte teatralizada como instrumento de resistência à espetacularização da sociedade pode de fato gerar meios de auxiliar no resgate do caráter público da vida urbana, e alterar o caráter meramente circulatório dos espaços públicos. A presente pesquisa analisa as características da sociedade tida como espetacularizada, e de que forma a arte teatral pode servir de instrumento de resistência a tal espetacularização, resgatando o cunho público da vida urbana. Um cunho público cujo anseio se mostrou visível inclusive nas manifestações políticas e sociais que aconteceram em diversos pontos do país no mês de junho de 2013, que levou uma quantidade considerável de pessoas às ruas por reivindicações, após certo apelo e captura midiática.

A pesquisa, que embora se apresente de forma linear, tem seu processo de reflexão e recolhimento de dados e informações ocorrendo não desta forma, permitindo-se permear pelas dobras dos conceitos estudados, de modo que conforme novas hipóteses são identificadas, traz a necessidade de novos autores e conceitos para um melhor embasamento dos fenômenos percebidos, divide-se da seguinte forma:

Primeiramente, tem-se uma abordagem inicial com a fundamentação teórica, que visa expor os conceitos básicos referentes ao tema da sociedade moderna espetacularizada e do declínio da vida pública, segundo seus principais autores (DEBORD, 1997[1967]; SENNETT (1988); HOBSBAWM, 1995; JAMESON, 2002), de modo a gerar um marco teórico que se sirva de suporte para o andamento das seguintes etapas.

Em seguida, novamente através de – principalmente – suporte bibliográfico, buscou-se levantar as maneiras e o processo de ocupação da rua e de espaços alternativos pelo teatro, com fim de apontar as potencialidades das atividades artísticas ocorrerem de forma crítica e servirem como instrumento de resgate ou de resistência aos fenômenos apresentados inicialmente.

Finalmente, aplicam-se os conceitos abordados, juntamente com o conhecimento de como eles se enquadram à realidade florianopolitana, à análise da atuação do ERRO Grupo de Teatro, de forma a perceber no

trabalho do mesmo os instrumentos favoráveis ao agenciamento que traz alterações nas formas de ocupação do espaço urbano.

Para perceber de que forma o público se identifica ou se permite interagir com as atuações do grupo estudado, questionários e entrevistas semiestruturadas foram aplicadas. A entrevista pode ser usada por pesquisadores como procedimento auxiliar ou único para coleta de dados (BOGDAN; BIKLEN, 2006). Outros instrumentos, como o questionário e a observação, foram aplicados. A entrevista semiestruturada traz certa confiança ao pesquisador, de acordo com Manzini (2012), possibilitando que as informações coletadas entre os participantes entrevistados sejam comparadas.

Através do cruzamento das informações, conceitos e dados levantados, com os dados buscados em estudos de campo e com as análises decorrente de acompanhamento da atuação do ERRO Grupo no contexto urbano, será possível elaborar uma reflexão crítica sobre as formas de se agir artisticamente no espaço público, visando chegar à conclusões acerca de como, ou até que ponto a arte crítica, apresentada aqui através do teatro, pode ser eficiente como instrumento de resistência à espetacularização da sociedade, de resgate da vida pública na cidade e como forma de propor um apropriação dos espaços públicos das cidades.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

Neste capítulo pretende-se buscar uma reflexão conceitual sobre a cidade e a sociedade contemporânea, onde as questões e conflitos urbanos são ocultos, mascarados, camuflados, ao invés de expostos para poderem ser de fato trabalhados e possíveis soluções serem tomadas.

A ideia de modernidade, da forma como é entendida, se liga ao surgimento da filosofia ocidental, tendo como significado um modo de pensar e de julgar o tempo (LEMOS, 2013). A manifestação do *logos* (verbo; razão), da razão filosófica, como centro simbólico da civilização grega possibilitou uma revolução na representação do tempo.

Sendo um conceito filosófico, o significado de modernidade se faz claro a partir do século XIX, ao ser analisado de forma poética por Baudelaire (BENJAMIN, 1997) em sua descrição flaneurística¹ da sociedade industrial, e de maneira sociológica por Weber (1985) quando este analisa a sociedade burocrática. Para Max Weber a modernidade se define “como o processo de racionalização da vida social no término do século XVII” (LEMOS, 2013, p.61). Foi este processo que abriu caminho para a industrialização e a modernização de forma globalizada. Com tal globalização nesta era, a superfície do mundo se torna funcional aos usos, necessidades e vontades de Estados e de empresas (SANTOS, 2000). A modernidade se faz, desta forma, utópica, ao alimentar a esperança no controle, domesticação e domínio racional, científico e técnico das forças naturais.

Com a modernidade, tem-se que as fronteiras geográficas e raciais, de nacionalidade e de classe são aniquiladas, bem como as de religião e ideologia. A modernidade, nesse sentido, age como fator unificador da espécie humana. Contudo, tal unificação é paradoxal, contraditória: trata-se de uma unidade da desunidade (BERMAN, 1986), onde todos somos despejados em um redemoinho de constantes mudanças, ambiguidades e inquietudes. Enquanto personalidades pré-modernas sentiram na pele os efeitos, as dúvidas e os medos de uma nova modernidade, justamente por não a viverem na sua totalidade, os que vivem atualmente não sentem os efeitos drásticos de mudanças

¹ Flâneur significa, numa tradução direta do francês, passear - no sentido de passar o tempo, vagar. O flâneur é um observador do dinamismo das formas urbanas, através da caminhada, da observação e da imaginação. O flâneur pode ser considerado um burguês errante cujo objetivo definido em vida é, se não somente, buscar nas rusgas e vãos do espaço urbano becos por onde entrar à procura de algum espetáculo para os seus olhos sobre pernas.

bruscas, uma vez que a todo tempo somos bombardeados por mudanças e transformações grandes e pequenas, no modo de agir, viver, produzir, entre outros, daí afirmar que “encontramo-nos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade” (BERMAN, 1986, p.17). Eis porque o autor, ao definir o que é ser moderno, parafraseia Marx e afirma que é estar em um contexto onde “tudo que é sólido desmancha no ar”.

De acordo com Habermas (1981) o problema com a modernidade não é a razão, e sim o predomínio da razão instrumental sobre a razão substantiva². De acordo com o autor, é através da razão comunicativa que seria possível chegar ao consenso como forma de reparar o processo filosófico da modernidade. Conforme afirma: “no lugar de renunciar à modernidade e ao seu projeto, deveríamos tirar lições dos desvios que marcaram esse projeto e dos erros cometidos por abusivos programas de superação” (HABERMAS, 1981, p.963).

Para Lemos (2013)

A modernidade é a expressão da existência de uma mentalidade técnica, de uma tecnoestrutura e de uma tecnocultura que se enraíza em instituições, incluindo toda a vida social na burocratização, na secularização da religião, no individualismo e na diferenciação institucionalizada das esferas da ciência, da arte e da moral. A ciência vincula-se, como vimos, ao desenvolvimento da tecnologia e à produção industrial; a arte é retirada de seu contexto religioso e passa a ser espetáculo, sustentada pela publicidade e por um mecenato; a moral é enquadrada na secularização individualista da ética protestante e do espírito do capitalismo. (LEMOS, 2013, p.62)

A sociedade moderna é, na verdade, a sociedade industrial, que produz bens e serviços de forma massiva, utilizando intensamente

² Razão instrumental: termo no contexto da teoria crítica para designar o estado em que os processos racionais são plenamente operacionalizados (relacionado à Escola de Frankfurt). Já o conceito de razão substantiva nada mais é que um resgate da herança clássica. Para os gregos a proposta de dicotomização da razão é tida como absurda, não havendo diferenciação entre razão ou instrumental e razão substantiva, simplesmente porque razão, no sentido clássico, é tudo o que diz respeito à vida humana.

energia, trabalho qualificado especializado e da hierarquização dos donos do capital e forma socioeconômica (ROUANET, 1987). O espaço se divide, dessa maneira, entre privado (de liberdades individuais) e público (de dever cívico), e, como na modernidade o indivíduo é o consumidor, cabe ao cidadão consumidor a tarefa de circular entre estes espaços de universalidade e igualdade (LEMOS, 2013).

A moral moderna se coloca em harmonia com as necessidades da sociedade capitalista industrial, sendo estabelecida como secular, universalista e individualista, sob a supervisão da razão, e desta forma é significativo como a arte a arquitetura se rompem com o ecletismo do século XIX e se tornam investidas por essa racionalização do mundo (LEMOS, 2013).

Sobre a crise da modernidade e de seus paradigmas fundadores, Lemos (2013) cita que esta se conecta com a crise da linearidade histórica como caminho inevitável para o progresso. Não existe modernidade se não há mais como se falar em futuro. “O fim da história é o fim da modernidade” (LEMOS, 2013, p.63). A consciência de ruptura com a modernidade é fortemente ligada com o surgimento da sociedade de consumo e dos *mass media*. Os meios de comunicação com sua influência na dinâmica da sociedade de consumo foram os principais motivos da crise de noção de história e de narrativas modernas.

2.1 PÓS-MODERNIDADE

Na segunda metade do século XX, surge a ideia de pós-modernidade, com o aparecimento da sociedade de consumo e dos *mass media*, unidos à decadência de ideologias modernas. Assim sendo, “os campos da política, da ciência e da tecnologia, da economia, da moral, da filosofia, da arte, da vida quotidiana, do conhecimento e da comunicação vão sofrer uma modificação radical” (LEMOS, 2013, p.63).

Na década de 1960 correntes pós-estruturalistas, através de autores como Derrida, Barthes, Foucault, Deleuze, Castoriadis ou Guattari, criticam a razão moderna, partindo de outros pontos de vista, criticando a superioridade da razão, da ciência e da tecnologia na modernidade ocidental (LEMOS, 2013).

A pós-modernidade pode ser considerada a expressão do sentimento de mudança cultural e social de uma época. A década de 1960 será um período transitório e de reencaixe de instituições e falência

de discursos (GIDDENS, 1990). Surgem indícios destes mal estares, como contracultura, revolução verde, informatização da sociedade, pós-colonialismo, pós-industrialismo, entre outros.

Parte-se do princípio que a sociedade pós-moderna, capitalista e globalizada padroniza seus “usuários” criando grupos homogêneos, conforme afirma Deleuze (1997) ao dizer que:

Pode-se objetar que, pelo menos com o capitalismo, as relações econômicas internacionais, e, no limite, todas as relações internacionais, tendem à homogeneização das formações sociais. Citar-se-á não somente a fria destruição concertada das sociedades primitivas, mas também a queda das últimas formações despóticas — por exemplo, o império otomano, que opunha resistência e inércia demasiadas às exigências capitalistas. (DELEUZE, vol.5, 1997[1980], p.127)

Segundo o sociólogo americano Daniel Bell (sd) a pós-modernidade é correspondente justamente à fase pós-industrial da sociedade de consumo, em que a produção de bens e de serviços se modifica segundo novas tecnologias digitais de informação. Estatísticas da economia mostram nesta época a diminuição da quantidade de trabalhadores no setor secundário e a ampliação destes no setor terciário, de serviços (BELL, sd.). Isto demarca a terceira fase do capital, a do capitalismo multinacional, onde todo o mundo vira um único mercado, globalizado. O sujeito busca sem parar a conquista do presente, do aqui e agora (MAFFESOLI, 1987). Como afirma Lemos (2013), chegou-se no ambiente social em que a dimensão hedonista e estética atravessa todas as dimensões da vida contemporânea.

Na pós-modernidade e realidade social converte-se em produto de processos de desmaterialização e de simulação do mundo, embalados pelo progresso dos computadores. De acordo com Rouanet (1987), o homem histórico-paranoico moderno deixou de existir, e em seu lugar vive o homem esquizoconformista (BAUDRILLARD, 1978) ou esquizoanarquista (DELEUZE E GUATTARI, 1997[1980]), que vive em um mundo de imagens hiper-reais: a sociedade do espetáculo.

Atualmente, estamos imersos no mundo da representação – que não pode ser descartada – dentro do universo macro, molar, do que se crê ser o possível e real, do que torna a diferença subordinada à identidade, tendo como regente os quatro tópicos que agem como

princípios: a identidade, analogia, oposição e semelhança (CARVALHO, 2010). É válido ressaltar que nos processos reais (também nos urbanos) a noção macro do mundo da representação, segundo Carvalho (2010), tem natureza diferente daquela do universo molecular, micro.

A abordagem de tal questão requisita o levantamento de conceitos que assintam a compreensão da subjetividade como sujeição, ajudando a romper com as modalidades dominantes de pensar e representando a subjetividade, servindo também de apoio na construção de saídas possíveis no comando da representação, construindo novas formas de pensar, como: estrato, território, rizoma, máquina de guerra, desterritorialização, agenciamento, entre outros a serem abordados adiante.

A modernidade já era tida como vulgar e competitiva, uma prisão onde as pessoas que ali vivem são moldadas por suas barras e se tornam sem espírito, sem coração e sem identidade, repleta de artificialidade no comportamento, na linguagem e na arte, e parte da elite europeia dos séculos XVIII e XIX reivindicava sua autenticidade cultural (BERMAN, 1986; FREIRE FILHO, 2003). A nostalgia de tal autenticidade ressurgiu em meados do século XX em diversos textos que visavam censurar a “sociedade da imagem” ou “do espetáculo”, uma sociedade onde, segundo BOORSTIN (1987[1961]), o natural, o espontâneo e o autêntico foram varridos por ilusões e por pseudo eventos, de tal maneira que a realidade se transfigurou em encenação.

Na condição pós-moderna, de acordo com Lyotard (1979) o conhecimento científico entra em crise, e a ciência pós-moderna, ou pós-newtoniana, busca maneiras novas de consenso, chamado pelo autor de “paralogia”. A ciência pós-moderna - diferente da ciência moderna que se construiu na síntese do discurso e do saber empírico, buscando o consenso, a certeza e o determinismo – (com a teoria do caos, lógicas não denotativas, entre outros) se faz legítima através do paradoxo e pela paralogia, expondo a diferença e o heterogêneo (LYOTARD, 1979).

É praticamente impossível falar em sociedade da imagem, em realidade encenada, espetacularização, ou em espetáculo em geral, sem falar de Guy Debord e sua obra *A sociedade do espetáculo* (1997[1967]), uma vez que, como afirma Tonin (2008, p.92), “Guy Debord é o pensador do espetáculo”. Sobre a vida do autor em si, nascido em 1931 e morto em 1994 por suicídio, não se sabe muito, a não ser por alguns fatos fragmentados como suas relações com políticos e com criminosos comuns e principalmente sua recusa da sociedade moderna (VIANA, 2011).

Uma importante contribuição de Debord é a sua análise da sociedade moderna capitalista, e da modernidade, que através de sua obra, como afirma Viana (2011), busca na vida cotidiana a base para contestar socialmente a nossa época. A teoria crítica de Debord (1997[1967]) sobre a sociedade capitalista partiu do espetáculo produzido por tal sociedade, fundamentada na mercantilização de tudo, e no fetichismo generalizado impregnado no cotidiano moderno.

Fundada pelo autor em 1952, a *Internacional Letrista* defendia questões que surgiram a partir das mudanças que a França sofreu entre os anos de 1940 e 1950, frente ao crescimento econômico que tirou o país de sua situação atrasada (TONIN, 2008). Sobre a Internacional Letrista, afirma Jappe (1999[1993]) que:

The high point of the activity of the young members of the Letterist International corresponds exactly to the brief period between 1954 and 1956, which some sociologists now think witnessed the culmination of "a second, silent French revolution" that wrested the country violently from "its still traditional framework" and ushered in the "alienation" of our time. (JAPPE, 1999[1993], p.52)³

Como afirma o autor, tal situação na história representa um quadro que marca o início da alienação de nossa época, através de mudanças econômicas e tecnológicas que modificaram de forma radical o cotidiano parisiense. Frente a esse cenário, o desejo de Debord e de seu grupo “era buscar, nestes novos modos de ser, os fundamentos para uma revolução” (TONIN, 2008, p.93). Os membros da *Internacional Letrista* acreditavam que a vida burguesa, junto com essas novas formas sociais que estavam sendo implantadas, refreavam a paixão e a aventura que deveriam ser condições da vida.

Jameson (1987), por sua vez, tem para si que a pós-modernidade é caracterizada pelo fim das grandes ideologias. Para o autor, após a crise da ideia de futuro, as chaves para se entender a mudança no tempo

³ “O ponto alto da atividade dos jovens membros da Internacional Letrista corresponde exatamente ao breve período entre 1954 e 1956, que alguns sociólogos agora creem corresponder ao ponto culminante de uma ‘segunda, silenciosa Revolução Francesa’ que deturpou violentamente o país de seu quadro tradicional e marcou o início da alienação de nosso tempo” (Tradução livre do autor)

e espaço da pós-modernidade são o pastiche e a esquizofrenia, uma vez que artistas se encontram sem material para inventar, o único caminho se encontra nas múltiplas e variadas combinações, nas colagens, nas performances. Estando hoje diante de uma desconexão linguística e do indivíduo em relação ao tempo, o autor sugere a ideia de uma esquizofrenia pós-moderna. Uma vez quebrada a continuidade temporal, se fortalece a experiência do presente, o que fortifica o desespero e a frustração. Desta forma, o poder disciplinar, a universalidade de valores, os princípios ideológicos estabeleceram uma maneira de adesão social pelo fortalecimento do individualismo e do racionalismo cego à complexidade (LEMOS, 2013).

Enquanto na modernidade o tempo é linear, um modo de esculpir o espaço, e o espaço é explorado como lugar de coisas, na pós-modernidade há a sensação de compressão do tempo e espaço, onde o imediato desterritorializa a cultura – impactando fortemente as estruturas da economia, da política e da cultura. O tempo é, na pós-modernidade, uma forma de aniquilar o espaço.

Sobre a sociedade do espetáculo, na sequência, em 1957 (TONIN, 2008), Debord participa dos primeiros encontros da *Internacional Situacionista*, agrupamento de pessoas de várias nacionalidades, que visava criar uma espécie de ciência das situações, através de uma crítica à arte, à economia, à divisão do trabalho e perda de unidade, e ao cotidiano. Trata-se de um movimento internacional eminentemente artístico, político e historicamente marcante nos anos 60 que buscava mudanças sociais, culturais e políticas. As motivações para os ideias de Debord podem ser percebidos durante sua trajetória.

Através da obra *A sociedade do espetáculo* (1997[1967]) a crítica ao espetáculo e a tais novas formas de se viver ganha força, como elemento para a defesa de uma reconstrução da atual existência. Em diversas pequenas teses, as influências sofridas pelo indivíduo, pelo mundo e pela vida a partir do nascimento do espetáculo são tratadas por Guy Debord. Basicamente o autor explica que o espetáculo é uma forma social onde a vida real é fragmentária e frágil e às pessoas é imposto contemplar e consumir de forma passiva as imagens de tudo referente à sua existência real.

O espetáculo pode ser visto como “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997[1967], p.14), e é justamente tal mediação de imagens que enfraquece a genuinidade do que se vive, isto é, passa a ser dissimulada a relação entre o homem e o meio. Tal mediação promove a segregação dos indivíduos na ilusão de uma unidade, tornando também inautêntica a relação entre o homem e

seu semelhante (TONIN, 2008). De tal forma, as relações passam a acontecer entre seres alienados, com suas individualidades debilitadas, vivendo necessidades sonhadas socialmente, representando o que não são e sempre almejando o que não vão atingir. A definição de espetáculo pode ser elucidada mais precisamente por Richard Gombim (1972, p. 82):

A degradação e a decomposição da vida cotidiana correspondem à transformação do capitalismo moderno. Nas sociedades de produção do século XIX (cuja racionalidade era a acumulação de capital), a mercadoria tinha-se tornado um fetiche na medida em que era considerada como figurando um produto (objeto), e não uma relação social. Nas sociedades modernas, em que o consumo é a ultima ratio, todas as relações humanas têm sido impregnadas da racionalidade do intercâmbio mercantil. É o motivo por que o vivido se afastou ainda mais numa representação: tudo aí é representação. É a este fenômeno que os situacionistas chamam espetáculo (a concepção de Lefebvre é mais neutra: o espetáculo moderno, para ele, deve-se simplesmente à atitude contemplativa dos seus participantes). O espetáculo instaurasse quando a mercadoria vem ocupar totalmente a vida social. É assim que, numa economia mercantil espetacular, à produção alienada vem juntar-se o consumo alienado. O pária moderno, o proletário de Marx, não é já tanto o produtor separado do seu produto como o consumidor. O valor de troca das mercadorias acabou por dirigir o seu uso. O consumidor tornou-se consumidor de ilusões (GOMBIM, 1972, p. 82).

O reino do espetáculo passa então a ser compreendido pela sociedade capitalista, tida como o campo da representação fetichizada do mundo das mercadorias e dos objetos: “O espetáculo, assim, consagra toda a glória ao reino da aparência” (VIANA, 2011, p.6). Tal efeito-demonstração do eterno consumidor de ilusões aparece como uma evolução do estímulo da propaganda para o chamado exemplo do vizinho (SANTOS, 1998[1987]). Sendo o vizinho aquele, o outro, distante ou próximo, estranho ou conhecido, o que aparece como sempre

bem sucedido, como vencedor. Uma vitória deturpada, fundada numa ideologia débil do trabalho, cujo esforço aparece ilusoriamente como propulsor da prosperidade material de forma pura e simples – e se assim fosse na realidade, como já afirmou Santos (1998[1987]), tal prosperidade seria generalizada.

Com a modernidade, o crescimento econômico e o acúmulo de bens, as sociedades são liberadas da pressão natural da luta diária pela sobrevivência, contudo

[...] agora, é do libertador que elas não conseguem se libertar. A independência da mercadoria estendeu-se ao conjunto da economia, sobre a qual ela impera. A economia transforma o mundo, mas o transforma apenas em mundo da economia. A pseudonatureza na qual o trabalho humano se alienou exige prosseguir seu serviço infinitamente. Como esse serviço só é julgado e absolvido por ele mesmo, ele submete, como seus servidores, a totalidade dos esforços e dos projetos socialmente lícitos. A abundância das mercadorias, isto é, da relação mercantil, já não pode ser senão a sobrevivência ampliada. (DEBORD, 1997[1967], p.29-30)

A convocação para o consumo visa atrasar uma tomada de consciência, e mergulha o consumidor num clima irreal, onde o futuro aparece como miragem (SANTOS, 1998[1987]), e é em tal miragem que a realidade surge dentro do espetáculo, e o torna real, com a reciprocidade de tal alienação sendo a base da sociedade existente (DEBORD, 1997[1967]).

Debord não está sozinho ao abordar tal temática. Ela se relaciona com diversas teorias acerca da sociedade de consumo. O mundo dos objetos e da esfera do consumo é tratada também por Baudrillard (1991). “Sociedade burocrática de consumo dirigido” é a forma como Lefebvre (1990) qualifica a problemática da sociedade de consumo, e assim segue. Já adiante, Fromm (1988) discorre sobre a passagem da valorização do ser pelo ter. A abordagem de Debord, contudo, se difere das demais (VIANA, 2011), uma vez que para ele a passagem do ser para o ter é seguida pela passagem do ter para o parecer. A aparência passa a ser o que importa.

Em “Dialética do Esclarecimento”, de Adorno & Horkheimer, no capítulo “A Indústria Cultural: O Esclarecimento com Mistificação das

Massas” (p.99), a indústria cultural se refere à mercantilização da cultura, fruto do desenvolvimento da tecnologia e da capacidade de reprodução e padronização, imersas num sistema que busca reduzir a diferença. Uniformizam a individualidade com o objetivo de manipular as massas, em que as diferenças são apenas aparência. (ADORNO; HORKHEIMER, 1997)

2.2 A CIDADE COMO PRODUTO ESPETACULAR

Vocês, artistas, que fazem teatro em grandes casas, sob a luz de sóis postiços, ante a plateia em silêncio, observem de vez em quando esse teatro que tem na rua o seu palco: cotidiano, multifacetário, inglório, mas tão vivido e terrestre, feito da vida em comum dos homens – esse teatro que tem na rua o seu palco. (...) Oxalá possam vocês, artistas maiores, imitadores exímios, não ficar nisso abaixo deles! Não se afastem, por mais que se aperfeiçoem na arte, desse teatro que tem na rua o seu palco! (BRECHT, 2000, p.235)

Tem-se, desta forma, que na sociedade globalizada atual tudo vira mercadoria espetacularizada. Desde produtos cotidianos, modos de vida em geral, elementos culturais, entre outros: tudo é concebido como mera imagem a ser consumida rapidamente. Com a cidade não teria como nem porquê ser diferente: a competição acirrada - principalmente na disputa pelo turismo - fez com que as cidades se tornassem produtos cenográficos, marcas a serem divulgadas e vendidas (JACQUES, 2004). Uma competição não mais apenas entre Estados, mas entre empresas (SANTOS, 2000), e vários acontecimentos ao longo da história vêm contribuindo para tal situação, preparando o terreno para a cidade como mero cenário.

Esta tendência não é nova e ocorre desde o mascaramento das paupérrimas e fétidas ruas das cidades operárias inglesas do século XVIII descritas por Engels (2010), que tinham seus acessos camuflados por lojas e fachadas preparadas para esconder a pobreza e não ofender os olhos e os nervos da burguesia, até o surgimento de novas tecnologias, como o rádio e a televisão, que fez com que a vida operária que era basicamente pública se tornasse privada. O sentido de coletividade expresso na vida pública que a pobreza ajudara a construir,

a prosperidade e a privatização do lazer ajudaram a destruir (HOBSBAWM, 1995).

Aliado a isto, o fato de que aqueles que expunham suas emoções em público, como políticos ou artistas consagrados, serem tidos como seres especiais ou privilegiados, fez com que os que cumprem a função de plateia perdessem seu sentido como força ativa, tendo seu papel resumido ao de expectador, ou seja: a personalidade em público destrói o público. Essa condição associada à retração do contato, da exposição, ajudou a diminuir o que foi chamado de cultura pública (SENNETT, 1988). As desigualdades sociais são varridas para debaixo do tapete, e a até então vida pública, se torna essencialmente privada.

Mais adiante, com a pós-modernidade, acentua-se a necessidade da novidade, o novo pelo novo: as aparências tendem a superar o conteúdo e a essência, e

É forte a tentação de entender essa predominância da representação sobre o real para outros campos. O da moda, por exemplo, onde se poderia observar uma liberdade sexual muito mais representada, sugerida, do que efetivamente praticada; onde se poderia notar, em termos mais gerais, a ascendência do parecer sobre o ser, numa fórmula já consagrada. (TEIXEIRA COELHO, 2001, p.35)

Com essa sujeição do ser pelo parecer, das funções da cidade restaram a do trabalho – massacrante -, a do morar – indigno - e a do deslocar-se – eterno – (TEIXEIRA COELHO, 2001), reforçando a busca da ausência de campos para conflitos, excluídos ou sufocados na sociedade do espetáculo, que substitui ainda o ter pelo parecer (DEBORD 1997 [1967]).

O período designado como pós-modernidade representa fundamentalmente um estágio multinacional do capitalismo, onde a globalização é uma característica essencial (JAMESON, 2002). Vê-se claramente a expressão desses sintomas nos meios de comunicação e entretenimento, onde uma forma de cultura se sobrepõe às outras, tendendo a uma nova cultura mundial, condicionando boa parte da produção cultural doméstica, que – se não se vê forçada a desaparecer – acaba por precisar englobar essa nova realidade, onde “é bem certo que, hoje, é em escala mundial que se manifesta a tensão entre pensamento universal e pensamento da territorialidade” (AUGÉ, 1994, p.103). A

castração estética fragiliza a cidadania, forçando-a a ceder e ser obediente às “mensagens imperativas da mídia, da cátedra e do palanque, do púlpito e de todos os sargentos, sem pensá-las, refutá-las, sequer entendê-las” (BOAL, 2009[2008], p.15). Nessa transformação do cultural em econômico (e do econômico em cultural), reforça-se a constatação de que tudo vira produto, até a cidade.

Em tal situação pós-moderna, o espaço urbano é assumido como algo autônomo e independente, e “na superfície, ao menos, parece que o pós-modernismo procura justamente descobrir maneiras de exprimir essa estética da diversidade” (HARVEY, 1992, p.76). Situação que permite dar uma imagem determinada às cidades, com sua paisagem espetacularizada, como forma de atrair capital e pessoas, como já dito, numa fase de competição interurbana e de empreendedorismo urbano intensificados, numa competitividade cujo poder é desagregador, excludente e aniquila a autonomia do resto dos atores (SANTOS, 2000).

O enfraquecimento de barreiras físicas, juntamente com o avanço da globalização e a padronização do global sobre o doméstico contribuiu para que a pós-modernidade fosse produtora dos chamados não-lugares (AUGÉ, 1994). Segundo o autor, há espaços onde o indivíduo se torna apenas espectador, sem que seja de fato importante a natureza do espetáculo, como se sua posição de espectador por si só já caracterizasse seu próprio espetáculo, reforçando a ideia de Sennett (1988) de que a plateia como tal perde seu sentido como força ativa. Os não-lugares reforçam a ideia de inexistência de conflitos – conflitos urbanos tão omitidos pela cidade-imagem e tão necessários na configuração da cidade democrática - e de relações políticas, uma vez que nestas há uma relação contratual (materializada em um ingresso, passaporte, passagem, dinheiro, cartão de crédito, entre outros), que deve provar a participação dos usuários ou transeuntes, que se resguardam em seus relativos anonimatos.

Já que parte da cultura da cidade “foi apropriada pelo capital financeiro privado nesta atual fábrica de imagens consensuais” (JACQUES, 2009), há que se pensar em máquinas de guerra como possibilidade de ação política crítica, de resistência, como coexistência de diferenças, de divisões, ou “partilhas do sensível” (RANCIÈRE, 2005 apud JACQUES, 2009). Desta forma, a arte pode ser vista também como ação de divergência, como forma de explicitar os conflitos abafados pelo simulacro de vida urbana dominante, como modo de resistência que expõe as tensões no espaço público, principalmente diante da estetização despolitizada. Cumpre inclusive um papel relevante para a própria dinâmica social da cidade em processo de

transição política, principalmente quando a obra de arte – representada neste caso pelos eventos de teatro - passou a ser apresentada no espaço público, aliada aos movimentos de caráter político (CARDOSO, 2008).

3. AGENCIAMENTO

Agenciamento: um conceito que tem destaque na obra de Deleuze e Guattari (1995), e que ao longo do tempo aparenta ter sua aplicabilidade política pouco validada, em face do conceito de interseccionalidade parecer permanecer imperturbável em sua esfera de modelo bem-sucedido de transformações políticas. A interseccionalidade, por sua vez, tem sido compreendida como a noção primária para se teorizar a diferença. Cada caso traz seus problemas conceituais: a interseccionalidade busca entender instituições políticas e seus modelos corolários de normatividade, já o agenciamento, por sua vez, questiona o que está antes e o que vem depois do que se estabelece, se esforçando para recolocar a política dentro do âmbito político (PUAR, 2013).

Agenciamentos podem ser tratados, de forma simplificada, como conexões complexas, que ligam fragmentos e também se tornam fragmentos de outros fragmentos (PORTELA, 2007). Faz-se importante frisar que o conceito de agenciamento pode ser considerado como intrínseco, entrelaçado – até interseccionado – a diversos outros conceitos também abordados por Deleuze e Guattari, como o de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, intersecção, conceito de rizoma, acontecimento, devir, linha de fuga, máquina de guerra, entre outros.

A obra de Deleuze paira em um devir contínuo, e explicita que qualquer impressão de estabilidade é mera ilusão. O que se acredita ver superficialmente se repetir de maneira semelhante ou idêntica se agita com mínimas diferenças, “transpassando microbrechas, fissuras e lacunas, que fazem de cada retorno um acontecimento sempre novo e irreduzível ao que lhe precede” (CARVALHO, 2010, p.38)

O termo adotado em português para se referir ao conceito de agenciamento pode ser considerado, como aponta Puar (2013), como uma tradução infeliz do termo francês *agencement*, que significa, por sua vez, algo como design, traçado, disposição, esquema, organização, arranjo e relações. O mesmo desfortuno acontece com a tradução do termo para o inglês *assemblage*, que significa assembleia, montagem, reunião, conjunto, até mesmo coleção. O enfoque do conceito se encontra nas relações, e não no conteúdo.

Há diversas formas de definir o que são agenciamentos, mas estou aqui mais interessada no que os agenciamentos fazem. Para os meus

propósitos, os agenciamentos são importantes porque: a) desprivilegiam o corpo humano como uma coisa orgânica discreta. Como Haraway observa, o corpo não termina na pele. Deixamos rastros de DNA aonde quer que vamos; vivemos com outros corpos dentro de nós, micróbios e bactérias; [...]; b) os agenciamentos não privilegiam os corpos como humanos, tampouco como alojados em um binário humano/animal. Juntamente com a desexcepcionalização dos corpos humanos [...] Segundo a teoria da metafísica performática de Karen Barad, a matéria não é uma “coisa”, mas um “fazer”. [...] c) a significação é apenas um elemento dentre vários que dão a uma substância tanto significado como função. [...] d) por fim, tem-se que as categorias – raça, gênero, sexualidade – são consideradas eventos, ações e encontros entre corpos, e não meramente entidades e atributos dos sujeitos. Situados ao longo de um “eixo vertical e horizontal”, os agenciamentos passam a existir em processos de desterritorialização e reterritorialização. (PUAR, 2013. p.357-358)

Assim, segundo Deleuze e Guattari, os agenciamentos não põem em evidência uma constante, mas sim uma “variação da variação” e, também desta forma, a eventividade da identidade (PUAR, 2013). A noção de agenciamento dá liberdade a um grupo para agregar para si uma pluralidade discursiva que não o põe em contradição enquanto grupo. Pode-se dizer que coisas diferentes existem e se conectam e relacionam através de agenciamentos, agenciamentos estes que podem ser comparados pela sua própria diferença de relação com o mundo (PORTELA, 2007).

Tais conexões são formadoras de territórios, que podem ser abandonados, alterados, desterritorializados e é justamente no desaparecimento destes que se criam novas maneiras de territorialização, reterritorializando-as. Estas conexões podem ainda vir em uma composição rígida, estruturada ou fluída, errante e à deriva. Como dito, tais conexões criam os territórios (ou as territorializações) ao conectar diversos fragmentos, que, de acordo com Deleuze e Guattari, formam os agenciamentos.

A irregularidade brotante, de acordo com Machado (2009, p.41), não é abordada por ela mesma, e sim por um pensamento prévio, uma

“essência inteligível”. Ao ser privados de reconhecer o que é diferente na repetição, conhece-se efetivamente das coisas somente suas generalidades superficiais que as assemelham – suas essências (CARVALHO, 2010.)

Desta forma, pode-se denotar, a princípio, que quando se torna possível apontar e retratar a ligação de um conjunto de relações materiais, e de um regime de signos correspondente, está-se diante de um agenciamento (ZOURABICHVILI, 2004). Os agenciamentos se apresentam dentro de um fluxo rizomático⁴ que pode se efetivar numa estrutura arborescente. Contudo, como aponta Portela (2007) tal estrutura possui linhas de fuga que são desterritorializadoras e concebem outros processos rizomáticos, através de um movimento contínuo. Um agenciamento é também um esforço de se construir “(...) algo capaz de fazer algo, de produzir um efeito” (Baugh, 2000 apud MAIA, 2008, p.169).

Pode-se dizer que se está diante de um agenciamento, quando se assinala e descreve uma associação de um conjunto de relações materiais e de regime de signos correspondentes, entre o que se vê o que se diz, perante o visível e o dizível.

Os agenciamentos se mostram, primeiramente, como territoriais. Sempre há uma territorialidade que envolve um agenciamento. “O território cria o agenciamento. O território excede ao mesmo tempo o organismo e o meio, e a relação entre ambos; por isso, o agenciamento ultrapassa também o simples ‘comportamento’ [...]” (HAESBAERT, 1994, p.218). A territorialização e desterritorialização devem ser pensados como andamentos que se realizam simultaneamente, primordiais para o conhecimento das práticas humanas.

A partir da consideração de que território é tido como espaço de organização e inércia, o efeito de desterritorializar é, de acordo com Santos (2011), uma ação de desordem e desfragmentação, de modo a acarretar e perceber novos juízos menos convencionados, adotando

⁴ Sobre rizomas: “é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes” (Deleuze e Guatarri, vol.01, 1995:16). “[...] Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas” (Deleuze e Guatarri, vol.01, 1995:18). Rizomas são vagos, nômades, constituídos de maltas e não de classes, desprovido de forças coordenadoras dos seus movimentos.

outra percepção, tendo disponibilidade de atrair ideias outras além das já esperadas.

A respeito da importância dos agenciamentos no campo da filosofia (ou da filosofia para embasar os agenciamentos), Rajchmand (2002) afirma que a filosofia tem como escopo combater a estupidez, e esta se fundamenta naquele estado onde já não se pode ou se deseja fazer conexões, ligações, junções, ou seja: agenciamentos.

Processos de construção dos agenciamentos podem ser aplicados em inúmeros campos multi e interdisciplinares, como forma de derrubar o dualismo existente ao se confrontar questões antagônicas. Não há um lado ou outro absoluto, e sim valores subjetivos agenciados, de maneiras que podem ser rizomáticas (horizontais e sem começo ou fim) ou arborescentes, definidas verticalmente, com delimitação clara dos pontos de chegada e origem.

[...] um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p.17).

Os fragmentos que constituem os agenciamentos fazem com que estes endureçam sistemas de intensidade, podendo operar em diversos sistemas (como de cognição, afetos, religiões, culturas, etc.). Agenciamentos são concebidos na multiplicidade, por onde passam fluxos que se criam ao produzir formas-territórios ou processos de territorialização-desterritorialização-reterritorialização que constroem o espaço urbano (PORTELA, 2007). Os agenciamentos são como os rizomas (sendo formados através da união de vários fragmentos, que se ligam e unem a outros fragmentos e assim por diante), e mesmo sem limites para defini-los ou totalizá-los possuem fragmentos que são segmentarizados, por isso, como discorre Portela (2007), há como se elaborar formas dentro de rizomas, e dependendo de como se apropriam de seus segmentos, um agenciamento pode ser inventado como forma.

Sobre a relação entre a multiplicidade de agenciamentos e territorialidade:

[...] a existência do que estamos denominando multiterritorialidade, pelo menos no sentido de experimentar vários territórios ao mesmo tempo e de, a partir daí, formular uma territorialização efetivamente múltipla, não é exatamente uma

novidade, pelo simples fato de que, se o processo de territorialização parte do nível individual ou de pequenos grupos, toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios. Em certo sentido, teríamos vivido sempre uma ‘multiterritorialidade’ (HAESBAERT, 1994, apud SANTOS, 2011, p. 163)

[...] um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p.17).

A desterritorialização marcante das sociedades contemporâneas é provocada, histórica e filosoficamente, pelas inevitáveis atividades de mundialização atuais. Sociedades estas que se comprometem mais com resultados imediatos, com a rapidez mais do que com fixações, com tais processos aparecendo como resultados de mudanças ideológicas inegáveis, da economia à informática. Da comunicação à cultura. Esta desterritorialização é criada localmente, deduzida nela mesma (SANTOS, 2011).

Outros conceitos abordados por Deleuze cabem neste segmento. Pode-se afirmar, de acordo com Carvalho (2010, p.62), “que somos feitos de linhas que têm naturezas bem diversas”. Tais linhas podem ser diferenciadas em linhas de segmentaridade dura – linhas molares e sedentárias –, e as de segmentaridade flexível, moleculares ou nômades. Havendo também um terceiro grupo de linha, tido como as linhas de fuga, linhas de ruptura, de desterritorialização – podendo também, segundo Deleuze & Parnet (2004), ser chamadas de linhas migrantes ou linhas de abolição.

As linhas de segmentaridade dura são as que agem nos estratos aloplásticos e apresentam variações diversas, em espaços cerrados como a família, a escola, a profissão, etc. (CARVALHO, 2010) Tendo seus principais caracteres passando pela dependência de “máquinas binárias axiomáticas”⁵ de diversas formas (como homem-mulher, criança-adulto, branco-negro, público-privado). Seus segmentos implicam também dispositivos de poder diversos entre si.

⁵ Binárias pela forma binária de pensar e axiomáticas uma vez que o axioma é algo inquestionável.

Linhas de segmentaridade flexível, por sua vez, também cruzam por grupos, sociedade e indivíduos, mas são, contudo, segmentos que seguem por limiares, integrando devires, acontecimentos. Trata-se de um terceiro que vem para atrapalhar a razão binária axiomática do primeiro grupo de linhas, não se enquadrando nem em sua complementaridade nem em sua oposição (CARVALHO, 2010).

Já as linhas de fuga, terceira espécie, por nos conduzirem não apenas por segmentos, mas também através dos nossos limiares – em direção a destinos imprevisíveis - são mais estranhas. Podem ser chamadas de linhas de fissura, já que são dobras em direção a novos devires, permitindo processos de desterritorialização para novas demandas de existência, de produção e de sentidos, sendo, sem dúvida, a mais sinuosa de todas as linhas. “Embora se entrecruzem, se entrelacem, coexistam, não existe entre elas senão relações de velocidade e de lentidão em processos de territorialização, desterritorialização, reterritorialização” (CARVALHO, 2010, p.65).

Dir-se-ia que o aparelho de Estado e a “máquina de guerra” não pertencem às mesmas linhas, não se constroem sobre as mesmas linhas; enquanto o aparelho de Estado pertence às linhas de segmentaridade dura, e até mesmo as condiciona ao efetuar sua sobrecodificação, a máquina de guerra segue as linhas de fuga e de maior declive vindas do fundo da estepe ou do deserto e penetram no império. (DELEUZE, PARNET, 2004, p.155)

Cabe ressaltar, por conseguinte, que é possível que a máquina de guerra se torne mercenária, se deixe apropriar pelo aparelho de Estado quando o conquista. Quando isso ocorre, a linha de fuga que a comporta é convertida em linha abolição, que destrói outras e a si própria (CARVALHO, 2010)

Como exemplo da forma como pode se dar a desterritorialização e reterritorialização constante, tem-se a variação de um gênero musical, que de acordo com Santos (2011) pode passar por diversas alterações e leva em conta a incorporação de tantos pensamentos e culturas passantes que acarretam reformatações, gerando novos fragmentos, muitas vezes com características regionais. Outro exemplo de como reterritorialização pode ter sucesso é a apropriação da suástica nazista, que corrompeu um significativo símbolo religioso ancestral se apresenta como emblema de associação ao Holocausto.

A concepção que se faz de agenciamento concede a um grupo o ato de trazer “para si uma pluralidade discursiva que não o contradiz enquanto grupo” (PORTELA, 2007, p.54). Ao se abordar uma pluralidade de agenciamentos, pode-se ver o funcionamento de princípios diversos, como a segmentaridade dos fragmentos e a multiplicidade das relações. Princípios tais que podem gerar formas e processos. Cada fragmento tem a possibilidade de ser parte de, ou se unir a qualquer outro, “uma pessoa para estar conectada em um agenciamento não precisa ter uma relação com todos os fragmentos, ou fazer parte de todos”, como afirma Portela (2007, p.58).

Um agenciamento pode estar dentro de, ou conter outros agenciamentos, através da aproximação entre seus fluxos sociais e materiais, através de cursos de desejo que possuem concordâncias entre seus afetos e devires (PORTELA, 2007). Uma vez que o agenciamento é rizoma, e não campo limitado arbóreo, não tendo origem nem fim pré-estabelecidos, sendo uma intensidade codificada socialmente, e que se sobrecodifica com outros agenciamentos, tem-se que agenciamentos só fazem sentido quando conectados aos seus semelhantes. Desta forma, agenciamento não se faz unidade coerente, e sim uma porção que se une a outras, dependendo de cada situação: é um persistente devir-agenciamentos.

Sobre a intersecção dos segmentos entre agenciamentos e territórios, Carvalho (2010) conclui que

Em suma, graus e intensidades das relações consigo e com o mundo, entre o dentro e o fora, vão forjar, pelos agenciamentos maquínicos de corpos – o que vê – e agenciamentos coletivos de enunciação – o que se diz – campos de forças específicos e moldar graus e intensidades de desterritorialização/territorialização/reterritorialização das formações sociais envolvidas, ou seja, das estratificações de natureza aloplástica. (CARVALHO, 2010, p.77)

Tem-se, portanto, que agenciamentos são conexões, ligações, combinações que unem segmentos, fragmentos que por sua vez são partes de outras partes. E mesmo sistemas unificados implicam na existência de subsistemas sobrepostos, segmentados em inúmeros compartimentos, que podem ser utilizados, rearranjados, desterritorializando e reterritorializando agenciamentos diversos.

3.1 AGENCIAMENTO URBANISMO

O arquiteto e urbanista deve dominar diversas artes e ciências, desde geometria, matemática, história, até mesmo astronomia, música e medicina, para exercer sua profissão plenamente, de acordo com os elementos fundamentais para a arquitetura segundo o tratado *De architectura libri decem*, de Marco Vitruvius Polião, o documento escrito mais antigo registrado, sendo estes a *firmitas* (estabilidade), *utilitas* (função) e a *venustas* (estética) (JACQUES, 2001. KRÜGER, 2006).

O profissional de arquitetura deve esmoer os conhecimentos adquiridos nas mais diversas áreas de forma projetiva ao produzir seu trabalho. No tratado *De Re Aedificatoria*, de Alberti, a palavra arquiteto tem sua definição derivada do grego *Arkhitékton*, sendo *arkh* mestre ou ordenador e *tékton* construtor ou carpinteiro (RODRIGUES et al, 1996). De acordo com Krüger (2006 apud PORTELA, 2007), Alberti assegura “Quanto a mim, proclamarei que é arquiteto aquele que, com um método seguro e perfeito, saiba não apenas projectar em teoria, mas também realizar na prática todas as obras que [...] se adaptam da forma mais bela às mais importantes necessidades do homem”.

O arquiteto, então, um ser que se agencia pelo projeto de demarcação de um território profissional, lidando com a definição do tempo e espaço. O profissional transitante pelo agenciamento arquitetura e urbanismo lida com o passado, presente e futuro, sendo prospectivista ao olhar para o futuro, agindo no presente muitas vezes através de técnicas que são retrospectivistas através de avaliações arqueológicas e históricas sobre os espaços de intervenção (PORTELA, 2007).

O arquiteto passa a ter suas reflexões voltadas para a questão urbana a partir da modernidade, no momento em que a cidade passa a ser percebida como um objeto por si. A disciplina urbanismo recebe sua intitulação com a publicação das experiências do catalão Ildefóns Cerdá, a respeito de suas intervenções na cidade espanhola de Barcelona (PORTELA, 2007). A partir de então, segundo Pinheiro (2002) é que se fala no urbanista-arquiteto, o profissional toma por objeto de estudo a cidade e não apenas as obras e edificações. Eis um exemplo da reterritorialização da profissão do arquiteto, de quem constrói num espaço da cidade, para o arquiteto urbanista, que formaliza construtivamente o espaço público urbano. No Brasil, tal reterritorialização ocorre primeiramente com os engenheiros militares formados nas Aulas de Fortificações ou Academias Militares em Salvador, na Bahia e em seguida no Rio de Janeiro e, na sequência, os

arquitetos de formação nas obras reais ou em atelier de outros profissionais e mestres construtores, conforme afirma Portela (2007).

De acordo com Portela (2007), os vários cursos de Arquitetura e Urbanismo reconhecidos pelo MEC apresentam, em seus planos de curso, algumas habilidades desejáveis para o futuro arquiteto urbanista. Dentre elas estão responsabilidades ecológico-ambientais, comprometimento ético, respeito às necessidades sociais, culturais, estéticas e econômicas, entre outras questões.

A racionalidade com que as diretrizes são elencadas não condizem com um real processo de aprendizado e leva o aluno a terminar o curso sem saber exatamente para qual função social ele foi formado. Em resposta a sociedade também não reconhece efetivamente a importância do papel social desse profissional para o seu cotidiano (PORTELA, 2007, p.98).

Cada especialização de cada função possível do arquiteto, seja nas escalas menores como projetos de interiores ou em escalar regionais, leva muito tempo para ser consolidada. Mas principalmente, quando o arquiteto trabalha com o espaço urbano, ele lida com vários interesses, inclusive os dele próprio. Os agentes que fazem parte da produção do espaço urbano são complexos e em grande número, dificultando o projeto do urbanista, que seria, a princípio, somente uma organização espacial da cidade.

No serviço público o cliente do arquiteto urbanista é o usuário do espaço urbano, mas não é ele quem contrata o arquiteto. Desta forma, a responsabilidade do profissional de responder a uma necessidade do cliente torna-se confusa.

A adoção de certos estilos arquitetônicos urbanísticos deve ser inspirada em algum referencial, segundo Portela (2007), os receituários têm certos padrões “com raras exceções os autores citados pela historiografia das teorias do urbanismo são homens, brancos, europeus ou norte-americanos, todos posicionados nas elites.” (PORTELA, 2007, P.112)

Os estilos mais recentes, como modernismo trazem a ideia de higienização, ou seja, a priorização do embelezamento das cidades. O Planos *Agache* de 1937 no Rio de Janeiro demonstra a preocupação de entender a cidade como um organismo e diagnosticando-os seria possível uma intervenção para valorizá-la. Porém, deixou de lado as

questões sociais e entendeu as “favelas” como territórios problemáticos a serem “varridos” do espaço urbano. (BERDOULAY, 2003)

O estilo modernista foi fortemente criticado por estudiosos pós modernos.

O geógrafo David Harvey descreve o pós-modernismo nas cidades como o processo de intervenção em áreas centrais ou espaços consolidados em períodos anteriores, considerados degradados (pelo Estado e nem sempre pelos moradores locais), através dos projetos urbanos- operações pontuais em detrimento da ideia da cidade com um todo social. Esse tipo de intervenção, para ele, é favorecida pelas diferenças entre as comunidades urbanas, cada qual com suas “culturas do gosto” ou tradições, cada qual com distintas influências sobre as políticas e os poderes que permitem realizar suas demandas no espaço urbano. Aldo Rossi, com a proposta de valorização da historicidade dos lugares construídos e constituição da memória como campo imprescindível para a compreensão, para o projetar e implementar sentidos de lugar nas cidades. Venturi com a valorização do gosto popular não culto e não erudito das construções comerciais norte-americanas. E Jane Jacobs, Charle Jencks, irmãos Krier com as críticas ao zoneamento multifuncional que gera paisagens simbólicas empobrecidas, busca a riqueza simbólica. Propõe uma cidade ecológica, possível de ser percorrida a pé e que cresça por multiplicação, restaurando e reinventando valores clássicos e tradicionais e outros; (PORTELA, 2007, p.114).

Dentro do agenciamento urbanismo, um segmento ou fragmento importante trata dos movimentos corporais. Como se monta um corpo dentro do agenciamento arquitetura e urbanismo? O indivíduo, antes de ser arquiteto, teve que se enquadrar, disciplinar, dentro das instituições de ensino formal antes de ingressar em uma faculdade, requerendo um grande tempo de adestramento do corpo para o ato de estudar, aquietando, de acordo com Portela (2007) tantos outros impulsos

corporais, deixando o corpo disciplinado para que haja a requerida introspecção (FOUCAULT, 1999).

Ainda após a formação acadêmica, há a necessidade de colonizar o corpo para uma boa e esperada postura do profissional, no caso arquiteto, e que deve carregar marcas e sinais e suposta de poder e suposta superioridade intelectual para se impor a clientes e colegas de forma cortês. Tais sinais de poder podem ser apresentados através de objetos de consumo, já que – retomando Debord (1997) – se antes o ter superara o ter, hoje o parecer supera o ter.

O autoritarismo das elites vem, pela primeira vez, localizar-se em um ponto preciso, graças ao qual se exerce “legitimamente”: localiza-se no saber... Sua invisibilidade nasce quando, em lugar de empregarem os recursos imediatos da dominação, passam a empregar o recurso sutil do prestígio do conhecimento [...] (CHAUÍ, 1979, p.46)

É um corpo, ainda que entre em contato com outras culturas, não se permita des-racionalizar, não se deixa dominar, pois “é um corpo disciplinado pela lógica racional, mesmo quando frui potencialidades estéticas outras” (PORTELA, 2007, p.117). E além de disciplinado, é também disciplinante, dada a ‘postura profissional’ que carrega.

Uma das maneiras de se resistir à espetacularização atual pode se encontrar na reeducação dos corpos, inclusive do urbanista, reconectando-o com o mundo social, levando a arquitetura e o planejamento e projeto urbano para outras alternativas além da lógica mercadológica corrente.

O corpo laboral emudecido pela exigência do “profissionalismo” pode aprender a recusar estruturas sociais de comando gerando, assim, um outro profissional, mais atento às questões sociais e culturais do Outro. (PORTELA, 2007, p.117)

A cidade é percebida pelo corpo como um conjunto de condições que interagem entre si, expressando este a síntese de tal interação, configurando uma corpografia⁶ urbana (BRITTO, 2010).

Sobre o corpo (do urbanista ou não)

⁶ Corpografia designa um tipo de registro da cidade no corpo de seus habitantes.

A noção de corpo permite o seu entendimento em três níveis de diferentes naturezas: o universo cósmico (o espaço sideral da astrofísica), o mundo da representação (macro, molar) e o universo micro (molecular). Todavia, é no mundo da representação, o que se convencionou chamar de realidade, do Real e do Possível, isto é, da visibilidade dos fenômenos e das sensações, que essa noção adquire sua maior consistência e expressividade como manifestação estética no campo da arte, e isso, através de diferentes atitudes, comportamentos, ações e paixões que o Corpo enquanto Organismo produz, engendra e encarna. (MAGNAVITA, 2010).

O urbanismo, hoje, pode ser também uma forma de dominação quando estabelecido apenas na técnica. A força do urbanista, de acordo com Pechman (2002), vem justamente da capacidade de requalificação e transformação da cidade em um espaço abstrato, o que pode reduzir a cidade a seus aspectos técnicos de funcionamento, anulando sua consistência histórica, através da criação de modelos abstratos guiando o que “pode” ou “deve” vir a ser uma cidade.

Os métodos internacionalizados de tratamentos urbanos são aplicados intensivamente tanto no Brasil como em países ditos de primeiro mundo. Mas sentem seu peso com mais força os países periféricos, que tem suas sociedades impostas a acolher tais formas de intervenção, por serem tidas como as melhores, mais evoluídas, insinuando menos civilidade de quem não segue o rumo globalizado (PORTELA, 2007; SANTOS, 2000). Assim como em outros segmentos da sociedade, tais intervenções são questionadas ou reivindicadas se a pressão social exercida por elas concebe a articulação de movimentos sociais que encadeiam, agenciando uma contraposição a tais modelos de produção dos espaços da cidade.

As principais ideias do agenciamento urbanismo aparecem nos países centrais, sendo espalhados como modelos ideias a serem seguidos entre as nações periféricas. Isso faz com que países sul-americanos, por exemplo, estejam mais próximas dos Estados Unidos e da Europa do que entre si, no que diz respeito a debates sobre produção e planejamento de espaços públicos por arquitetos e urbanistas. (PORTELA, 2007).

4. ARTE TEATRAL

A seguir, será abordado o papel do agenciamento da arte teatral que acontece no espaço urbano, tanto como instrumento de resgate à vida pública da cidade, bem como instrumento de resistência à espetacularização da sociedade e como agenciador de ocupações urbanas momentâneas, sob os conceitos abordados anteriormente.

De início, buscou-se contextualizar a trajetória do teatro que tomou como palco os espaços alternativos da cidade, para em seguida apontar seu papel como tais instrumentos, para - na sequência - apresentar o universo do teatro de rua no contexto da cidade de Florianópolis, palco do estudo de caso deste trabalho, apresentado no capítulo a seguir.

4.1 TEATRO NA CIDADE

“O centro urbano traz, para as pessoas da cidade, o movimento, o imprevisto, o possível e os encontros. Ou é um ‘teatro espontâneo’ ou não é nada”. (LEFBVRE, 1990, p. 134)

A cidade desde sempre tem sido palco de ações e transformações, de dinâmicas sociais na vida cotidiana. Ao longo do tempo tais ações e transformações redimensionaram seus espaços, em função de diversas intervenções decorrentes de seu crescimento acelerado. A arte também, nesse contexto, se mostra como um tipo de agente transformador de um novo espaço que é organizado. Inclusive – devido a uma maior flexibilização dos limites da criação artística - a arte tem ganhado cada vez mais influência sobre o uso de espaços urbanos, permitindo, inclusive, que esta ocupe e revele os espaços abertos da cidade, ganhando sentido na relação entre o espectador, a obra e o espaço urbano que ocupa.

Desde a Grécia Antiga, os ritos preservavam a memória, com palavras e gestos, e rituais como a Thesmophoria e a Adonia⁷

⁷ *Thesmophoria*: ritual grego que dignificava o corpo feminino frio (enquanto o corpo masculino era considerado quente), onde mulheres celebravam seus costumes e deixavam seus lares, indo para abrigos improvisados fora do centro da deme. Apenas mulheres casadas com cidadãos atenienses faziam parte do festival.

dignificavam o corpo feminino e restauravam o poder da fala e do desejo no mesmo, ocupando a pólis e dando aos cidadãos fora da nobreza a chance de se tornarem parte ativa da vida pública. O corpo humano, a maior obra de arte na cidade. Nas palavras de Sennett (2003[1994], p.72):

Esses dois antigos festivais ilustram uma verdade simples e amplamente aceita: rituais cicatrizam. Modo dos oprimidos – de ambos os sexos – responderem à pouca importância que lhes é atribuída e ao desprezo de que são alvo, em geral, eles tornam mais suportáveis as dores de viver e morrer, constituindo-se na forma social que permite aos seres humanos comportarem-se como agentes ativos, mais do que como vítimas passivas, diante da exclusão (SENNETT, 2003[1994], p.72).

Figura 1: Thesmophoria (1894-1897) óleo sobre tela, por Francis Davis Millet.



Fonte: Shaping America (2013)

Ao descrever a *pólis* de Panopeo, Pausânias indaga se há a possibilidade de chamar de *pólis* um local sem edifícios oficiais como ginásio, ágora, teatro ou água fluindo de uma fonte (ALMEIDA, 2014).

Adonia: Festival antigo que lamentava a morte de Adonis. Restaurava no corpo feminino o poder da fala e do desejo, que fora negado às mulheres por Péricles, na Oração do Funeral (SENNETT, 2003[1994]).

O teatro está, então, inserido como importante elemento definidor da *pólis* grega.

Cidade e território se integram politicamente na fala de autores que discorrem sobre as origens da cidade grega, como Trabulsi (2004), visões complementares que auxiliam no entendimento da *pólis* e consequentemente do teatro como um elemento que constitui a cidade grega.

Levar-se em conta a ideia de uma delimitação espacial destina ao exercício da cena, um espaço cênico, significa que este pode ser aceito sucintamente como o lugar onde acontece a representação. Tal definição pode ser entendida como denominador comum de qualquer modo de representação, independente do espetáculo. Historicamente e com certa objetividade, regiões físicas delimitadas dentro da ordem social são rememoradas, lugares onde as representações teatrais tinham por norma se efetuar (KOSOVSKI, 2005). Pode-se, desta forma, falar rigorosamente em organizações espaciais e arquitetônicas reservadas ao espetáculo, regido por normas devidamente claras. Sobre tais demarcações tem-se que

No campo da arte teatro no Ocidente, a demarcação do espaço físico para a sua cena definiu cinco configurações espaciais fundantes, que sempre guardaram um tipo de relação com a cidade, cinco tipologias básicas de palco que atenderam às normas de encenação de cada período histórico onde foram inscritos: o palco do anfiteatro grego, como figura de uma conquista da cidade, como um espaço político; o palco múltiplo medieval com seus lugares descontínuos espalhados pela aldeia; o palco triplo isabetano denota a relação entre “a vida feudal (a plataforma, lugar de combates e do desdobramento das multidões), a nova diplomacia maquiavélica (o *recess*, lugar das manobras escusas) e a interioridade da *chamber*”; o espaço renascentista da tragédia clássica que deve ser visto não como um espaço mimético, mas como um espaço abstrato que espelha a cidade como referência de ordem; e finalmente o palco italiano, o espaço mimético, como espaço de espelhamento da realidade, criado progressivamente durante o decorrer do século XVIII para chegar ao seu coroamento no século XIX, na própria medida em

que a burguesia constrói o lugar concreto de suas próprias coisas. Deles derivaram variações espaciais e arquitetônicas engendradas pelo desenvolvimento do espetáculo teatral, como condicionaram as relação de contato entre cena e público. (KOSOVSKI, 2008, p.9-10)

O teatro é, de certa forma, somente uma construção social, e imagens cênicas podem revelar que a realidade é um fenômeno social e não natural, com sua construção a partir de um discurso linguístico, propagado essencialmente pelo signo verbal (TURLE, 2008)

É possível, ao se definir o espaço do teatro, apresentar o ambiente cênico como o contexto físico, lugar em que o teatro é preparado para se instalar (JAVIER, 1998). Por conter a cena, este é o local onde a complementariedade das linguagens que intervêm no espetáculo se produzem. O espaço cênico é, ainda segundo Francisco Javier (1998), comparável a um recipiente que contém um líquido, dando forma e estruturando seu conteúdo. O exercício espetacular é mutável, o lugar da atuação é formado de possibilidades artísticas que se manifestam no momento de uma apresentação espetacular (PINHEIRO, 2011).

O lugar teatral, com sua singularidade, segundo Almeida Junior (2007), pode ser compreendido como “um agente definidor do processo teatral, sendo somente a partir do uso que o indivíduo toma consciência do espaço do teatro, e dos seus desdobramentos” (ALMEIDA JUNIOR, 2007, p. 205). Ainda conforme este, o lugar teatral é definido não pela arquitetura do edifício ou espaço que ocupa, e sim pela sua noção de uso, na forma de um território vivido, sendo “um lugar onde se tece uma trama de relações complementares e conflitantes do presente” (ALMEIDA JUNIOR, 2007, p. 213).

Ainda sobre o lugar teatral, no colóquio “O Lugar Teatral na Sociedade Moderna”, de 1961, um dos organizadores do evento, Denis Bablet, afirma que este

é o lugar da representação, mas também da reunião: reunião de atores, reunião de um público, criação de uma comunidade de atores e de espectadores que se reencontram face a face por um determinado tempo, o tempo de uma manifestação da qual vão participar de maneiras diferentes. É definitivamente um lugar de troca (BABLET, 1983 apud CARDOSO, 2008, p.26)

Justamente devido à tensão produzida entre a natureza dionisíaca da expressão teatral e as limitações e restrições impostos por uma geografia determinada e disciplinadora, a força da experiência dentro do edifício, segundo Kosovski (2008), registrou o século XX na História do Teatro como um século de “explosão do espaço”, onde o teatro europeu se expandiu, reenglobando o espaço físico da cidade como palco.

No que diz respeito ao teatro encerrado no seu edifício, o caráter de refúgio acolhe atores e a plateia de convidados, e segundo Bachelard “o ser que tem o sentimento de refúgio se fecha sobre si mesmo, se encolhe, se oculta” (BACHELARD, [s.d.] apud KOSOVSKI, 2005, p.13), preparando o cenário onde a ilusão de segurança e proteção é assegurada, seja para convidados, seja para anfitriões. Tais relações internas são caracterizadas pela falta de intimidade, formando uma plateia constituída por estranhos (SENNETT, 1988), que tem como tarefa suscitar crença e despertar confiança pelo modo como se comportam, adotando comportamentos que todos tomem como válidos e verossímeis em seus contatos, com uma impessoalidade protegida por rigorosos códigos de conduta, de sensibilidade e de interesses comuns.

A utilização de espaços cênicos fora do “edifício do teatro” (como na cidade, suas ruas e praças), como “lugar teatral”, não é nenhuma novidade em si. Diversas vezes na história, desde a Grécia Antiga, “a cidade foi o próprio lugar do espetáculo; o teatro sempre manteve relações estreitas com a cidade” (NASPOLINI, 2011, p.45). O fenômeno teatral na rua é algo existente desde o advento da própria cidade, contudo, da forma como é conhecido atualmente, como atividade teatral paralela àquela ocorrida no espaço fechado, surgiu na Idade Média, com uma vertente de teatro religioso, que uma vez impedida de apresentar nos templos, fez a escolha de usar espaços abertos onde passou a conviver com os narradores e outros tipos de artistas mambembes (CARREIRA, 2005).

Figura 2: Teatro de Feira, séc. XVIII (Feira de Saint-Germain, Paris).



Fonte: Living History (2010)

A cidade com seus fluxos pode inclusive conformar uma base dramática, e “ao recuperar uma das formas essenciais da vida coletiva, presente na polis grega, o teatro feito na rua hoje pode abrir a perspectiva de diálogo entre mundos segmentados de uma mesma cidade”. (NASPOLINI, 2011, p.49).

Ao se analisar a relação entre cidade e arte, faz-se relevante debater a questão do limite pré-determinado entre o público e o privado, nos dois segmentos e entre si. No contexto das cidades, tal limite oscila em decorrência do momento histórico, político e social vivido por diferentes grupos (BARRETO, 2008). Coube, a princípio, ao Estado a função pública, quanto à sociedade – mais precisamente à família – coube a esfera privada. Todavia, essa relação, assim como a sociedade, se encontra em constante transmutação, com a corrente apropriação de uma esfera sobre e pela outra.

O teatro de rua pode também ser definido, segundo Pavis (1999) como

Teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidade, etc. A vontade de deixar o cinturão teatral corresponde a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sociopolítica direta,

de aliar animação cultural e manifestação social, de se inserir na cidade entre provocação e convívio. (PAVIS, 1999, p.385)

Fica clara, segundo o autor acima citado, a ênfase da função social e política da arte cênica que ocorre nos espaços abertos da cidade, que além de entreter, provoca. Tal visão, contudo, pode ser confrontada uma vez que nem todo espetáculo que vai ocupar as ruas está necessariamente reclamando um espaço que lhe foi retirado, como dá a entender a definição de Pavis.

Segundo Carreira (2005) o estudo do teatro de rua encontra ainda diversas dificuldades em se diferenciar das abordagens do teatro popular, fazendo-se necessário focar a atenção em elementos de funcionamento do espaço com suas complexas possibilidades, de forma a melhor entender o fenômeno do teatro de rua.

A rua possibilita, como espaço de convivência, que o cidadão usufrua de um anonimato que o deixa livre de um peso do compromisso pessoal (CARREIRA, 2002). A resistência do transeunte pode ser amenizada por essa postura, que também incentiva uma condição mais favorável aos jogos de improvisação de atores e uma participação mais relaxada do público.

Figura 3: Espetáculo de rua "Júlia" (A aleijada que dança).



Fonte: Arquivo pessoal do Grupo "Cirquinho do Revirado" (2013)

Os artistas, ao utilizarem espaços da cidade para apresentações teatrais, utilizam-se de um recurso preexistente: o jogo social, criado por seus habitantes através de dinâmicas sociais que alteram a estrutura urbanística. Carreira (2011) aponta que há um complexo jogo social na rua, onde uma infinidade de inter-relações que coordenam boa parte do comportamento dos cidadãos está presente. O espaço urbano, em tal contexto, conduz numa relação extra cotidiana os cidadãos às novas atividades em tal ambiente da cidade, ao propor tais jogos sociais em uma comunhão mais aproximada com o teatro (PINHEIRO, 2011).

Enquanto Sennett (1988) explana sobre o fato de pessoas, como artistas e políticos, que expunham suas emoções em público serem tomadas como especiais ou privilegiadas, reforçando a função da plateia a expectadores passivos – ajudando a diminuir o que foi chamado de cultura pública –, Brecht (1967) por sua vez, ao discorrer sobre o teatro de rua, afirma que o ator deve evitar que a qualidade artística de sua demonstração enfeitece aquele que assiste, a arte de rua não deve arrebatar o público da realidade cotidiana com fim de elevá-lo a uma esfera superior.

Ao se inserirem no espaço da rua, os artistas buscam a construção de um jogo entre elementos que aspira à contemplação da relação entre ator, público e espaço, fazendo com que todos participem da construção de ideias expostas no ambiente urbano (PINHEIRO, 2006), além do que utilizar a rua como cenário aproxima a obra de arte do seu ideal de civilidade, já que a obra teatral viabiliza o desfrute desses aspectos pelo coletivo, favorecendo uma reconstrução imagética, procedente desse contato com uma leitura nova do já conhecido (BORGES, 2011).

Tem-se, portanto, que tomando como funções do espaço urbano o ato de mesclar pessoas e diversificar atividades, a cidade pode tornar-se lugar do lúdico, do imprevisível. O uso do espaço traz a consciência do lugar como teatral ou não, sendo o lugar teatral um lugar de trocas. Elementos da cidade (como ruas e praças) são usados como lugar teatral desde a Grécia Antiga, e o uso da cidade pelo teatro pode trazer um resgate à ocupação, utilização e vivência do espaço público, através de uma nova leitura do já conhecido.

A respeito da função da demonstração tem-se que “um elemento essencial da cena de rua consiste na função social da demonstração, o que é indispensável para que o teatro seja qualificado como épico⁸.”

⁸ Teatro épico: forma de composição teatral que polemiza com as unidades de ação, espaço e tempo e com as teorias de linearidade e uniformidade do drama.

(BRECHT, 1967, p.144). Para Brecht um teatro que não servisse como palco de discussões sobre o homem e sobre a sociedade de nada valeria, de modo a – ao invés de diminuir o prazer de fazer arte – elevar a arte a uma categoria de instrumento social, acessível a todos.

Da mesma forma que em intervenções urbanas, onde a arte exhibe e questiona a vida através de percursos, de movimento e de ação, a atividade teatral é um instrumento artístico que usa da realidade do momento como palco para dubiedades e indagações, bem como mudanças éticas e simbólicas no espaço e no cidadão. Desta forma atesta-se como a arte teatralizada pode servir como potente instrumento de resgate ao caráter público da vida urbana.

4.1.1 Arte crítica como instrumento de resgate da vida urbana

“[...] quando algo parece a coisa mais óbvia do mundo, isto significa que já se desistiu de qualquer tentativa para entender o mundo”.
(BRECHT)

Inicialmente, faz-se relevante deixar claro que a ideia da arte como forma de explicitar diferenças, desacordos e descontentamentos, não constitui proposta de se instaurar no espaço urbano um clima agressivo, mas sim como forma de se opor à pacificação artificial e segregadora que ocorre nas cidades (JACQUES, 2009). O consenso, a omissão dos conflitos, despolitiza, enquanto o desentendimento, a exposição das diferenças existentes, se mostra como forma ativa de ação política, de resistência.

Essa proposta de intervenção artística apontada por Jacques (2004, 2009) como resistência visa se apropriar do espaço público para relativizar a imagem apaziguadora e pacificada do espaço urbano, que o espetáculo do consenso forja. A arte surge com seu papel promissor, já que a exploração das relações entre corpo e cidade, o homem e o espaço, a arte e a política, tem papel determinante para a exposição, ou até mesmo criação, de tensões no espaço da cidade.

Não cabe, no teatro épico, envolver o espectador em uma manta emocional de identidade com o personagem e fazê-lo sentir o drama como algo real, mas sim despertá-lo como um ser social.

De acordo com Rosenfeld (2004) a apresentação de nossa própria situação, sociedade e época de forma a parecerem distanciadas pelo tempo histórico ou espaço geográfico, dá a oportunidade ao público de reconhecer que suas próprias condições sociais são também relativas. Eis o início da crítica, através do teatro de Bertold Brecht (TURLE, 2008).

A ideia implícita é a do teatro como instrumento de oposição à realidade, sem disfarçar seu caráter lúdico e ficcional, de maneira a distanciar o espectador do cotidiano, dando-lhe a sensação de que este se insere em uma espécie de celebração.

Para funcionar como instrumento de arte crítica, faz-se importante que o teatro aconteça fora do edifício destinado previamente para seu uso. Realizando um comparativo com o futebol, “Fazer teatro dentro do prédio teatral é ‘jogar na casa do adversário’, onde ‘a torcida é toda contra’” (TURLE, 2008, p.69). Como tais edifícios são ideológicos em si próprios, tendo no seu uso a manutenção da ideologia burguesa, o teatro ali apresentado é acessível a uma única classe que tem acesso aos espetáculos – justamente a que detém o poder. O teatro ali apresentado dificilmente alterará a realidade, já que o público que o vislumbra tem na sua formação justamente o grupo social que segura o poder, poder esse o qual obviamente não querem abrir mão.

Apresentados em espaço fechado, certos espetáculos têm uma proposta revolucionária e transformadora que funciona como um ‘chamamento’ contra o ‘massacre’ ideológico do sistema neoliberal, mas sendo acessíveis somente às classes alta e média, cumprem a ambígua função de um teatro classista que se quer conscientizador. Isto fica claro, por exemplo, se analisarmos a situação pelo viés da acessibilidade à informação. Para assistir ao espetáculo, o público tem que pagar! Nesse caso, a informação é paga; terá acesso a ela somente quem tiver dinheiro para compra-la. Aquele que não tiver condições de realizar este ‘negócio’, não poderá apreender o universo simbólico ali proposto; não obterá o novo conhecimento que o espetáculo pretender ‘compartilhar’. Assim, dilui-se o seu potencial transformador, porque passa a ser propriedade de uma só classe social. Ainda que a intenção seja questionar, criticar ou revolucionar a realidade, o próprio teatro, etc, cria-se um

paradoxo, ou talvez uma simples incoerência entre desejo e ato (TURLE, 2008, p.70)

Na rua, onde a informação não é cobrada, tal situação pode ser rompida, trazendo a discussão ideológica para o espaço público, restaura-se a ideia de *Ágora* grega, na situação onde temas relevantes à sociedade eram discutidos pelos cidadãos das cidades estados.

A arte presente e atuante nos espaços públicos da cidade é uma possibilidade de atribuir sentido aos espaços, estabelecendo e reforçando relações entre o cidadão e seu entorno, uma vez que o trânsito atento pela cidade proporciona experiências ímpares de observação de aspectos que geralmente passam despercebidos nos deslocamentos cotidianos automatizados. A circulação costumeira dos cidadãos revela suas relações – de distanciamento ou de afinidade – com a cidade, uma vez que “esta relação repercute em um novo olhar para si próprio, como membro atuante desse espaço” (BRITES, 1996, apud JUNQUEIRA, 2014, p.12). Tem-se então que a arte apresentada publicamente oferece aos cidadãos um contato com elementos que representam e apresentam fatores de suas vivências, identidades, memórias, expondo de forma geral parte de um contexto cultural, sem que para tal seja necessário entender diretamente sobre arte.

Foi percorrido sobre a realidade ser um fenômeno social e não totalmente natural, um processo simples, porém complexo, ao ser realizado sua exposição pelo ator.

Mostrá-lo para o público requer do grupo muitas informações e a conquista de uma opinião clara sobre o assunto, para que aquele possa perceber, nas entrelinhas e na tessitura dos textos escolhidos, as imagens de um texto paralelo crítico e revelador que é mais ‘visto’ que ‘lido’ ou ‘ouvido’, e que visa levar o espectador a uma reflexão. (TURLE, 2008, p.66)

De locais periféricos como as favelas, por exemplo, podem surgir narrativas alternativas, uma vez que nesses locais a cultura e a arte se revelam cada vez mais como um caminho onde estas emergem, e a existência do espaço da pobreza permite o desenvolvimento de uma reflexão sobre seu próprio lugar no mundo. E “por meio delas cidadãos artistas cultivam um estado de luta capaz de contrariar a força das estruturas dominantes, e do pensamento único” (COUTINHO, 2011, p.126). Há aí uma possibilidade dos cidadãos se redescobrirem mais

críticos, e mais autores (ou atores) do que meros espectadores de seus destinos. Como já afirmava Antonin Artaud:

Nas casas abertas, a ralé imunizada, ao que parece, por seu cúpido frenesi, penetra e rouba riquezas que ela sente que lhe serão inúteis. E é então que se instala o teatro. O teatro, isto é, a gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente. (ARTAUD, 2006[1993], p.19)

Ainda sobre a arte teatral trazendo questões sociais à tona

Outra ação, nesta linha, foi o espetáculo *Para que servem os pobres?*, montado para o I Fórum Global Rio-Eco 92. Naquela ocasião, a cidade do Rio de Janeiro foi escolhida para sediar o grande debate sobre como criar alternativas ao grave problema da fome e da pobreza no Terceiro Mundo. Dentro da lógica da estrutura dramatúrgica do grupo aqui investigado [Tá Na Rua], foi escolhida a tese do antropólogo norte-americano Herbert Gans, que descreveu dezenove assertivas explicando, ironicamente, a importância e a necessidade da pobreza para a manutenção do equilíbrio social mundial. Uma das cenas desenvolvidas pelo grupo foi a ‘Festa Grã-Fina’, que por falta de pobres para trabalharem como criados, não acontecia. Não havia garçons, cozinheiros, motoristas, músicos, para servirem... aos ricos! A montagem revelava a inversão entre causa e efeito (da pobreza e da divisão de classes no capitalismo) que a ideologia produz *naturalizando* a ideia de pobreza (TURLE, 2008, p.67)

A dramaturgia pode apresentar, então, alternativas para se construir outra realidade, através da exposição de brechas, de falhas estruturais sociais, demonstrando, para se quebrar tal jogo ideológico, como se dá a manifestação da superestrutura social de uma nação capitalista.

A arte, especificamente o teatro, pode promover o encontro entre personagens de rua do passado e do cotidiano contemporâneo,

permitindo ao público reviver a cidade de outra época, como constatado no projeto Cenas Carioca, que visava rememorar a cidade através da história de suas ruas e praças, trazendo através da narrativa teatral novos significados para determinados lugares da paisagem urbana carioca (CARDOSO, 2008). O teatro se mostra, sob esse aspecto, perturbador ao sugerir uma nova relação do transeunte com sua cidade.

A arte, segundo Adorno (1997), adentra o círculo da mercadoria, como valor de troca na indústria cultural - ao ser manipulada por meios ideológicos, depois de libertada das funções atuais, religiosas e morais, que vêm fundi-la à esfera da economia e da política - e funciona como instrumento ideológico do dominador. Tudo é produzido, possui um preço e serve para ser consumido com um único propósito, manter o ciclo do consumo em funcionamento.

Pode-se entender assim que o teatro, enquanto encerrado em sua linguagem, tem o papel de romper com a atualidade. Embora seu objetivo não seja resolver conflitos psicológicos, morais ou sociais, ele deve, contudo, explicitar verdades ocultas, “trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir” (ARTAUD, 2006[1993], p.77). Ainda sobre outras formas de se fazer e pensar o teatro, o teatro épico proposto por Bertold Brecht⁹ vem questionar o caráter de diversão até então atribuído ao teatro, abalando sua visibilidade social, ameaçando a crítica em seus privilégios e furtando-o de uma de suas funções na ordem capitalista (BENJAMIN, 1994[1985]).

Com a era da mobilidade digital, a *internet* aproxima o homem do desejo de onipresença, com o soerguimento de uma nova cultura telemática (LE MOS, 2005) e práticas contemporâneas de agregação social são facilitadas. Como, por exemplo, a reunião de várias pessoas que se encontram para a realização de um ato em conjunto e depois se dispersam (nas assim chamadas *flash-mobs*). Estas mobilizações podem ter finalidades artísticas ou de cunho declaradamente político-ativista, num universo onde, segundo Lemos (2005) a rede se torna espaço mediador, de organização, a rua aparece como espaço de encontro, e a arte crítica um instrumento em potencial, que revela ou até cria tensões no espaço público, tornando visível o que o consenso dominante tenta

⁹ Bertold Brecht: poeta, dramaturgo, encenador alemão do século XX, cujos trabalhos teóricos e artísticos foram de forte influência sobre o universo teatral contemporâneo. Aprofundador do teatro épico, que visava, entre outras coisas, ressaltar por técnicas duas personagens: uma que apresentava e outra que era apresentada.

ocultar (JACQUES, 2009). Marcas da pós-modernidade, como hedonismo, ativismo global, micro política e nonsense, ficam então evidenciadas.

É importante notar, contudo, que “a era da conexão não é necessariamente uma era da comunicação” (LEMOS, 2005, p.9); a novidade é instrumental – o uso de tecnologias digitais móveis como forma de agregar multidões -, deve-se cuidar então para não criar uma visão ingênua de um falso ineditismo do fenômeno.

Outros diversos exemplos de espetáculos artísticos teatrais de rua resgatando o caráter público da cidade podem ser encontrados, como é o caso das apresentações do Auto da Estrela-Guia, apresentado em 1998 e 2003 no Centro de Florianópolis e realizado pela Ápria Produção em Arte. Tratou-se de um espetáculo cênico que visou estabelecer relação intensa com o ambiente urbano, de forma a provocar um diálogo com monumentos históricos e a identidade local (NASPOLINI, 2011). Buscou-se proporcionar uma forma diferenciada de olhar para espaços frequentados no dia a dia.

O edifício teatral é negado enquanto abrigo por Jacques Copeau, que propõe um fazer teatral que foge à necessidade de um asilo. Propõe, ao invés de uma “casa”, uma “barraca fncada”, propõe o “nomadismo” da arte ao “sedentarismo”. Propõe substituir a inércia contemplativa pelo diálogo vivo entre “os que querem ouvir e aqueles que têm algo a dizer” (KOSOVSKI, 2005, p.17). Uma proposta que pode ser relacionada com o conceito de espaço liso e estriado¹⁰, onde “(...) no espaço estriado, as linhas os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol.5, p.184-185). Tanto no espaço liso como no estriado, as paradas e os trajetos estão presentes; contudo, no espaço liso é o trajeto que causa as paradas, os pontos estão subordinados ao trajeto.

Ao se inserirem no espaço da rua, os artistas buscam a construção de um jogo entre elementos que aspira à contemplação da relação entre ator, público e espaço, fazendo com que todos participem da construção de ideias expostas no ambiente urbano (PINHEIRO, 2011). Além do que utilizar a rua como cenário aproxima a obra de arte do seu ideal de civilidade, já que a obra teatral viabiliza o desfrute desses aspectos pelo coletivo, favorecendo uma reconstrução imagética, procedente desse contato com uma leitura nova do já então conhecido (BORGES, 2011).

¹⁰ Conceitos abordados no capítulo “1440 - O liso e o estriado” do quinto volume da obra ‘Mil Platôs’, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997[1980]).

Para Augusto Boal (2009), a libertação dos oprimidos das injustiças que estes sofrem depende da criação de sua própria lei, para que estes assumam o poder que desta nova lei emana, “poder que só se consegue com a participação ativa na vida social e política, com organização e com o bom uso da força dela decorrente” (BOAL, 2009, p.72). No espaço aberto é que se cria um campo de batalha, uma arena, onde o confronto entre a cidade e o cidadão pode ser travado (HADDAD, 2005). Para Boal (2009, p.75-76) “É dever do cidadão-artista, usando os mesmos canais de opressão mas com sinal trocado – palavra, imagem e som –, destruir os dogmas da arte e da cultura” como forma de mostrar que todos são artistas de todas as artes, cada ser a sua maneira. Produtores de cultura e não somente consumidores boquiabertos da cultura dos outros.

Vê-se então que a cidade pode servir como espaço de mediação para manifestações artísticas de diversas formas, não sendo sua ação limitada a espaços preestabelecidos para tal.

Outros exemplos de práticas artísticas vistas como instrumentos de resistência puderam ser encontrados em outubro de 2008 no encontro CORPOCIDADE, onde artistas produziram intervenções em espaços públicos de Salvador, Bahia, sob diversas formas (BRITTO; JACQUES, 2009).¹¹

Oscar Wilde dizia que a arte não imita a vida, como se diz: é a vida que imita a arte. Como Wilde tem sido associado a frivolidades – por sua obra e vida, ou por puro preconceito –, esta afirmação é interpretada como brincadeira, boutade. No entanto, é profunda e verdadeira! O cinema e o teatro são capazes de infiltrar comportamentos em suas plateias: a empatia é a responsável. (BOAL, 2009, p.85)

A arte, indo de encontro com a fala de Boal (2009) não deve se encerrar apenas em espaços como em museus, teatros e salas de concerto para visitas esporádicas aos fins de semana, uma vez que ela é necessária em todas as atividades do homem, seja no trabalho, no estudo ou também no lazer. A arte não deve ser faculdade de eleitos, e

¹¹ Na página do evento <<http://www.corpocidade.dan.ufba.br>> podem ser encontrados debates sobre tal encontro, sobre os dissensos, conflitos e tensões do mesmo.

sim condição humana. “Não é maquiagem na pele: é sangue que corre em nossas veias” (BOAL, 2009, p.94).

Não se trata de estabelecer, ao se falar de exposição de conflitos urbanos, um combate direto. “É no campo das artes que se dá a dimensão estética da política, isto é, a ‘partilha do sensível’” (TURLE, 2008). A arte, para Rancière

[...] é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (RANCIÈRE, 2005 apud TURLE, 2008, p.71)

Ao se notar a perda e o declínio da vida pública nas cidades, novas formas de sociabilidade se fazem necessárias, devido à tendência ao desaparecimento do espírito público e do contato real entre cidadãos. Os conflitos urbanos, geralmente ocultos pela cidade-imagem do espetáculo passivo, são necessários na consideração de uma cidade mais democrática. É importante saber trabalhar com tais conflitos, assumir a tensão existente entre eles. Com a mediação inclusive dos espaços

virtuais e cibernéticos, o espaço urbano surge também como campo para a arte crítica, uma vez que que artistas já são familiarizados com tais “zonas de tensão”, a percebê-las, aceita-las e até mesmo a cria-las, propô-las, e podem nos auxiliar na reinvenção de um urbanismo que seja comprometido com um espaço público mais familiarizado com a divergência e, portanto, mais incorporado e ativo na vida urbana contemporânea.

4.1.2 Arte teatral na cidade de Florianópolis

O primeiro espetáculo teatro de Santa Catarina data de 1817, e festejava a coroação de D. João VI (FLORES, 2009). O teatro naquela época seguia os moldes da Corte, apresentando tragédias mitológicas ou comédias satíricas, com influências da renascença ou românticas. A construção de edifícios teatrais era fruto, naquele período, exclusivamente da iniciativa privada. Considerado o espaço cultural mais importante da então Nossa Senhora do Desterro, segundo Flores (2009), o Teatro São Pedro de Alcântara foi demolido em 1869, como parte das obras de alargamento da atual rua Tenente Silveira, no centro da cidade de Florianópolis.

Já o segundo teatro da Ilha de Santa Catarina, chamado de Teatro Santa Isabel em homenagem à Princesa Isabel, por diversos problemas financeiros da empreendedora responsável pela obra do mesmo e sendo assumido pelo governo, foi inaugurado apenas em 1875, após 18 anos de construção. Contudo, em 1894 – ano em que Nossa Senhora do Desterro recebeu o nome de Florianópolis – o Teatro Santa Isabel troca de nome, para TAC, Teatro Álvaro de Carvalho, homenageando o primeiro dramaturgo do estado (FLORES, 2009).

A criação de grupos de teatros na cidade começa a fortalecer o cenário teatral da capital catarinense a partir de meados do século XX, como é o caso do Grupo Armação, criado em 1975, e que, diferente dos outros grupos atuantes na cidade, nas palavras de Giovanna Flores (2009), “o Armação possui uma sede oficial, a Casa do Teatro Armação, onde desenvolve diversas atividades como reuniões, ensaios e apresentação dos espetáculos”. A Federação Catarinense de Teatro, criada em 1978, contava com mais de 100 grupos atuando em todo o estado, e até o ano de 2008, 19 destes atuavam em Florianópolis (FLORES, 2009).

Indo de encontro à temática de arte crítica como instrumento de resistência, o grupo Dromedário Loquaz, criado pelo teatrólogo Isnard

Azevedo em 1981, objetivava apresentar um teatro questionador, despertando o público da passividade, para a resistência à repressão imposta pela ditadura. O grupo montou “A importância de estar de acordo”, primeira obra do dramaturgo alemão Bertold Brecht, também questionador de sua época, a ser apresentada no estado de Santa Catarina. Após a morte de Isnard Azevedo em 1991 o grupo passou um tempo sem se apresentar, retomando suas atividades em 1993 (FLORES, 2009).

Um dos principais festivais de teatro nacionais foi nomeado em reconhecimento à obra do fundador do grupo Dromedário Loquaz. O Festival de Teatro Isnard Azevedo abriga, desde 1993, grupos de todo o país, e tem como foco, além do intercâmbio entre grupos profissionais e amadores, a formação de plateia.

5. ERRO GRUPO

Em atividade na cidade de Florianópolis-SC desde março de 2001, o Erro Grupo surgiu da vontade de seus integrantes de experimentar a arte como intervenção no cotidiano das pessoas.

O grupo trabalha pesquisando a união de linguagens artísticas, pela construção de situações e pela invasão do espaço público, diluindo a arte no cotidiano¹². O ERRO interfere nos fluxos habituais da cidade, através de uma prática situacional, na paisagem urbana e nos meios de comunicação, buscando modos alternativos de viver e de inserção do espaço da cidade. Visando buscar uma linguagem artística de fronteira, o grupo estuda a exploração do espaço pelos seus significados, ambientes, espaços arquitetônicos, bem como a criação de possíveis relações entre cidadãos que circulam pela cidade.

Ao longo de sua jornada, o grupo levou seu trabalho para mais de 60 cidades brasileiras, além de contar com trabalhos apresentados internacionalmente, em países como Estados Unidos, Argentina e Colômbia.

Os integrantes do grupo possuem formação em artes cênicas, contudo o objetivo do grupo na sua fundação foi romper barreiras disciplinares, experimentando a arte como maneira de intervir no cotidiano das pessoas, e a interdisciplinaridade de conceitos e de áreas da linguagem (ERRO, 2013). Desta forma, faz parte dos objetivos do grupo realizar experiências artísticas não atreladas à gêneros artísticos (GISLON, 2013).

Segundo Bennaton (2009), sua trajetória foi constituída através da relação entre seu trabalho como diretor de teatro de rua no ERRO Grupo e sua pesquisa acadêmica, direcionando seu foco sobre estratégias de ação no espaço urbano e almejando “ampliar a reflexão sobre os procedimentos operacionais de teatro de rua a fim de evidenciar a resistência à cultura massiva, ao poder dominante, ao mercantilismo da arte e à sua passividade” (BENNATON, 2009, p.24).

O trabalho do ERRO Grupo toma como referências a obra de Guy Debord e da Internacional Situacionista, como um agrupamento de pensamentos que permite a reflexão sobre o fenômeno de um teatro transformador no contexto da sociedade contemporânea, servindo também como alvo para a reflexão sobre os conflitos com a estrutura de sustentação da arte atualmente, bem como seus mecanismos de controle

¹² Informações retiradas do site oficial do ERRO GRUPO. Disponível em <<http://www.errogrupo.com.br>>

e de convenção (BENNATON, 2009). Seu trabalho instaura compreensões sobre ações que provocam transformações sociais e políticas no espaço de atuação na cidade, como atividades políticas de resistência à tal situação, visando a transformação da realidade.

O grupo, através da construção de situações, pesquisa a união das linguagens artísticas, o performer, a invasão do espaço público e a diluição da arte no cotidiano. Nessa prática situacional, o ERRO interfere nos fluxos cotidianos, na paisagem urbana e nos meios de comunicação, procurando outros modos de viver e de inserção na cidade. Através da busca por uma linguagem artística fronteira, o ERRO pesquisa a exploração do espaço urbano a partir de seus significados, ambientes, arquiteturas, discursos e a criação de possíveis situações e relações entre as pessoas que circulam pelas ruas. (ERRO, 2013)

O trabalho de Bennaton, como diretor e como pesquisador, utiliza técnicas de invasão urbana, possibilitando construir em um espaço determinado relações com o público. Ao pesquisar de que forma espaços novos de interferência estética abrem fissuras no tecido urbano, o diretor do ERRO Grupo, Pedro Bennaton (2009), afirma ser possível que as fronteiras do exercício da performance artística sejam ampliados como ressignificação da cidade como espaço estético e de transformação.

A atividade do ERRO Grupo, bem como de alguns outros coletivos artísticos brasileiros, “como o Grupo Laranjas, situado em Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, o Grupo Empreza, de Goiás, o Política do Impossível, de São Paulo, o GIA, Grupo de Interferência Ambiental, da Bahia” (BENNATON, 2009, p.82), acontece através da ação de artistas interdisciplinares procedentes de diversos cursos, como artes, sociologia, arquitetura, geografia, de forma que as estratégias para criar novas situações urbanas se assemelham a algumas ferramentas já usadas por vanguardas artísticas do começo do século XX (mais especificamente, na vanguarda histórica europeia dos anos 20).

Contudo, diferente da realidade encontrada naquela época, a cidade hoje vive uma realidade de constante vigilância, as ruas controladas por câmeras, da mesma forma que as pessoas que circulam pelo espaço, são outras. Em função disso, tais coletivos focam suas estratégias operacionais na criação de quebras, de resistência ao controle do poder e do mercado na arte.

Ao agir no espaço urbano, desde o princípio de sua pesquisa prática, o grupo se depara com princípios estratégicos de deslocamento e de invasão, e sua força de ocupação que age como forma de conseguir uma maior participação e alcance da ação.

Lefebvre (1991) ressalta que além de ser lugar de encontros e convergências das informações, o espaço urbano se torna lugar do desejo e do desequilíbrio permanente, momento do lúdico e também do imprevisível. Sendo a rua o espaço do imprevisível, as apresentações sofrem interferências e influências do público desde os ensaios. A participação ativa do público, além de frequente, é algo desejado pelo grupo, que já no seu preparo para ocupar o espaço da cidade leva em consideração a aleatoriedade, uma vez que

O treinamento do elenco realizado pelo grupo busca apropriar-se do ambiente urbano, absorvendo-o, permitindo e valorizando o acaso como elemento constituinte de uma cena aberta a intervenções, e relacionado isso a um tipo de presença almejada pelo *ERRO* com o fim de estabelecer vínculos de participação do público durante suas ações. (BENNATON, 2009, p.117)

O grupo, desta forma, ressalta-se por desempenhar suas experimentações artísticas nas ruas, entrando em contato com as pessoas que circulam no espaço urbano e de alguma forma de desautomatizam por conta do trabalho do grupo, e estando também em contato com a simbologia que entremeia os espaços onde os trabalhos toam lugar.

Questionados sobre o atuar na rua, a resposta do grupo à pergunta do porque gostar de atuar na rua, e se isso seria uma questão afetiva ou política, respondem:

Gostar não é muito a palavra. Vemos a rua como o único espaço possível de transformação e/ou ruptura com as convenções, leis, regras, etc. São as duas razões, afetiva e política, vemos a rua como o local principal para as lutas de classe, para uma inserção democrática da cultura, já que é frequentada por todos os tipos de pessoas, e claro, temos um fascínio especial pela fusão arte e vida, e na rua isso é possível, pois não há nenhuma convenção artística. O *ERRO* é iniciado na rua e

este é o seu espaço. (GISLON, 2013, 2 apud GISLON, 2013)

Intervir no espaço urbano de modo a reinventar formas de fazer tanto arte como política se faz necessário, nesta atual situação pós-moderna. A transformação através da arte crítica é primordial para socializar as vivências, e propor maneiras de se resistir ao poder, e como forma de propor opção ao cotidiano. De tal forma que “arte e política serão experimentadas frequentemente pelas ruas, como inspirações diretas a mais povos serem ativos em expressar suas próprias ideias de transformação” (BENNATON, 2009, p.142).

A seguir, uma síntese dos principais trabalhos do grupo, relevantes à temática desta pesquisa, e, na sequência, uma análise de duas apresentações do grupo na cidade de Florianópolis e suas intervenções no cotidiano de ocupação do espaço urbano naqueles instantes.

5.1. TRABALHOS APRESENTADOS

Segue um breve relato de apresentação sobre as principais obras apresentadas durante a trajetória do ERRO Grupo de Teatro, desde a sua criação, no ano de 2001¹³. A primeira obra do grupo (Adelaide Fontana, 2001) e a mais recente até o presente momento (Geografia Inútil, 2014) serão apresentadas e analisadas posteriormente.

Inicialmente, o espetáculo CARGA VIVA (2002), que se apropria do espaço urbano, inclui o espectador na ação, procurando manter entre todos estes elementos um diálogo de igual para igual.

A questão principal desta obra trata da loucura e da lucidez, discutindo com o público parâmetros de uma suposta normalidade, fazendo do público testemunha do modo como a sociedade trata pessoas que não se enquadram nos padrões.

O público que transita pode confundir a ficção com a realidade, por se tratar de um espetáculo que invade espaços alternativos e de transição.

¹³ As informações iniciais sobre as obras do ERRO Grupo foram majoritariamente retiradas da página do grupo, disponível em <<http://www.errogrupo.com.br>> e em trabalhos acadêmicos sobre o mesmo.

Figura 4: Carga Viva - Florianópolis.



Fonte: ERRO GRUPO – Ana Paula Cardozo (2002)

Figura 5: Carga Viva - Sergipe.



Fonte: ERRO GRUPO – Ana Letícia da Rosa (2004)

Com diversas apresentações, dentro e fora da cidade de Florianópolis, o espetáculo, que estreou em 2002, procura como eixo da pesquisa da obra, segundo o diretor Pedro Bennaton (2009), valorizar a comunicação entre o público e os atores. Na ação dois indivíduos são tidos como loucos por outros dois, sendo isolados em carros-jaula que são construídos no decorrer da ação teatral, e de lá tentam escapar.

O público, nesta obra, se posiciona e reposiciona, e interfere na ação, incitados pelas ações dos atores – que são em grande parte violentas -, sendo favoráveis à captura dos seres presos, ou demonstrando apoio às suas fugas.

Eis um exemplo de como a arte crítica apresentada no espaço urbano pode fomentar no cidadão a reflexão, a discussão e até mesmo a ação crítica acerca de eventos, cotidianos ou não, que se apresentam diante ele, forçando-o de certa forma a pensar sobre temas e assuntos que provavelmente não receberiam reflexão não fosse pela provocação artística instigadora.

Já No espetáculo PALAVRAS DECIFRAM CHARADAS... (2002), tal obra se trata do desdobramento de dois trabalhos realizados anteriormente pelo grupo, “Pedra” e “Segredo”, e que procura o confronto com a inércia, num jogo onde pedras se chocam e criam um instante ao romper o silêncio, criam um instante para quem está sentado aguardando a desordem ou para quem está de pé aguardando para sentar.

Figura 6: Palavras Decifram Charadas - São José do Rio Preto-SP.



Fonte: ERRO GRUPO – Jorge Etecheber (2005)

Definido pelo grupo como um espetáculo de rua e de percurso, no espetáculo intitulado DESVIO (2006) o público é convidado a experimentar o preparo da encenação de um assassinato. Nesta obra a dúvida entre o real e a ilusão é proposta no cenário do centro da cidade, discutindo problemáticas deste espaço. O trabalho faz do espaço urbano um espaço surreal, através da criação de um ambiente desconfortável através da constantemente anunciada experiência da morte.

Figura 7: Desvio - Florianópolis.



Fonte: ERRO GRUPO – Pedro Bennaton (2006)

Figura 8: Desvios – Florianópolis.



Fonte: ERRO GRUPO – Pedro Bennaton (2006)

Este trabalho lida com reflexões acerca da morte da arte após sua inserção na lógica de consumo, tornando o público cúmplice dessa representação. Com este trabalho o ERRO Grupo aprofundou sua pesquisa, tendo a rua como um espaço privilegiado para a ação artística de forma crítica. O conceito de imanência, que Deleuze (1995) aborda ao falar do corpo sem órgãos¹⁴, foi considerado pelo grupo neste trabalho, supondo, de acordo com Bennaton (2009, p.123), “a presença e a relação das pessoas, do espaço e a ação como fator determinante para realizar uma experiência de ruptura”.

Nas palavras do diretor da obra:

Desvio possui uma linguagem meta-teatral, e lida também com acontecimentos que o *ERRO* enfrentou nesses anos de trabalho, como, por exemplo, a resistência e o conflito com a possibilidade de se tornar um produto na lógica do mercado, em uma sociedade mercadológica, onde o assassinato em *Desvio* simbolizaria o extermínio dessa lógica. A criação de *Desvio* perpassa pela tarefa contemporânea do fazer teatral, isto é, o reconhecimento e operação com as condições do tempo presente da ação artística, abordando quais são as ferramentas operacionais utilizadas para se criar uma peça em uma sociedade do espetáculo. Expondo os procedimentos estratégicos para criar uma ação que escancara as representações do circuito do *show business* que, em pequena ou larga escala, estão presentes em todas as manifestações culturais em fusão com a ótica de mercado. (BENNATON, 2009, p.127)

Tem-se, portanto, que esta obra, assim como o espetáculo Adelaide Fontana, de 2002, lida diretamente com a questão da atividade artística como produto consumível, e busca meios de expor tal lógica mercadológica como forma de bater de frente com a mercantilização do todo, fenômeno que ocorre em grande escala atualmente.

A obra ENFIM UM LÍDER (2007) é um espetáculo com 72 horas de duração, que, diferente dos outros trabalhos do grupo, trabalha trazendo para centros urbanos a expectativa com o anúncio da chegada

¹⁴ Conceitos abordados no capítulo 6 (28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos) do terceiro volume da obra ‘Mil Platôs’, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996[1980]).

de um suposto líder. É uma ação teatral que, de acordo com o grupo, se dilui no espaço e tempo do ambiente da cidade, enquanto simultaneamente o ocupa.

Figura 9: Enfim Um Líder – Lagoa da Conceição, Florianópolis.



Fonte: ERRO GRUPO (2008)

A obra trabalha com a expectativa de diferentes camadas sociais, que juntas acabam ajudando o grupo na divulgação da chegada deste líder. Tal divulgação acontece tanto com ações publicitárias, como com divulgação informal, no boca a boca. As ações acontecem para decorar, limpar e organizar o espaço, adequando os espaços urbanos onde a interferência ocorre para um evento de grande importância na história das cidades, como é tratada a chegada do líder.

Trata-se de um happening urbano que dura três dias, cujo enredo é a recepção de um líder – que não chega – em um ponto central de alguma cidade. Esta recepção tem divulgação massiva, antes e durante as 72 horas de ação no espaço público, através de mídias diversas. A ação que toma lugar na rua é regida por quatro ou cinco atores que interagem com os transeuntes e espectadores. Após a não chegada do líder o ERRO Grupo emite um comunicado, justificando a não chegada do líder e prometendo a chegada em alguma outra oportunidade.

Na exploração da expectativa em relação à chegada deste líder é que a ação do espetáculo se constrói. Lembrando a ideia de Sennett

(1988), que reforça a questão de que personalidades tidas como públicas, quando exaltadas, colocam a plateia num papel passivo de mero espectador. Eis que o ERRO Grupo se inspira em momentos cotidianos, onde a ação de esperar um ser idealizado, um suposto herói é frequente.

Enfim um líder é um trabalho que se insere e transforma o espaço urbano onde acontece, discutindo algumas ideologias atuais e suas superficialidades, de acordo com o grupo, e brinca com o ato da expectativa, indo de frente com a passividade da espera por algo novo. Essa ação, que possui uma fronteira tênue entre ficção e realidade, cria uma situação de percurso midiático que alcança várias camadas da sociedade que acreditam no líder oculto.

Indo de encontro com as ideias de Guy Debord (1997[1967]), nada existe hoje fora do espetáculo. O anúncio da chegada de um líder em meios de comunicação de massa torna este real antes mesmo da sua existência, e público que ansiosamente o aguarda também colaboram na criação desse ídolo.

De acordo com Bennaton (2009, p.135) a sociedade atual faz parte de uma “geração que existe, mas não vive, é vivida pela incessante ganância dos meios de comunicação e *marketing*”. Pela esperança da existência de outra visão de mundo fora a vivida por cada um. A passividade atual encontra-se num estágio onde se busca o momento quando não mais será preciso responder-se por si mesmo, e sim uma era onde alguém organizará os pensamentos individuais de cada um.

Diversos autores mostram uma apreensão com as possibilidades de estruturação do cidadão no pós-modernismo (JAMESON, 2002), na sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997[1967]). A falta de decisão do indivíduo gera um esvaziamento de sentido em ações que exigem contestação ou transformação (BENNATON, 2009).

Havendo a espera ansiosa por um ser, um líder, idealizado pela lógica de mercado, não há então exemplo de resistência para a ação coletiva, de tal forma que o cidadão atual mesmo que questione eventuais lideranças, não age. Espera passivamente que um novo líder idealizado supra suas necessidades, seus anseios.

Com a ideia da arte crítica como instrumento de resgate à vida pública, a obra conseguiu, ainda que por instantes, ressignificar algumas estruturas de poder (políticas, religiosas, entre outras), e trouxe para o campo urbano a explicitação e criação de conflitos, geralmente abafados pelo simulacro de vida urbana dominante (JACQUES, 2009) sem a necessidade de uma luta armada, com um abalo que aconteceu nas

estruturas simbólicas da cidade, com novas ocupações do espaço público. Tem-se, nas palavras do diretor do espetáculo, que

Enfim um Líder é uma situação que se propõe, por uma expectativa geral, reativar a memória das pessoas para que estas possam reviver através de uma ficção, além de uma percepção lúdica, que explora a expectativa da espera e ao redor disso que se constrói a ação no espaço urbano, alguma possibilidade de transformação ou ao menos o pressentimento da mudança. (BENNATON, 2009, p.135)

Com a utilização de recursos multimídia ao longo do espaço urbano, a obra ESCAPARARTE (2009) expõe como relações amorosas se dão em uma sociedade espetacular, de forma cada vez mais virtual.

Escaparate questiona a intimidade, a exposição, o interno e o externo. O casal em cena, como conta na página do ERRO Grupo, é movido por fantasias e anseios em um universo que é feito para ser visto, criando uma atmosfera ambígua.

Figura 10: Escapate - Florianópolis



Fonte: ERRO GRUPO (2008)

Figura 11: Escapate - Florianópolis



Fonte: ERRO GRUPO (2008)

A exposição acontece de diversas maneiras, por exemplo, com cenas projetadas em fachadas de um edifício, com ações que acontecem em frente a uma *webcam*, onde um ator está em uma *lan house* a poucos metros do local da ação, ou por um ator que constantemente se relaciona através de um telefone celular. Nesta era da conexão, “a rede transforma-se em um “ambiente” generalizado de conexão, envolvendo o usuário em plena mobilidade” (LEMOS, 2005, p.2). São explorados temas como invasão de privacidade, ainda que consentida por quem deseja ter sua imagem explorada, podendo haver relação com a teoria de Foucault (1999[1975]) sobre quem é constantemente vigiado, e tem suas ações disciplinadas por conta dessa exposição. São desejos ativos na sociedade do espetáculo: aparecer, mostrar-se, ser e tornar-se imagem.

Na interferência urbana proposta na obra AUTODRAMA (2010), carros de som interagem entre si, pelas ruas de um local determinado da cidade. O texto se dá através do cruzamento de quatro obras: Macbeth (Shakespeare), Mateus e Mateusa (Qorpo Santo), Ascensão e Queda da Cidade de Mahagony (Bertold Brecht) e Fuenteovejuna (Lope de Veja), mesclados com textos de leis burocráticas, de auto ajuda e de filósofos.

Com a obra AUTODRAMA, o ERRO Grupo traz um questionamento político, social, cultural e ambiental, através da busca pela reflexão acerca do ambiente urbano, com o deslocamento de mecanismos de propaganda. Conflitos de relações entre carros, pessoas, o teatro e a cidade são criados através da locomoção e propagação dos textos dramáticos, e a obra se apropria de possibilidades das extensões do corpo em performances artísticas, pervertendo estratégias contemporâneas de comunicação.

Figura 12: Autodrama.



Fonte: ERRO GRUPO – Júlia Amaral (2010)

Explorar desta forma a rua faz com que este trabalho ofereça novas ferramentas para fins culturais e ao se inserir no tráfego da cidade, oferece um contato não comum do público com um trabalho de arte. Conforme afirma o ERRO Grupo, com AUTODRAMA o grupo consegue aproximar arte e vida, se apropriando de formas inseridas no cotidiano dos cidadãos, fazendo uma ressignificação do lugar especificado para arte como de suas interferências em espaços e em fluxos urbanos.

Esta interferência afeta momentaneamente a estrutura do local onde se insere, uma vez que os atores sociais envolvidos na configuração urbana do local têm que se adaptar à ação dos veículos que, ao dialogarem entre si, intervêm diretamente no cotidiano dos transeuntes.

Já como resultado da pesquisa do ERRO Grupo sobre o jogo como impulsionador de ações cênicas, a obra FORMAS DE BRINCAR (2010) se apropria de jogos populares e propõe uma reflexão acerca da relação entre corpo e objeto, trabalhando com as perspectivas de filósofos como J. Huizinga, J. Baudrillard e M. Foucault.

Figura 13: Formas de Brincar - Ensaio Geral - Florianópolis.



Fonte: ERRO GRUPO – Júlia Amaral (2010)

A objetificação disciplinadora do corpo é tratada pela obra, que explora a rua como campo de um jogo que é influenciado por uma série de diversos outros jogos populares. A obra lida com estereótipos, modelos, e padrões que fortalecem a massificação e a sociedade do consumo. O corpo feminino é discutido, através do jogo proposto pelo espetáculo, como objeto na sociedade contemporânea e como campo fértil para a criação artística, social e política.

A intersecção da arte no cotidiano tem se mostrado ser o foco da pesquisa do ERRO Grupo, permeando o ambiente urbano, através de uma arte crítica de invasão da cidade. E *Formas de Brincar* dá continuidade à sequência de trabalhos do grupo.

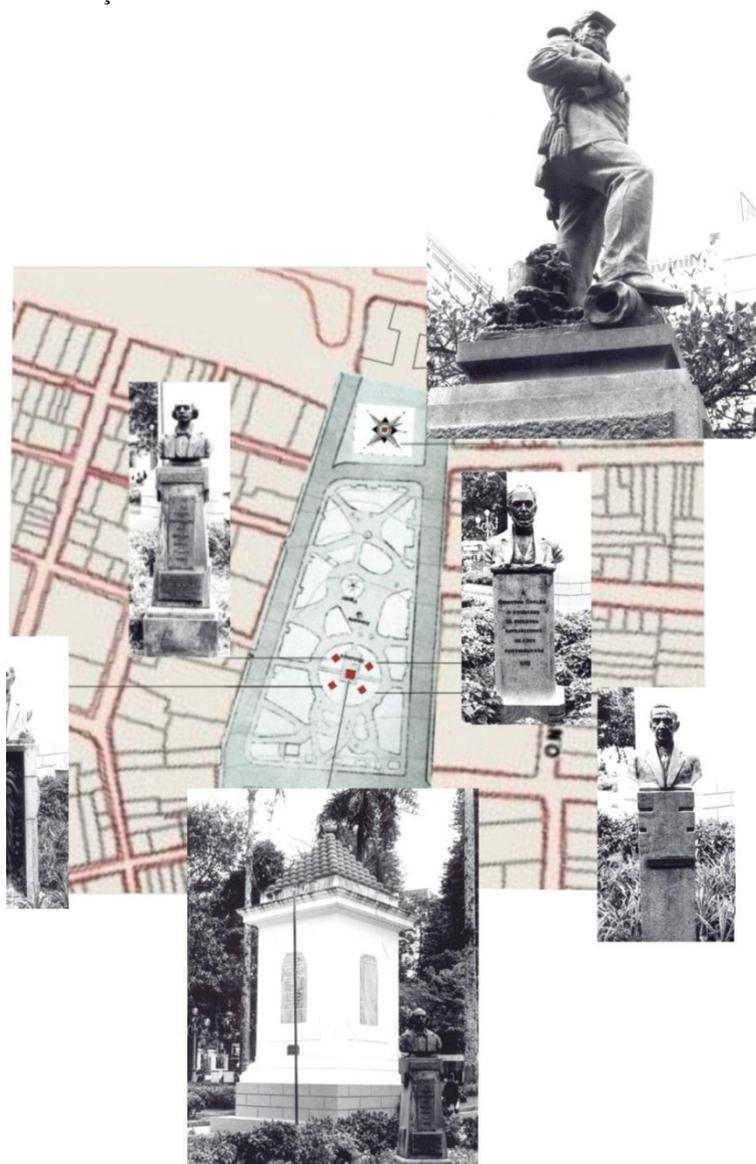
Como parte da exposição ERRO EX POSTO, que aconteceu de 13 de março a 18 de abril de 2014, a Praça XV de Novembro, no Centro de Florianópolis, foi presenteada com um busto em cerâmica esmaltada, que foi colocado sobre o pedestal onde então se encontrava o busto de Victor Meirelles, que, junto com três bustos de outras personalidades do estado, foi roubada em agosto de 2013. Eis a obra BUSTOX (2014).

A Praça XV apresenta desde a década de 1940 quatro bustos, de quatro personalidades representantes da política, da pintura, da poesia e da imprensa. (ZIMERMAN, 2010). O busto do poeta Cruz e Sousa foi o primeiro, inaugurado em 1919, seguido pelo busto que homenageia o

jornalista e militar Jerônimo Coelho, no mesmo ano. O busto que foi roubado em 2013, substituído pela obra Bustox do ERRO Grupo, homenageava o pintor catarinense Victor Meirelles, e foi instalada no ano de 1926 (ZIMERMANN, 2010).

O busto substituto, intitulado pelo ERRO Grupo de BUSTOX tem o formato do rosto do empresário Eike Batista, mas, segundo o Portal de Notícias Terra, poucas pessoas perceberam de início que se tratava do busto de outra pessoa, mesmo a praça sendo localizada em frente ao prédio da Prefeitura Municipal.

Figura 14: Mapa com a disposição espacial dos bustos e monumentos na Praça XV e Praça Fernando Machado.



Fonte: Casa da Memória, fotografias de Norberto Dipizzolatti, (1998).
Fotomontagem de Giovana Zimmermann (2010).

O ato foi realizado pelo coletivo como presente de aniversário pelos 288 anos da cidade de Florianópolis, comemorados no dia 23 de março. A obra, segundo o ERRO Grupo, traz à tona o descaso com a memória, já que o furto dos quatro bustos, que homenageavam Jerônimo Coelho, José Boiteux, Victor Meirelles e Cruz e Souza só foi percebido aproximadamente duas semanas após o ocorrido.

A intervenção pontual questiona também as novas personalidades históricas homenageadas atualmente. Contudo, segundo o diretor do grupo, Pedro Bennaton, em entrevista ao Portal de Notícias UOL: "se alguém está fazendo qualquer relação com os negócios do Eike é por conta própria, nossa intervenção é apenas na estética da cidade".

A obra questiona os valores atuais em relações às personalidades contemporâneas, principalmente no que tange a questão financeira e mercadológica, sendo que a instalação foi idealizada pelo grupo quando o empresário Eike Batista ocupava o sétimo lugar na lista de homens mais ricos do mundo, segundo a revista Forbes. O fato de a obra ter sido posicionada no pedestal antes ocupado por Victor Meirelles – uma das mais importantes figuras da cultura catarinense – também não deve ter se dado de forma aleatória.

Figura 15: Obra BUSTOX - Praça XV, Florianópolis.



Fonte: o autor (2014)

Em frente à instalação o grupo anexou, em uma árvore, um texto plastificado com um manifesto sobre a obra:

Figura 16: Manifesto e obra BUSTOX - Praça XV, Florianópolis.



Fonte: o autor (2014)

Segue abaixo texto na íntegra do manifesto deixado em frente à obra pelo ERRO Grupo:

“Ilustríssimos Senhores,

O ERRO Grupo, comovido pelo furto das personalidades históricas homenageadas nos bustos da Praça XV de Novembro, vem através desta, registrar que estamos fazendo uma **DOAÇÃO À CIDADE DE FLORIANÓPOLIS** da obra **BUSTOX** produzida em cerâmica esmaltada, de modo a preencher o vazio físico e simbólico causado por este ato e lacuna contra a memória e a cultura da história de nossa Capital do Estado.

É preciso destacar que a doação desta obra ao Município só foi possível através do incentivo do Governo do Estado de Santa Catarina, através do Edital Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura 2013 da Fundação Catarinense de Cultura que nos ofereceu meios de produzi-la como parte integrante da exposição ERRO EX POSTO.

Estamos certos que, apesar de já passarmos além de seis meses do ocorrido, uma vez que as Vossas Excelências recolocarem os bustos oficiais sob seus pedestais, a nossa Prefeitura em ato de valorização da

arte e da cultura do passado, do presente, da vanguarda e do futuro, criará também um espaço de destaque para esta obra **BUSTOX** que foi por nós cuidadosamente produzida e carinhosamente doada a nossa cidade.

Atenciosamente,
ERRO GRUPO”

A ação deixa em aberto os possíveis questionamentos levantados pelos transeuntes do espaço. Desde o porque ser o empresário Eike Batista o “homenageado”, até o que representa ter um lugar eternizado em um busto em praça pública por suas ações, que no caso de personalidades contemporâneas, estão diretamente ligadas à investimentos privados e mercadológicos.

5.2 INTERVENÇÕES URBANAS – 2015

A seguir, serão apresentadas análises de duas apresentações de dois trabalhos do ERRO Grupo: a peça intitulada Adelaide Fontana e a peça Geografia inútil. A justificativa para a escolha dessas peças se deu por representarem, respectivamente, o primeiro e o último trabalho desenvolvidos pelo grupo. Além deste motivo, as peças também possibilitam uma melhor associação aos conceitos que foram expostos durante a revisão bibliográfica dessa dissertação.

Foram adotadas diferentes metodologias para a análise das apresentações, com o objetivo de verificar as relações:

- a) Do espaço virtual e físico (Percepções do espaço)
- b) De fora para dentro (percepção do público)
- c) De dentro para fora (percepção dos atores).

Para a verificação do espaço virtual criado e do espaço físico, foram adotadas metodologias de autores que analisam o espaço urbano, de acordo com a necessidade para cada peça.

Para verificação da percepção do público, foram aplicados questionários semiestruturados aos expectadores das peças em um dado momento. Para a verificação da percepção dos atores, por sua vez, também foi feito uso da aplicação de um questionário após a apresentação.

5.2.1 Adelaide Fontana

Nesta ação, que acontece dentro de uma vitrine, Adelaide Fontana, uma radialista que após 25 anos de trabalho é demitida, resolve aproveitar seu último programa para falar às ouvintes tudo que não poderia.

O trabalho foi inicialmente concebido para salas de espetáculo, e em 2002, sob a direção de Pedro Bennaton, o espaço foi deslocado para uma vitrine voltada à rua. O espetáculo, além de interferir no cenário urbano, questiona a lógica de mercado a qual segue a arte nos dias atuais (BENNATON, 2009, p.113).

Figura 17: Adelaide Fontana.



Fonte: ERRO GRUPO (2002)

Figura 18: Adelaide Fontana.



Fonte: ERRO GRUPO (2002)

Durante os cinco anos em que esteve na ativa antes de retornar, o espetáculo Adelaide Fontana participou de vários festivais, inclusive o Festival Isnard Azevedo, em sua nona edição, no ano de 2001, e o Projeto Palco Giratório do SESC Nacional, que leva espetáculos em turnê pelo país. Foi apresentado inclusive, no ano de 2007, na cidade de Austin, estado do Texas nos Estados Unidos, durante uma temporada, com versões em espanhol e em inglês.

O simples ato de se passar dentro de uma vitrine já serve como material para discussão sobre a máquina de consumo, e ir contra tal fenômeno, ao expor arte gratuita para a população. Trata-se de

Um espaço iconográfico, símbolo do consumo, da moda, das tendências passageiras, modificado em estúdio de rádio, um ícone da comunicação, em teatro de rua, um ícone, um espaço iconográfico, da prática teatral periférica e contestadora. (BENNATON, 2009, p.113)

Percebe-se nessa obra o rumo do trabalho do ERRO Grupo em questionar o sistema vigente, e provocar através de sua obra uma reflexão sobre a sociedade, através de ícones do consumo, como a vitrine e a própria rádio, da exposição do que se é obrigado a camuflar,

de forma a contestar de certa forma a sociedade do espetáculo. Tanto a fala da atriz, quanto a própria vitrine, caracterizam a intenção de exposição da personagem.

A seguir, seguem observações sobre a apresentação do espetáculo Adelaide Fontana, realizada no dia 10 de fevereiro de 2015 (terça-feira), às 17 horas, no Centro da cidade de Florianópolis-SC.

A apresentação se deu em um espaço urbano que funciona como espaço de passagem – uma via para pedestres no centro da cidade. Não se tratava de um ponto focal, e não havia muitos elementos atrativos para os transeuntes daquela via, do centro de Florianópolis.

Figura 19: Foto de satélite com as localizações dos principais marcos urbanos do centro de Florianópolis.



Fonte: Google Earth (2014), modificado pelo autor (2015).

1. Livraria Paulus (local da apresentação)
2. Mercado Público Municipal de Florianópolis
3. TICEN – Terminal de Integração Central
4. Largo da Alfândega
5. Praça XV de Novembro

Quanto às maneiras de apropriação do espaço público, antes, durante e após a apresentação do espetáculo na vitrine, pôde-se perceber as seguintes formas de ocupação, demonstradas pelas imagens e esquemas a seguir:

Figura 20: Antes da apresentação.



Fonte: o autor (2015)

Nota-se, na figura 33, que logo antes da apresentação o espaço era praticamente tido apenas como de passagem, com pouca ou nenhuma permanência dos transeuntes, salvo exceções, como a vendedora que se encontrava no local.

Já durante o tempo da ação teatral, a forma de ocupação do espaço daquela rua se altera momentaneamente. Por se tratar de um espaço com configuração linear, sem reentrâncias, ou espaços de permanência, os locais de permanência do público que se interessou em permanecer no local durante o espetáculo se deram também de forma linear, conforme mostra a figura 34, com os espectadores na sua maioria apoiados na parede de um comércio logo em frente à vitrine da livraria local da atuação.

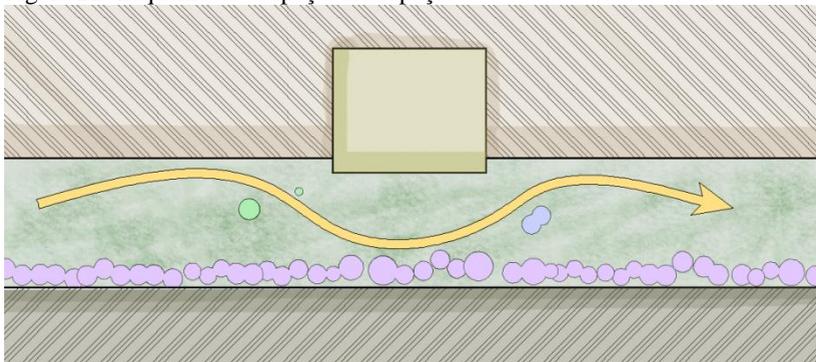
Figura 21: Durante a apresentação.



Fonte: o autor (2015).

Uma situação interessante que pôde ser percebida durante a ação teatral (ilustrado no esquema da figura 35), se deu pelo fato dos transeuntes que continuavam a usar a via como espaço de circulação, ao depararem-se com a apresentação, desviavam-se da frente da vitrine, como se o espaço imediatamente junto àquele não devesse ser invadido, como se não fosse – naquele momento – um espaço público.

Figura 22: Esquema de ocupação do espaço.



Fonte: o autor (2015)

Logo após o término da apresentação, contudo, quase que imediatamente a rua voltou a exercer sua função de circulação e

passagem, e notou-se o esvaziamento total do “paredão” que estava, até então, totalmente ocupado pelos espectadores.

Figura 23: Imediatamente após a apresentação.



Fonte: o autor (2015)

Quando as pessoas encostam-se na parede, tendo-a como espaço de apoio e permanência, o espaço se torna semi público, alterando sua classificação inicial, conforme o novo uso e novas formas de apropriação pelos então usuários (HERTZBERGER, 1999). A mesma alteração de tipo de espaço se dá com a formação de uma “bolha virtual” não penetrável logo em frente à vitrine, conforme mostrado no esquema anterior.

Vê-se, desta forma, que dada a configuração espacial da via onde se deu a ação teatral, de organização linear e função de circulação e passagem, a apresentação de um espetáculo no local conseguiu, ainda que de forma momentânea e pontual, alterar as formas de ocupação espacial. Sucederam-se, inclusive, alterações da espacialidade local, com mudança de usos e funções de elementos urbanos e arquitetônicos.

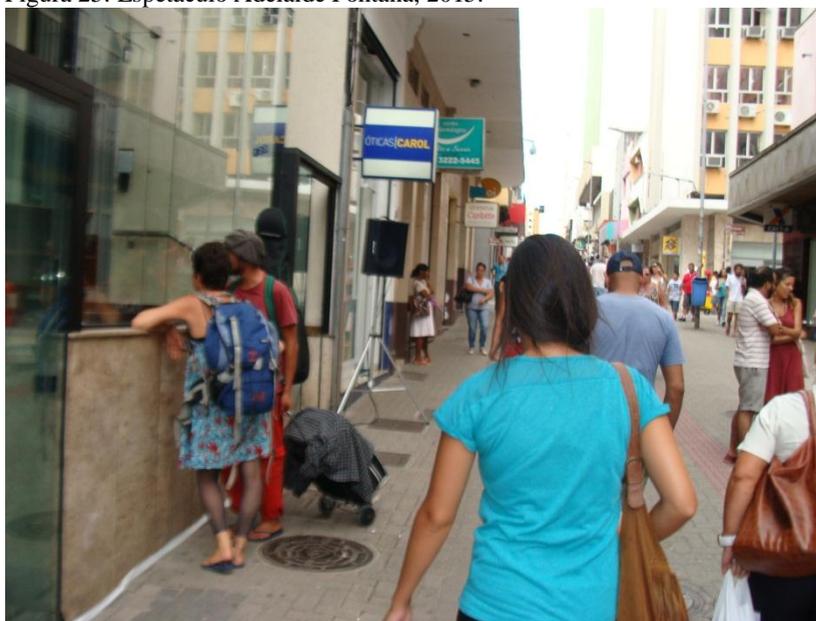
Na sequência, seguem algumas fotografias do espetáculo:

Figura 24: Espetáculo Adelaide Fontana, 2015.



Fonte: o autor (2015)

Figura 25: Espetáculo Adelaide Fontana, 2015.



Fonte: o autor (2015)

Figura 26: Espetáculo Adelaide Fontana, 2015.



Fonte: o autor (2015)

Figura 27: Espetáculo Adelaide Fontana, 2015.



Fonte: o autor (2015)

Figura 28: Espetáculo Adelaide Fontana, 2015.



Fonte: o autor (2015)

Figura 29: Espetáculo Adelaide Fontana, 2015.



Fonte: o autor (2015)

No período próximo a apresentação da peça teatral (próximo das 17h de uma terça-feira), o fluxo de pedestres no local foi de aproximadamente 65 pessoas por minuto. E durante a apresentação, dadas as limitações espaciais por conta configurações linear e da forma de ocupação da via, descritas previamente, a quantidade de pessoas que assistiram o espetáculo girou em torno de 50 espectadores.

Percebeu-se que, na ação que inicia o espetáculo – músicas de época tocando – diversas pessoas param curiosas na expectativa da ação que se anuncia. Contudo, apesar da curiosidade, quando a fala da atriz não acontece logo em seguida, seguem em frente. Nessa pré-ação introdutória, antes da atriz começar sua atuação verbal, as pessoas que passam e param esperando, não costumam não permanecer mais do que 5 minutos.

Notou-se três padrões de movimentação dos transeuntes:

1. Anterior – quando nem todos param, e nem todos que param aguardam até o início da ação;
2. Início – as pessoas que passam no momento em que a atriz inicia sua fala, de modo geral permanecem e se acomodam para assistir a ação teatral;
3. Intermédio – pessoas que estão passando no decorrer da peça, após tempo considerável de início, param e assistem curiosos, mas não costumam permanecer por muito tempo.

Quem está passando no decorrer do espetáculo, já com a fala da atriz em andamento, mesmo que ache interessante e pare para assistir, não permanece por muito tempo, indo adiante logo em seguida, pois por não terem acompanhado desde o início, sentem-se como se estivessem assistindo um filme pela metade.

Para analisar como se deu a percepção do público, questionários semiestruturados foram aplicados no decorrer da apresentação. A entrevista semiestruturada trata-se de um roteiro com perguntas abertas, indicado para o estudo de um fenômeno com uma população específica. Há flexibilidade na sequência de apresentação das perguntas, bem como a possibilidade de se fazer perguntas complementares para melhor entendimento do fenômeno em pauta (MANZINI, 2012). A entrevista semiestruturada confere confiança ao pesquisador, possibilitando comparar as informações entre os participantes entrevistados.

Devido a diversos fatores, como a configuração e padrão espacial que limitou o número de espectadores, pelo perfil da plateia – majoritariamente transeuntes -, entre outros, dificilmente as pessoas paravam para uma entrevista longa e elaborada. Foram entrevistadas um total de 9 pessoas, totalizando aproximadamente 18% do público que permaneceu e assistiu o espetáculo na sua totalidade.

Os entrevistados tinham entre 20 e 49 anos de idade, sendo – desta amostra – 6 mulheres e 3 homens, com escolaridade variada de ensino médio a ensino superior completo. As profissões dos entrevistados eram variadas e apenas uma das entrevistadas tinha ligação com a arte teatral.

Para o público que não sabia que haveria a intervenção teatral, sobre o que os motivou a permanecer e assistir a ação, foram variadas as respostas. Quatro entrevistados responderam que o motivo foi a pessoa da atriz em si, ou a boa atuação, ou o fato de ser somente uma única personagem. Os outros motivos variam entre o interesse pessoal pela arte e cultura, curiosidade ou o fato de estar sendo proporcionada arte gratuitamente no espaço público. Um entrevistado disse ter gostado da música e por isso se aproximou para ver o espetáculo.

Acerca da clareza do objetivo da apresentação, mais de 75% respondeu que sim, com uma pessoa relatando inclusive ter gostado da história da personagem, que após vários anos de dedicação ao seu trabalho foi demitida, mandada embora daquele lugar que era sua vida, e relatou o quanto isso a sensibilizou. Outro percebeu certa submissão da personagem.

Nenhum dos entrevistados relatou acreditar que tal intervenção pontual fosse prejudicial nem mesmo irrelevante para a cidade. Todos se posicionaram favorável à relevância, importância ou necessidade da arte. Um dos entrevistados acrescentou sua identificação com o cotidiano da arte. Outro acrescentou sobre a importância de uma intervenção artística. Uma das entrevistadas mencionou o quanto esta intervenção específica chama a atenção para questões do papel da mulher na sociedade, suas funções e cobranças sociais, e viu no espetáculo uma maneira de explicitar tais problemáticas.

A respeito do espetáculo atrapalhar o andamento normal da cidade naquele momento, dentre os que acreditam que não atrapalhou, um dos entrevistados acrescentou inclusive que a escolha das músicas deu um “ar interiorano”, combinando com a peça. E as pessoas que responderam “sim”, consideraram o “atrapalhar” como algo positivo, e alegaram que houve interesse por parte das pessoas que passavam por ali, que a “rua parou”. A rua deixar de servir, ainda que momentaneamente, como espaço de mero deslocamento serve como elemento de resistência à constatação de Teixeira Coelho (2001), de que das funções da cidade contemporânea restaram a do trabalho, do morar e do deslocar-se.

Com essa sujeição do ser pelo parecer, das funções da cidade restaram a do trabalho – massacrante -, a do morar – indigno - e a do deslocar-se – eterno – (TEIXEIRA COELHO, 2001), reforçando a busca da ausência de campos para conflitos, excluídos ou sufocados na sociedade do espetáculo, que substitui ainda o ter pelo parecer (DEBORD 1997 [1967]).

Todos alegaram acreditar que tais apresentações em espaços públicos urbanos são importantes para a cidade. Alguns comentários foram no sentido de gerar conhecimento, e aproximar as pessoas do teatro. Outros comentaram que servem para refletir sobre a arte nas nossas vidas, para quebrar a rotina, já que as pessoas não têm tempo para ir ao teatro. Uma entrevistada trouxe a reflexão da atuação contra a lógica da mercadoria, da circulação rápida. Ainda que sem os referenciais teóricos na sua fala, ela abordou como a arte crítica pode ir de frente contra a lógica da sociedade do espetáculo.

Abordando a possibilidade de poder destas manifestações artísticas em alterar em algo nossa sociedade, um dos entrevistados comentou a mudança que ocorre em si mesmo, em acreditar na sua própria capacidade (relacionando-se com a personagem da ação). Outro comentou sobre como, às vezes, não é dado o devido valor às pessoas, e que a arte tem o poder de trazer isso à tona. Um entrevistado disse que podem ser mudadas as atitudes e o pensamento. Somente um dos entrevistados respondeu que não categoricamente, alegando que talvez essa mudança ocorra um dia, mas somente em longo prazo.

O gerente da Livraria Paulus, onde o espetáculo tomou lugar de ação, também foi entrevistado, para ter-se uma noção de como a intervenção teatral interferiu em seu negócio.

Notou-se que, para o gerente do empreendimento, há a questão de divulgação para seu negócio, o que é economicamente positivo – a propaganda de sua mercadoria. Ainda que tal divulgação se dê justamente com um espetáculo que critica a ação da arte como mercadoria na sociedade contemporânea.

A atriz que interpreta Adelaide Fontana, personagem homônima do espetáculo, Luana Raiter, de 33 anos de idade, pós-graduada na área do teatro e residente em Florianópolis também foi entrevistada, para ter-se uma percepção do lado de quem atua e interfere no cotidiano do espaço público urbano.

Pela fala da atriz do espetáculo, constata-se que há poucas possibilidades de desvio da trama inicial proposta – a proteção da vitrine permite a ação seguir sem interferência direta –, e que passar o objetivo do espetáculo para o público não está no foco primário das intenções do grupo. A possibilidade de atrapalhar os fluxos urbanos faz parte da intenção do trabalho, que tem gerado ao longo tempo reações positivas do público.

O espetáculo Adelaide Fontana traz material para discutir a arte como mercadoria, tanto pelo assunto tratado (a profissional de rádio que vendia arte como produto), como pela forma de ação – proporcionando

gratuitamente arte ao público. A ação teatral altera momentaneamente os espaços onde se insere, transformando espaços de passagem em espaços de permanência. Contudo, essa alteração é momentânea, efêmera e se desfaz tão logo o espetáculo termina, deixando, especialmente falando, pouca ou nenhuma marca naquele espaço.

5.2.2 Geografia Inútil

Em maio de 2014, a banda Geografia Inútil apresentou o lançamento do seu vinil e debutou seu show, no Centro de Florianópolis. Assim estreou o novo trabalho do ERRO Grupo de Teatro, com o anúncio de um show em praça pública, onde os membros da banda Geografia Inútil chamam o público para seu trabalho inaugural, em diversos idiomas, já que o mundo globalizado não pode deixar ninguém de fora. Neste trabalho, ficção e realidade se misturam, numa ação em que os artistas se assumem atores experimentando agora um novo campo da arte, montando uma banda.

Figura 30: Público comprando vinil da banda, ocupando o espaço da ação artística.



Fonte: o autor (2014)

Figura 31: Interação com os "espectadores".



Fonte: o autor (2014)

Vários tópicos são abordados das mais variadas formas neste espetáculo que viajou por diversos países, entre eles Romênia, França e Espanha, desde a apresentação de estereótipos culturais brasileiros, como o jogador de futebol e as dançarinas de samba, até elementos mais globalizados, como super-heróis americanos.

Figura 32: Dançarina de samba interagindo enquanto moradora de rua assume o poder de voz.



Fonte: o autor (2014)

A obra, ao se inserir numa praça pública, e além de chamar a atenção dos então transeuntes, tornando-os usuários do espaço público durante o momento da ação, permite também, ao dar brecha para uma livre interação com e intervenção do público, que pessoas com pouca visibilidade, geralmente excluídas pelo sistema vigente, tenham voz ativa e liberdade de serem vistas como iguais, apesar de em diferentes condições.

Figura 33: Público assumindo a ação do espetáculo.



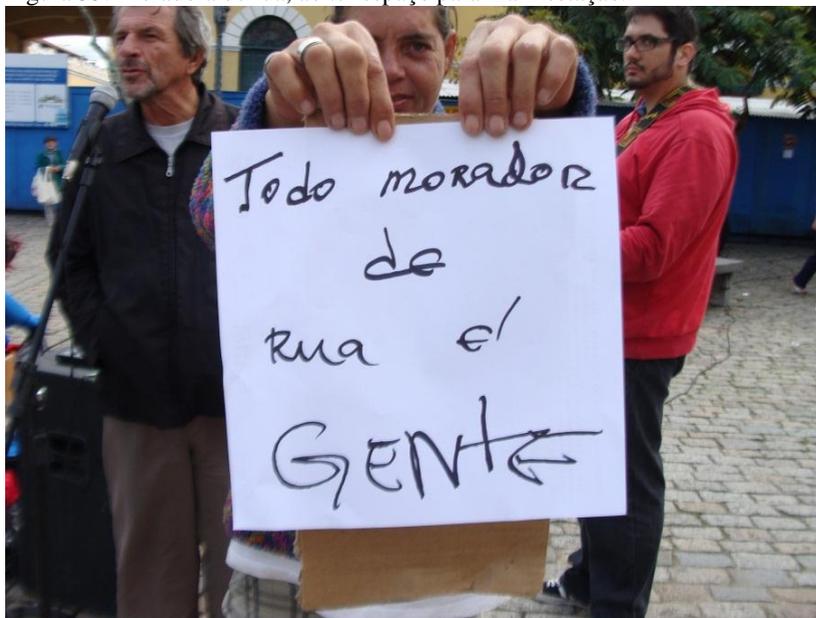
Fonte: o autor (2014)

Figura 34: Público participando com suas próprias mensagens.



Fonte: o autor (2014)

Figura 35: Moradora de rua, ao ter espaço para manifestação.



Fonte: o autor (2014)

A obra não só interfere no meio urbano, como permite também ser interferida pelo público que ocupa tais espaços, público este que se torna parte ativa do espetáculo, largando o papel de mero transeunte ou de plateia passiva e assumindo um papel importante nos rumos em que a apresentação toma.

Figura 36: Apresentação - Geografia Inútil - Florianópolis.



Fonte: o autor (2014)

O espetáculo Geografia Inútil acontece de forma mais interativa e invasiva do que o trabalho Adelaide Fontana, analisado anteriormente. Trata-se de uma banda fictícia que anuncia seu novo trabalho em espaços públicos.

Após anúncios em português, francês, inglês, italiano e espanhol, a apresentação musical inicia, com músicas variadas entre samba, bossa nova, rock... Ao passo em que os cidadãos transeuntes do Largo da Alfândega vão se aglomerando para ver do que se trata. “O espaço se globaliza, mas não como um todo!”.

A ação ocorre normalmente, e a performance se confunde com realidade, inclusive com membros do público comprando o disco de vinil da banda. Até que, com a saída de um membro, a ação começa a ficar mais desestabilizada.

“Nós perdemos um membro, mas continuamos um corpo”¹⁵.

Conforme os atores foram se inserindo cada vez mais nos espaços urbanos ocupados pelos transeuntes e pelo público, a ação se tornou aparentemente livre. Deixando inclusive o espaço de

¹⁵ Fala recorrente do espetáculo.

apresentação da banda livre para a interferência do público, que diversas vezes assumiu o comando do microfone, soltando a voz para canções e mensagens para quem assistia.

Esta seção traz observações acerca da apresentação do espetáculo Geografia Inútil, que foi realizada no dia 11 de fevereiro de 2015 (quarta-feira), às 13h, no Largo da Alfândega, Centro de Florianópolis-SC.

A ação se deu basicamente em torno do palco central de apresentação da banda, deslocando-se para as redondezas, onde os atores trocavam de figurino para assumir seus diversos personagens, e deslocavam os pontos de ação para os diversos locais da praça e entorno. A área, naquele horário, contemplava um fluxo intenso de pedestres, aproximadamente 75 pessoas transitando por minuto.

Figura 37: Fluxos de transeuntes no momento da ação.



Fonte: Google Earth (2014), edição do autor (2015)

Figura 38: Sentidos dos principais deslocamentos dos atores.



Fonte: Google Earth (2014), edição do autor (2015)

Figura 39: Fluxo de pedestres no Largo da Alfândega antes da apresentação.



Fonte: o autor (2015)

Figura 40: Antes do início do espetáculo - mendigo dormindo em banco de praça.



Fonte: o autor (2015)

Nas figuras abaixo nota-se que, mesmo que com o atrativo para permanência no local – a apresentação – e espaços propostos para a permanência – os bancos –, as pessoas preferem ficar em pé, ou ocupar espaços alternativos, por conta da disposição ou influência de elementos naturais – no caso, o forte sol que fez com que o público procurasse permanecer sob sombra de árvores ou outras edificações.

Figura 41: Público buscando áreas sombreadas.



Fonte: o autor (2015)

Figura 42: Atrizes atuando, e público buscando sombra para assistir a obra.



Fonte: o autor (2015)

Figura 43: Elemento natural servindo como "mobiliário de apoio".



Fonte: o autor (2015)

Como dito previamente, a ação dá a oportunidade que o público, composto quase em sua totalidade por transeuntes ou pessoas que estavam ocupando a praça já anteriormente à ação, de se manifestar artisticamente, seja com mensagens escritas, anunciadas pelo microfone da banda, ou se apropriando dos instrumentos musicais e atuando como músico.

Figura 44: Transeunte que em seguida participou do espetáculo como novo músico da banda.



Fonte: o autor (2015)

Figura 45: Músico que estava na plateia, assumindo ação ativa no espetáculo.



Fonte: o autor (2015)

Figura 46: Interação entre ator e espectadora.



Fonte: o autor (2015)

Figura 47: Logo após a apresentação.



Fonte: o autor (2015)

Uma característica similar ao que ocorreu na apresentação da obra Adelaide Fontana foi o esvaziamento das áreas em que o público havia se aglomerado, logo após o término do espetáculo, embora neste caso, por se tratar de uma praça e não apenas de uma via de passagem, a permanência de pessoas ainda aconteceu.

Como método de análise da percepção do público, foram feitas entrevistas, com a aplicação de questionários semiestruturados no decorrer da intervenção. As limitações encontradas para a amostragem de pessoas entrevistadas foram similares às das pessoas entrevistadas no espetáculo analisado previamente: dado o caráter da intervenção, com o público composto basicamente de transeuntes que interromperam seus afazeres para assistir a ação em andamento, poucos tinham disponibilidade ou se dispuseram a responder os questionários, que foram aplicados de forma escrita ou gravados em áudio, transcritos posteriormente. A transcrição, efetuada pelo próprio pesquisador, trouxe como vantagem a oportunidade de refletir sobre sua própria experiência. Assim sendo, “ao efetuar a transcrição o pesquisador tem, então, a invejável posição de ser ao mesmo tempo interior e exterior à experiência” (QUEIROZ, 1983, p. 84).

Desta forma, conseguiu-se coletar entrevistas de 8 pessoas, com idades variando entre 20 e 77 anos de idade, e de diversos graus de escolaridade. Moradores da cidade de Florianópolis, ou região.

Com as entrevistas, pôde-se perceber que as pessoas tinham origens e destinos variados, a maior parte não sabia previamente sobre a apresentação teatral, e grande parte desviou-se de sua rota original para poder contemplar a apresentação. Algumas pessoas ficaram até o fim da ação, mas sem se dar conta do caráter teatral da mesma, enquanto grande parte – ainda que não de imediato – logo percebeu tratar-se de uma encenação. O próprio fato dos artistas da banda cantarem mal, de forma desafinada, foi um dos atrativos para que o público se desviasse para, por curiosidade, ver do que se tratava.

O diretor, e também ator, do espetáculo, Pedro Bennaton também foi entrevistado. Com 36 anos de idade, e mestrado completo, diretor e professor de teatro reside em Florianópolis. A seguir, será apresentada a entrevista transcrita, aplicada através de gravação de áudio, logo após a apresentação do dia.

Pergunta 1: Como se dá a ocupação dos espaços para as apresentações? É de forma “invasiva”? Espontânea? Há uma autorização prévia do poder público (alvará, etc.)? Privado?

Resposta: “São três coisas diferentes, uma coisa é ocupação, seria um conceito, outra é invasão e a outra seria o burocrático, do poder público. O grupo estabeleceu, ao longo dos 14 anos, estratégias de deslocamento, ocupação e invasão. Ou seja, dependendo da obra, nós temos um tipo de aproximação com o espaço, um tipo de apropriação do espaço. Anteriormente na pesquisa do grupo, essa palavra apropriação era recorrente, quando falava de ocupação e invasão. Hoje em dia, a gente trabalha mais com o conceito de incorporação, que é colocar o espaço no corpo do ator, como se o corpo do ator fosse um espaço em conjunto com os outros corpos de pessoas que estão ali. Ou seja, se pegar a primeira peça, Adelaide Fontana, e essa última, Geografia Inútil, você consegue perceber o uso do corpo para ter contato com as pessoas e o espaço em diferentes maneiras, até quase opostas na nossa visão.

É o poder público para nós é um outro aspecto do trabalho. Geralmente a gente pede autorização quando o projeto envolve uma outra instituição, ou seja, de um edital, do SESC como hoje [dia da apresentação]. Então o SESC trabalha com autorização. Mas para o grupo, estar sem autorização no espaço também é importante.

Às vezes, eu acho, que a pessoa que começa a fazer teatro de rua, nós começamos assim, ela está com a invasão na cabeça e é algo que importa para ela. Para o grupo, hoje em dia, ser invadido é muito mais importante, ser invadido pela rua, por nós... O conceito de invasão por nós teve uma inversão, ao invés de estar invadindo e entrando no

espaço, a gente se coloca no espaço para ser invadido. E a peça de hoje, ela mostra bem isso, e a de ontem “Adelaide Fontana”, ela pontua o começo - que é invadir. A gente tinha esse pensamento, hoje em dia o conceito de invasão é de mão dupla. Se você não é invadido, você não vai ocupar. Se você não deixa as pessoas tomarem conta, não tem ocupação. Você vai ficar um satélite perdido ali. A gente tenta entrar numa órbita com a rua, que nem a gente tá entrando com a música [que tocava ao fundo da gravação].

Várias vezes a gente não pede autorização para o poder público para experimentar o deslocamento, a invasão e ocupação, de forma que o poder público possa agir em nós também. Às vezes para nós interessa isso. É importante”!

Pergunta 2: Como e quanto a interação do público interfere no andamento deste espetáculo?

Resposta: “Acho que é a mesma coisa, o grupo se deixa ser invadido. Desde o [espetáculo] “Azar” e a “Geografia Inútil”, os dois últimos, ele tem uma abertura enorme, a ponto de ter roteiros que saem completamente do planejado. Anteriormente a gente era mais rígido nisso e os atores, depois de 14 anos, começam a ter muito mais desprendimento, disponibilidade, técnica para deixar isso acontecer. Não é fácil, deixar perder a peça para ela voltar, gasta uma energia imensa e eles são muito bons nisso. A gente treina muito”.

Pergunta 3: Há alternativas planejadas para os possíveis desvios que podem ocorrer?

Respostas: “Diversas. Os ensaios são exaustivos, não tão rígidos com planos B e C, mas a gente conversa muito e testa diversas possibilidades, mas não chama nenhuma como a, b, c, como se tivesse hierarquia. Entre algo que a gente nunca pensou e algo que achava que ia acontecer, para nós está no mesmo plano, é bem difícil também. Saber que pode acontecer aquilo, não significa que vai estar preparado, só na hora da experiência que você vê”.

Pergunta 4: Os objetivos da apresentação mudam conforme tais desvios, ou sempre se busca um retorno para um objetivo inicial?

Resposta: No plano simbólico, cada obra mexe com algo diferente. No plano físico, de ocupação, invasão e deslocamento, a gente costuma ter um desenvolvimento da pesquisa, então é difícil fazer o Adelaide Fontana, primeiro trabalho, porque ele está com um simbólico importante para nós, que fala de arte e mercado. Isso é interessante

porque esse aqui [Geografia Inútil] também, só que a estratégia de usar a invasão, a tática, da estratégia é bem diferente. Então o grupo vê o desenvolvimento. Isso não mudou os objetivos físicos, o grupo continua tentando se comunicar e dialogar, mas anteriormente era de outra forma. No plano simbólico, varia de obra para obra, tem obras pontuais e elas são agressivas, e tem obras mais lúdicas, como essa, que mantem uma agressividade, mas tem um outro plano. Depende muito do que o grupo quer e qual a tarefa que o grupo se impõe”.

Pergunta 5: É importante ficar claro para o público o objetivo da apresentação?

Resposta: “Intelectualmente, para nós, não. A gente não trabalha com mensagem intelectual, a gente não tem a resposta. Até o “Adelaide”, o primeiro, nós éramos mais jovens, mas mesmo o Adelaide não traz uma resposta dada. A pessoa precisa experimentar, passar por uma situação, precisa estar ali. E é arriscadíssimo para o grupo, difícilíssimo, mas ela pode tomar posições que nós não queremos. A gente não tenta tanto dogmatizar e até, quanto mais o grupo envelhece, menos a mensagem intelectual para nós importa, o que vale mais é a experiência. A pessoa viu o show e o que é esse show? A banda é ruim... O mercado musical... Talvez pela experiência, ela nem intelectualizou ainda. Para nós, a Imanência de Deleuze¹⁶ é um conceito importante, que uma pessoa passando por uma experiência, o intelecto responde. Isso é mais importante que um pensamento só intelectual e uma mensagem que vem oral.”

Pergunta 6: Acha que a intervenção de alguma forma atrapalhou o andar normal da cidade naquele momento? Se sim, é a intenção?

Resposta: “A cidade é frágil, o poder público se impõe a você de forma que você sinta medo de fazer as coisas. Trabalhando 14 anos na rua, é isso que a gente sente. É muito mais um medo do que uma regra clara de ocupação, de invasão ou deslocamento, e as pessoas têm receios de testar os limites do espaço. Porque o espaço vem sendo privatizado. Então você não se sente mais pertencente do espaço, e o grupo tenta fazer isso com as peças. Deixar as pessoas pertencentes às coisas que acontecem. Na minha visão, tudo atrapalha o espaço. A gente também atrapalha, mas o poder público [também] atrapalha. Quem tenta normatizar atrapalha, às vezes. Então o algo de atrapalhar é por causa da

¹⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

fragilidade do espaço. Estamos aqui gravando, alguém pode se sentir intimidado ou a gente pode ter rompido um cotidiano de alguém que falou “pera lá, o que é aquilo?”, então a gente já entrou em alguém que está pensando porque que está sendo gravado na rua. Isso já e atrapalhar, se a gente for pensar. A gente acha mais que a gente provoca experiências diferentes, menos do que atrapalhar”.

Pergunta 7: Como costuma ser a resposta do público a este espetáculo? Este espetáculo já gerou alguma reação negativa/hostil?

Resposta: “Muita. A gente foi para Europa com a peça. Na Europa nosso tipo de teatro não é muito comum. É mais espetacular, convencional, as pessoas identificam mais que é teatro. Na Europa, Romênia principalmente, que vem de uma ditadura comunista, apesar de 24 anos que não é mais comunista, eles ainda têm resquícios de um espaço bem normatizado, e o medo lá é muito maior, porque o espaço em si, as leis, não são muito respeitadas, mas o medo do poder público é alto. Então nosso trabalho teve diversas visitas de policiais, e para nós é importante. Aqui também. O [espetáculo] “Azar” recebe sempre, para nós é até um termômetro interessante. Não que a agente queira atrapalhar a tal ponto, mas para nós o nível de ocupação e invasão quando tem alguma resposta negativa do poder público, para nós é importante estar rompendo certas leis e paradigmas”.

O ERRO grupo estabeleceu, ao longo de sua trajetória, estratégias de deslocamento, ocupação e invasão. O espaço é colocado como parte do corpo do ator. Os atores usam o corpo como forma de ter contato com as pessoas e o espaço de diversas formas. Para o grupo, ser invadido pela rua é tão importante quanto invadi-la. É uma via de mão dupla, onde para se ocupar verdadeiramente, há que se permitir ser também ocupado. A experiência e o desprendimento se fazem importantes, uma vez que a intervenção direta do público pode provocar desvios significativos do enredo das peças, embora isso seja até desejado pelo grupo. A experiência e as trocas se fazem mais importantes do que o ato do público captar intelectualmente uma possível mensagem que o trabalho venha a passar. A fragilidade do espaço, submisso ao poder público que age sobre o espaço – cada vez mais privatizado – e cada ação que fuja do pré-estabelecido, de um eventual roteiro cotidiano, pode atrapalhar e fragilizar a estrutura do espaço urbano.

Sobre a obra Geografia Inútil, além de alterações pontuais nas formas de ocupação do espaço urbano, ao se inserir no espaço público

de forma interativa, além de chamar a atenção do público que passa e para com o intuito de assistir o espetáculo – transformando estes transeuntes em usuários dos espaços públicos –, dá brecha e permite que com a intervenção quase livre da plateia, que pessoas marginalizadas, excluídas pelo sistema vigente e com pouca ou nenhuma voz ativa na sociedade possam se manifestar, ser vistas como iguais, mesmo que em condições sociais diferentes.

6. CONSIDERAÇÕES

Analisando os conceitos de modernidade e pós-modernidade, tendo como viés o processo de racionalização da vida social, após o fim do século XVII, vê-se que tal processo abriu caminho para a industrialização e a modernização de maneira globalizada. Assim, as fronteiras – tanto geográficas, como raciais, ideológicas, religiosas, de nacionalidade e de classe – são anuladas. A modernidade, nesse sentido, atua como fator de unificação da espécie humana, embora tal unificação seja paradoxal e contraditória.

Ao passo que personalidades pré-modernas sentiam na pele as dúvidas, medos e efeitos dessa nova modernidade – precisamente por não a terem vivido em sua totalidade – os que atualmente vivem não sentem os drásticos efeitos das mudanças repentinas, já que o tempo inteiro se é bombardeado por grandes transformações, no modo de agir, produzir entre tantos outros. Nossa era moderna perdeu contato com as raízes de sua modernidade, como afirma Berman (1986).

Sendo na verdade uma sociedade industrial, produzindo bens e serviços de forma intensa e massiva, a sociedade moderna divide o espaço entre privado – de liberdades individuais – e público – espaço de dever cívico – e sendo, nesta era, o indivíduo consumidor, cabe a ele a tarefa de circular entre estes espaços de universalidade e igualdade. Na sequência, a pós-modernidade pode ser lida como a expressão do sentimento de mudança cultural e social de uma época. Na década de 1960 começam a surgir indícios deste período transitório, através de seus mal estares, como contracultura, revolução verde, informatização da sociedade, pós-colonialismo, pós-industrialismo, entre outros.

Concorda-se com a premissa de que a sociedade pós-moderna, capitalista e globalizada padroniza seus usuário e cria grupo homogêneos, consensuais. A pós-modernidade pode ser caracterizada pelo fim das grandes ideologias. Concordando com o posicionamento de Jameson (1987), após a crise da ideia de futuro, as chaves para se compreender a mudança no espaço e tempo da pós-modernidade são o pastiche e a esquizofrenia, já que artistas se encontram sem material para inventar, o único caminho se encontra nas múltiplas e variadas combinações, nas colagens, nas performances. E assim, o poder disciplinar, a universalidade de valores, os princípios ideológicos estabeleceram uma forma de adesão social através do fortalecimento do individualismo e do racionalismo cego à complexidade. Este cenário – de espetáculo – passa a ser característico da sociedade capitalista, campo da representação fetichizada do mundo das mercadorias e dos objetos.

Toda glória da sociedade do espetáculo é consagrada ao mero reino da aparência.

Através do conceito de agenciamento, que tem destaque na obra de Deleuze e Guattari (1995) e que pode ser tratado, de maneira simplificada, como conexões complexas que ligam fragmentos e se tornam também fragmentos de outros fragmentos, buscou-se ver como o agenciamento (que também pode ser entendido como traçado, esquema, arranjo, relações, reunião, conjunto, através das diferentes traduções do termo – mas tendo seu enfoque nas relações e não no conteúdo) teatral pode, conectado com o agenciamento do urbanismo, compor novas organizações de ocupação do espaço urbano.

O arquiteto é um ser que se agencia através do projeto de demarcação de um território profissional, lidando com a definição de tempo e de espaço. O profissional que transita pelo agenciamento arquitetura e urbanismo lida com o passado, presente e futuro. Um exemplo de reterritorialização da profissão arquiteto, retomando conceitos de Deleuze, acontece quando este passa a ter suas reflexões voltadas para questões urbanas, a partir da modernidade que passa a perceber a cidade como um objeto por si. Essa reterritorialização vai do profissional arquiteto – que constrói num espaço da cidade – para o arquiteto urbanista – que formaliza construtivamente o espaço público urbano.

No fragmento deste agenciamento que trata dos movimentos corporais, que doma disciplinarmente inclusive o corpo do profissional, o urbanismo não deixa de ser, hoje, também uma forma de dominação, quando estabelecido apenas na técnica. A força do urbanista vem justamente da capacidade de requalificação e transformação da cidade em um espaço abstrato, podendo reduzi-la a seus aspectos técnicos de funcionamento, anulando a consciência histórica.

A cidade sempre tem sido palco de ações e de transformações, de dinâmicas sociais na vida cotidiana e tais ações redimensionam seus espaços. A arte, nesse contexto, também aparece como agente transformador de um novo espaço que é organizado. Por conta de uma flexibilização dos limites da criação artística, a arte tem ganhado mais e mais influência sobre espaços urbanos, o que permite que a arte, ao ocupar os espaços abertos da cidade, com seu potencial promissor, ganhe sentido na relação entre espectador, obra e espaço que esta ocupa.

O lugar teatral não é definido pela arquitetura do espaço ou edifício que a arte ocupa, e sim pela sua noção de uso, sendo, de acordo com Almeida Junior (2007) um lugar para se tecer uma trama de relação que se complementam e se conflitam no presente. O lugar teatral é lugar

de representação, mas também de reunião (de atores, de um público) que cria uma comunidade de atores e de espectadores que se reencontram face a face por um tempo determinado de uma manifestação que participarão de diversas formas. Um lugar de troca.

Utilizar a rua como cenário serve também para aproximar a obra de arte do seu ideal de civilidade, uma vez que a arte teatral permite o usufruto desses aspectos pelo coletivo, já que favorece uma reconstrução imagética, oferecendo neste contato uma nova leitura do já então conhecido.

Ao se notar a perda e o declínio da vida pública nas cidades, constata-se que novas formas de sociabilidade se fazem necessárias, devido à tendência ao desaparecimento do espírito público e do contato real entre cidadãos. Os conflitos urbanos, geralmente ocultos pela cidade-imagem do espetáculo passivo, são necessários na consideração de uma cidade mais democrática. O uso do teatro como forma de explicitar diferenças, desacordos e descontentamentos, contudo, não significa propor que no espaço urbano se instaure um clima agressivo, mas sim propor através da arte uma maneira de oposição à esta pacificação artificial e segregadora que há nas cidades homogeneizadas. Enquanto o consenso forçado e a omissão dos conflitos na verdade despolitizam, o desentendimento, a exposição das diferenças surge como forma ativa de ação política, de resistência. Pode-se entender assim que o teatro tem o papel de romper com a atualidade. Embora seu objetivo não seja resolver conflitos psicológicos, morais ou sociais, deve explicitar verdades ocultas, trazer à tona a parte da verdade que se encontra refugiada sob as formas, em seus encontros com o devir.

Como forma de ilustrar maneiras com a qual o agenciamento teatral pode, ao se unir com o agenciamento urbanismo, organizar novas composições de ocupações do espaço urbano, estudou-se a atuação do ERRO Grupo de Teatro, em atividade desde março de 2001, com berço na cidade de Florianópolis. O grupo surgiu da vontade de seus integrantes de experimentar a arte como intervenção no cotidiano das pessoas. Através da pesquisa da união de linguagens artísticas, construindo situações e invadindo o espaço público, interferindo em fluxos habituais da cidade, o grupo dilui arte no cotidiano. Ao agir no espaço urbano, desde o princípio de sua pesquisa prática, o grupo se depara com princípios estratégicos de deslocamento e de invasão, agindo como forma de conseguir uma maior participação e alcance da ação.

A partir da análise de dois espetáculos do ERRO Grupo, Adelaide Fontana, de 2001, e Geografia Inútil, de 2014, foi possível perceber

algumas das diversas maneiras que a atuação do grupo pode agenciar novas ocupações do espaço urbano.

O espetáculo Adelaide Fontana mostrou que, mesmo num espaço tido meramente como de passagem, circulação e fluxo contínuo de pessoas, um atrativo artístico serve como elemento atrativo que pode transformar, ainda que momentaneamente, as funções iniciais de um determinado espaço urbano, propondo novas formas de apropriação e ocupação destes.

A abordagem da obra Geografia Inútil, em praça pública, mostrou como a arte pode servir como forma de abertura para que pessoas tenham voz ativa no espaço público, apropriando-se das ações que ocorrem neste. Pôde-se notar, inclusive, que mesmo com ações atrativas para permanência em espaços projetados para tal, faz-se importante aliar as funções do espaço, suas vivências, com sua morfologia, de forma que a instalação inadequada de mobiliários urbanos, por exemplo, pode fazer com que pessoas se apropriem de elementos alternativos, como muros, árvores e o próprio calçamento durante suas permanências no espaço.

Pôde-se perceber as possibilidades de interferência da arte no espaço público, de modo a alterar ou abalar o cenário de passividade espetacular. O campo das pesquisas das relações entre espaços urbanos e atividades teatrais, ou artísticas em geral, se mostra extremamente promissor para futuros trabalhos, com diferentes e mais aprofundadas abordagens, desde sociais, culturais a morfológicas.

A arte teatral mostra ter nas mãos a possibilidade de alterar a realidade, em diferentes graus e escalas, conforme convida os cidadãos a fazerem parte dos espaços urbanos, a serem pertencentes das cidade, e a fazerem uso dos espaços públicos para além de apenas espaços de circulação.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ALMEIDA JUNIOR, J. S. de. **Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo - 1999 a 2004**. 232p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ALMEIDA, J. E. L. de. **Um deus a céu aberto: Diônisos e a expressão material do teatro na paisagem da pólis na Grécia arcaica e clássica – séc. VI-III a.C.** 2014. 262p. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006[1993].

AUGÉ, M. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.

BARRETO, G. M. **A cidade como cena para os grupos teatrais: o caso do Grupo Galpão, do Grupo Armatrux e do Teatro da Vertigem**. 165p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

BAUDRILLARD, J. **L'ombre des majorités silencieuses**. Paris : Cahiers d'Utopie, 1978.

BAUDRILLARD, J. **A Sociedade de Consumo**. Lisboa: Edições 70, 1991.

BELL, D. **A sociedade pós-industrial**. SP, Cultriz, sd.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994[1985].

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BENNATON, P. D. **Deslocamento e invasão**: estratégias para a construção de situações de intervenção urbana. 2009. 158p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Faculdade de Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 360 p.

BOAL, A. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009[2008].

BOGDAN, R. C.; BIKLEN, S. K. **Investigação qualitativa em Educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Porto: Porto Editora, 2006. (Coleção Ciências da Educação).

BOORSTIN, D. **The image**: a guide to pseudo-events in America. New York: Atheneum, 1987[1961].

BORGES, P. C. B. **Microdramaturgias no ambiente urbano**. In: CARREIRA, A. (org.) et al. Teatralidade e cidade. Cadernos do Urdimento, n.1. Florianópolis: Ed. Da UDESC, 2011. (p.51-60)

BRECHT, B.. **Teatro Dialético**: ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. **Corpocidade**: arte enquanto micro-resistência urbana. In: Revista de Psicologia, v.21 - n.2, p.337-350, Maio/Ago. 2009

BRITTO, F. D. **Co-implicações entre corpo e cidade**. In: BRITTO, F. D; JACQUES, P. B. (org.). Corpocidade: debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010. (p.12-23)

CARDOSO, J. J. B. **A cidade como palco**: o centro do Rio de Janeiro como lócus da experiência teatral contemporânea – 1980/1992. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2008.

CARREIRA, A. L. A. N. **Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua**. In: TELLES, N.; CARNEIRO, A. Teatro de rua: olhares e

perspectivas. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005. 226p. p.20-37.

CARREIRA, A. L. A. N. **Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana**: hibridismo e jogo no espaço inóspito. In: Revista Trans/Form/Ação, vol.24, nº1. São Paulo: Marflia, 2001. P.143-152.

CARREIRA, A. L. A. N. **Teatro Popular no Brasil**: a rua como âmbito da cultura popular. In: Revista Urdimento nº4. Florianópolis: UDESC, 2002, p. 5-11.

CARVALHO, E. T. **Arquiteturas e urbanismos**: processos políticos e culturais – práticas em Paris. 2010. 318p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU-FAUFBA), Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2010.

CHAUÍ, M. **Cultura do povo e autoritarismo das elites**. In: VALE, Odênio(org.). A cultura do povo. São Paulo: Cortez/Morais, 1979.

COUTINHO, M. H. **A favela como palco e personagem e o desafio da narrativa alternativa**. In: Urdimento: revista de estudos em artes cênicas. Florianópolis: UDESC/CEART, v.1, set. 2011. (p.123-129) Crítica de Arquitectura. Lisboa: Quimera, 1996.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 [1967].

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1-5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997 [1980].

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

ENGELS, F. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2010.

ERRO Grupo (2013) Website. Disponível em:
<<http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/>> Acessado em 18 de maio de 2014.

FLORES, G. B. **Uma breve história do teatro em Santa Catarina**. In: Revista Ciência em Curso. Santa Catarina: Editora Unisul, v.4 n.2, jan-mar 2009. Disponível em:

<http://www.cienciaemcurso.unisul.br/interna_capitulo.php?id_capitulo=92> Acessado em 12 de maio de 2014.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 20ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1999[1975].

FREIRE FILHO, J. **A sociedade do espetáculo revisitada**. Revista FAMECO, Porto Alegre, n.22, p.33-46, 2003.

FROMM, E. **Ter ou Ser?** 10a Ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

GIDDENS, A. **The consequences of modernity**. Cambridge: Polity Press, 1990.

GISLON, G. Z. **O nome em Enfim um Líder, do ERRO Grupo**. 89p. Dissertação (Mestrado de Pesquisa em Estudos Latino-Americanos e Caribenhos) – Faculdade de Humanidades da Universidade de Leiden, Leiden, 2013.

GOMBIN, R.. **As Origens do Esquerdismo**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1972.

HABERMAS, J. **Modernité: un projet inachévé**. In : Critique, n.413, Paris, out. 1981.

HADDAD, A. **O teatro e a cidade – o ator e o cidadão**. In: TELLES, N.; CARNEIRO, A. (orgs.). Teatro de rua: olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

HAESBAERT R. **O mito da desterritorialização e as “regiões-sede”**. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**. 6 ed. São Paulo: Loyola, 1992.

HERTZBERGER, H. **Lições de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HOBBSAWM, E. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991.** São Paulo: Cia das Letras, 1995.

JACQUES, P. B. **Espetacularização urbana contemporânea.** In: FERNANDES, A.; JACQUES, P. B. (Org.) Territórios urbanos e políticas culturais. Cadernos PPG-AU FAUBA, ano II, nº especial, p.23-30, 2004.

JACQUES, P. B. **Notas sobre espaço público e imagens da cidade.** São Paulo, 10.110, Vitruvius, jul. 2009. Paginação irregular. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>>. Acessado em 14 de junho de 2013.

JACQUES, P. B. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JAMESON, F. **A cultura do dinheiro: ensaio sobre a globalização.** 3ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

JAMESON, F. **Postmodernism and Consumer Society.** In: FOSTER, H. Postmodern Culture. Pluto Press, 1987.

JAPPE, A. **Guy Debord.** Los Angeles: University of California Press, 1999[1993].

JAVIER, F. **El espacio escénico como sistema signficante: la renovacion del espacio cênico.** Buenos Aires: Editorial Leviatan, 1998.

JEUDY, H. P.; JACQUES, P. B.. In : **Cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais.** Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006.

JUNQUEIRA, M. G. **A vocação expressional da luz: o design da iluminação no espaço urbano contemporâneo como arte pública.** In: Revista Ciclos, v.1, n.2, Ano 1. Florianópolis: UDESC, 2014. Disponível em: <www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/download/3564/3003> Acessado em 29 de maio de 2014.

KOSOVSKI, L. **A casa e a barraca**. In: TELLES, N; CARNEIRO, A. Teatro de rua: olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005. 226p. p.8-19.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Metodologia do trabalho científico**: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1992.

LEFEBVRE, H. **A Vida Cotidiana no Mundo Moderno**. São Paulo: Ática, 1990.

LEFÉBVRE, H. **O direito à cidade**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

LEMOS, A. **Cibercultura e Mobilidade**. A Era da Conexão. In: Intercom - XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UERJ – 5 a 9 de setembro de 2005.

LEMOS, A. **Cibercultura**: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. 6 ed. Porto Alegre: Sulina, 2013.

LYOTARD, J-F. **La condition pós-moderne**. Paris : Les Editions du Minuit, 1979.

MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos**. O declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

MAGNAVITA, P. R. **A cidade exige, conclama, exorta**: construa seu corpo sem órgãos! In: BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. (org.). Corpocidade: debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010. (p.42-53)

MAIA, A. C. **O agenciamento Foucault/Deleuze**. In: Lugar comum – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 23-24, jan. 2006 – abr. 2008. (p.167-184)

MANZINI, E. J. **Uso da entrevista em dissertações e teses produzidas em um programa de pós-graduação em educação**. In: Revista Percurso – NEMO, Maringá, v.4 –n.2, p.149-172, 2012.

NASPOLINI, M. **A cidade é palco**: a experiência do Auto da Estrela-Guia no centro de Florianópolis. In: CARREIRA, A. (org.) et al. Teatralidade e cidade. Cadernos do Urdimento, n.1. Florianópolis: Ed. Da UDESC, 2011. (p.39-49)

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PECHMAN, R. M. **Cidades estreitamente vigiadas**: o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PINHEIRO, E. P. **Europa, França e Bahia**: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador). Salvador: EDUFBA, 2002.

PINHEIRO, P. L. B. **Teatralidade e processos criativos no espaço da cidade**: experiências no teatro brasileiro contemporâneo. 123p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. 2011.

PORTELA, T. de B. **O urbanismo e o candomblé**: sobre cultura e produção do espaço público urbano contemporâneo. 2007. 321p. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2007.

PUAR, J. **“Prefiro ser um ciborgue a ser uma deusa”**: interseccionalidade, agenciamento e política afetiva. In: Meritum: Revista de Direito da Universidade FUMEC. Belo Horizonte: Universidade FUMEC, v. 8, n. 2, jul. - dez. 2013. (p.343-370)

QUEIROZ, M.I.P. **Variações sobre a técnica do gravador no registro da informação viva**. 2. ed. São Paulo. CERVE/FFLCH/USP, 1983.

RAJCHMAN, J. **As ligações de Deleuze**. Portugal: Temas e Debates, 2002.

RODRIGUES, M.J.M., DE SOUZA, P.F. e BONIFÁCIO, H.M.P. **Vocabulário Técnico e Crítica de Arquitectura**. Lisboa: Quimera, 1996.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

ROUANET, S.P. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 2000.

SANTOS, M. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Nobel, 1998[1987].

SANTOS, W. M. **O conceito de geofilosofia em Deleuze e Guattari**. In: Revista Pandora Brasil. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, n. 34, set. 2011. (p.155-169)

SENNETT, R. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

SENNETT, R. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução de Marcos Aarão Reis. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003 [1994].

TEIXEIRA COELHO, J. **Moderno Pós Moderno: modos e versões**. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

TERRA NOTÍCIAS. **SC: busto de Eike Batista surge no lugar de imagem roubada**. Disponível em:

<<http://noticias.terra.com.br/brasil/cidades/sc-busto-de-eike-batista-surge-no-lugar-de-imagem-roubada,f4d2354dd8c45410VgnVCM3000009af154d0RCRD.html>>

Acessado em 12 de maio de 2014.

TONIN, J. **Espetáculo, simulacro, tribalismo, hipermodernidade: paradoxos da sociedade da imagem**. 2008. 222p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2008.

TRABULSI, J. A. D. **Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

TURLE, L. **Uma possível dramaturgia para espaços abertos**. In: TURLE, L; TRINDADE, Jussara (org.). *Tá na rua: teatro sem*

arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua, 2008 (p. 64-77)

UOL NOTÍCIAS. **Grupo critica prefeitura instalando busto de Eike Batista em Florianópolis**. Disponível em:

<<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/04/11/grupo-critica-prefeitura-instalando-busto-de-eike-batista-em-florianopolis.htm>> Acessado em 11 de maio de 2014.

VIANA, N. **Debord**: espetáculo, fetichismo e abstratificação. In: *Revista Panorama*, PUC-Goiás, Goiânia, vol.1, n.1, p. 5-14, 2011.

WEBER, M. **A lógica protestante e o espírito do capitalismo** São Paulo: Livraria Pioneira, 1985.

ZIMERMANN, G. A. **Arte pública em Florianópolis**: a Praça XV como lugar praticado. 162p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2010.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze**. François Zourabichvili / Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2004

8. APÊNDICES

ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS

PARA O PÚBLICO DOS DOIS ESPETÁCULOS:

(Roteiro de entrevista semiestruturada, para análise da ocupação urbana durante atuação do ERRO Grupo, na apresentação dos espetáculos Adelaide Fontana e Geografia Inútil, no Centro de Florianópolis-SC.)

Nome (opcional): _____ Sexo: [] M [] F

Idade: _____ Escolaridade: _____

Profissão: _____ Onde mora: _____

1. Antes de parar para assistir a apresentação, de onde você vinha? E para onde se dirigia?

2. Você sabia previamente que haveria uma peça teatral na rua neste trajeto? () SIM () NÃO

3. Se sim, já era sua intenção parar para assistir o espetáculo?

() SIM () NÃO

4. Você saiu de casa especificamente para assistir o espetáculo?

() SIM () NÃO

5. Você se desviou da sua rota original para poder assistir a peça de teatro? () SIM () NÃO

6. Ficou claro desde o início se tratar de um espetáculo e não de uma ação espontânea?

a) Sim b) Não c) Não de imediato, mas percebi logo após o início

7. Se não sabia previamente da apresentação, o que fez você permanecer e assistir o trabalho?

8. Você permaneceu mais tempo que o esperado para poder assistir toda a peça? () SIM () NÃO

9. Sobre a apresentação: se identificou com algum personagem? Qual?

10. Ficou claro o objetivo da apresentação? A mensagem do espetáculo?

11. Segundo sua opinião, qual a relevância do espetáculo?

() Relevante () Necessária para a cidade? () Importante? () Irrelevante?
() Prejudicial Explique.

12. Acha que a intervenção de alguma forma atrapalhou o andar normal da cidade naquele momento? Por favor, explique.

13. Você acredita que tais apresentações de teatro (nos espaços urbanos) são importantes para a cidade? Por quê?

14. Você acredita que essas manifestações artísticas têm o poder de alterar em algo nossa sociedade?

15. Você acredita que esta apresentação trouxe alguma mudança em você? Na sua visão cidade e sociedade?

16. Esta experiência de ver teatro na rua trouxe alguma recordação, algum sentimento, memória à tona?

PARA O GERENTE DO ESTABELECIMENTO LIVRARIA PAULUS (ADELAIDE FONTANA):

(Roteiro de entrevista semiestruturada, para análise da ocupação urbana durante atuação do ERRO Grupo, na apresentação do espetáculo Adelaide Fontana, no Centro de Florianópolis-SC.)

Nome (opcional): _____ Sexo: [] M [] F
Idade: _____ Escolaridade: _____
Profissão: _____ Onde mora: _____

1. Com quanta antecedência o espetáculo foi agendado?

2. Quais suas expectativas sobre o espetáculo acontecer no espaço do seu negócio?

3. Qual a motivação de se abrir o espaço para os artistas? Comercial? Divulgação (do negócio)? Apoio à arte?

4. Você assistiu o espetáculo? () SIM () NÃO () APENAS PARTES

5. Você acredita que a apresentação pode influenciar no número de clientes do estabelecimento (positivamente ou negativamente)?

6. A ação atendeu suas expectativas enquanto comerciante?

7. Acredita que as ações artísticas deste tipo são importantes para a cidade/sociedade? Comente.

PARA ATORES DOS DOIS ESPETÁCULOS:

(Roteiro de entrevista semiestruturada, para análise da ocupação urbana durante atuação do ERRO Grupo, na apresentação do espetáculo Adelaide Fontana e Geografia Inútil, no Centro de Florianópolis-SC.)

Nome (opcional): _____ Sexo: [] M [] F

Idade: _____ Escolaridade: _____

Profissão: _____ Onde mora: _____

1. Como se dá a ocupação dos espaços para as apresentações? É de forma “invasiva”? Espontânea? Há uma autorização prévia do poder público (alvará, etc.)? Privado?

2. Como e quanto a interação do público interfere no andamento deste espetáculo?

3. Há alternativas planejadas para os possíveis desvios que podem ocorrer?

4. Os objetivos da apresentação mudam conforme tais desvios, ou sempre se busca um retorno para um objetivo inicial?

5. É importante ficar claro para o público o objetivo da apresentação?

6. Acha que a intervenção de alguma forma atrapalhou o andar normal da cidade naquele momento? Se sim, é a intenção?

7. Como costuma ser a resposta do público a este espetáculo? Este espetáculo já gerou alguma reação negativa/hostil?
