

Camila Horbatiuk Dutra

CAMINHOS DA ÁGORA:

Política e performance de rua a partir de ações do ERRO Grupo

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Scott Correll
Head

Florianópolis
2018

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

Horbatiuk Dutra, Camila

Caminhos da ágora : Política e performance de rua
a partir de ações do ERRO Grupo / Camila Horbatiuk
Dutra ; orientador, Scott Correll Head, 2018.
130 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Performance. 3.
Política. 4. Rua. 5. Cidade. I. Correll Head, Scott.
II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.
III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Caminhos da ágora: política e performance de rua a partir de ações do ERRO Grupo

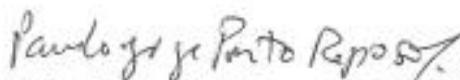
Camila Horbatiuk Dutra

Orientador(a): Prof. Dr. Scott Correll Head

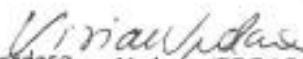
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos(as) seguintes professores(as):



Prof. Dr. Scott Correll Head (Presidente - PPGAS/UFSC)



Prof. Dr. Paulo Jorge Pinto Raposo (PPGAS/UFSC)



Prof.^a Dr.^a Vânia Zikán Cardoso (PPGAS/UFSC)

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em

Antropologia Social - PPGAS/CFH/UFSC

Prof.^a Dr.^a Julia Ruiz Di Giovanni (PPGAS/USP - via videoconferência)



Prof.^a Dr.^a Vânia Zikán Cardoso (Coordenadora do PPGAS/UFSC)

Florianópolis, 12 de julho de 2018.

A Anivelsina Dutra (*in memoriam*),
com amor.

AGRADECIMENTOS

Um trabalho como este nunca é produto exclusivo do esforço de seu autor – ou autora, nesse caso. Muitas pessoas e algumas instituições contribuíram para que essa pesquisa fosse realizada. Deixo aqui o reconhecimento e meu mais sincero obrigada a todos aqueles que proporcionaram e auxiliaram essa empreitada.

Antes de mais nada, agradeço aos meus pais, Tônia Andrea Horbatiuk Dutra e Cláudio José Dutra, por serem fonte de inspiração, paciência, incentivo e apoio incondicional durante toda a minha vida, especialmente durante esse processo. Obrigada, também, pelas conversas e perguntas sobre o tema da pesquisa, e pelas repetidas revisões meticolosas que fizeram dessa dissertação, essenciais para o aperfeiçoamento da escrita.

Ao meu irmão, Gabriel Felipe Horbatiuk Dutra, sempre disposto a ajudar, pelo amparo logístico dispensado e pelo humor com que transforma qualquer monotonia em risadas. A Fahena, Paulo, Gígi, Beatriz, Yúri, Renata e Priscila, pelo carinho, compreensão e encorajamento constantes.

À minha afilhada Lara, que surgiu nesse período como a melhor das surpresas, não apenas pela leveza dos sorrisos que me resgataram nos dias mais difíceis, mas também por me permitir acompanhar essa aventura incrível que é descobrir o mundo e aprender a ser.

A João Carlos Corrêa Neto, pelas leituras e críticas certeiras (e por vezes difíceis de ouvir), indispensáveis para o amadurecimento desse trabalho, e pela apoio e parceria *sui generis* com os quais tenho contado ao longo dos últimos anos.

Aos colegas de mestrado, pelas trocas de conhecimento e experiências, e aos amigos que a Antropologia me presenteou, sobretudo Alberto, Gabi S., Gabi A., Virgínia, Nathália, Rafael, Bárbara e Lorenza, pelas discussões, ansiedades, *insights* e cervejas compartilhadas em diferentes momentos dessa jornada.

Ao NUCCA, na figura de Edélcio Philippi, que me introduziu ao universo teatral – aparentemente um caminho sem volta.

Aos colegas do Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (GESTO), em especial às professoras Vânia Zikán Cardoso e Viviane Vedana, pelos diálogos e sugestões valiosas.

Ao ERRO Grupo, pelas obras que inspiraram essa pesquisa e pela disposição com que me recebeu.

Ao professor Scott Correll Head, pela dedicação, paciência e precisão com que me orientou (e desorientou) do primeiro esboço do projeto à versão final do trabalho.

Finalmente, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (FAPESC) e à CAPES, pelos auxílios financeiros prestados que viabilizaram a dedicação exclusiva à presente pesquisa.

*Vem, vamos embora,
Que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora
Não espera acontecer*

(Geraldo Vandré, 1968)

RESUMO

Esta dissertação busca explorar as características e implicações das intervenções artísticas que chamo de *performances de rua*. A pesquisa se desenvolve a partir das questões levantadas pela experiência de participação em quatro ações do coletivo ERRO Grupo, realizadas entre os meses de junho de 2016 e abril de 2017 em espaços públicos de Florianópolis. Dando continuidade aos movimentos vanguardistas que mesclavam ética e estética na segunda metade do século XX em diferentes lugares do mundo, essas performances (que hibridizam teatro, dança, instalação e *happening*) se apresentam como ferramentas de expressão de preocupações e reivindicações dos cidadãos. Arte e vida se misturam nessas performances de modo que sua análise a partir do referencial teórico da Antropologia representa, para além de um olhar sobre uma modalidade artística específica, uma possibilidade de melhor compreender as intersecções e fronteiras entre arte, cidade e política. Dessa forma, parto das minhas experiências com as ações *Enfim um Líder*, *POLIS*, *Memória e Trauma 1984 #2* e *23º Debate Público / Jogo Ágora* para compor uma etnografia que reflita sobre como e por que performances de rua podem ser entendidas como políticas.

Palavras-chave: Performance; política; rua; cidade.

ABSTRACT

This dissertation seeks to explore the characteristics and implications of the artistic interventions that I call *street performances*. The research develops from the issues raised by the experience of participating in four actions of the collective ERRO Grupo, held between June 2016 and April 2017 in public spaces in Florianópolis. Continuing the avant-garde movements that blended ethics and aesthetics in the second half of the twentieth century in different parts of the world, these performances (that hybridize theater, dance, installation and happening) are presented as tools to express concerns and demands of citizens. Art and life are mixed in these performances so that their analysis from the theoretical framework of Anthropology represents, beyond a look at a specific artistic modality, a possibility to better understand the intersections and borders between art, city and politics. In this way, I start from my experiences with actions *Enfim um Líder*, *POLIS*, *Memória e Trauma 1984 # 2* and *23º Debate Público / Jogo Ágora* to compose an ethnography that reflects on how and why street performances can be understood as political.

Keywords: Performance; politics; street; city.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. “Enfim um Líder”	25
1.1 Entre performer e espectador	30
1.2 Entre realidade e ficção	42
2. “POLIS”	55
2.1 A cidade e as ruas	61
2.2 Ocupação e Participação	72
2.3 Policiamento e Estratégias	83
3. “23º Debate Público / Jogo Ágora”	91
3.1 Performances Políticas	96
3.2 Eficácia e Repercussões	105
3.3 A Arte da Política	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
ÍNDICE DE IMAGENS	123
REFERÊNCIAS	125

INTRODUÇÃO

Caminhar pelo centro de Florianópolis ao meio-dia de um sábado é mais tranquilo do que fazê-lo durante a semana, há muito menos gente nas ruas. Indo em direção à Praça XV, me deparo com uma movimentação curiosa na frente da livraria. Deve haver umas dez ou quinze pessoas aqui, e o que lhes prende a atenção são quatro indivíduos no meio da rua, vestindo coletes azul, amarelo, verde e vermelho, esticando braços e pernas, colocando as mãos no chão, balançando o corpo em pulinhos. Estão se aquecendo e alongando, ao que parece. Próximos aos seus pés, vários papéis estão jogados, ordenados em formas concêntricas, mas não circulares – as duas menores formam um triângulo e um hexágono, as outras são também poliedros, com muitos lados cada uma. A imagem me lembra uma família de bonecas russas, com as formas geométricas se encaixando uma dentro da outra, sucessivamente.

Encontro um lugar de onde consigo assistir às pessoas de coletes coloridos pegarem latas de tinta *spray* e pintarem os papéis – que, por fim, se revelam ser estênceis, com palavras e números em cada um. Em um dos bancos ao meu lado uma mulher com um carrinho de bebê ajeita uma câmera filmadora em um tripé, enquanto outras pessoas, saindo da livraria, se juntam ao nosso grupo. Acho que somos mais de vinte, acumulando toda a energia da rua nesse mesmo ponto – não há rivalidade pros lados de onde vim, a maioria das lojas já está fechada. Um silvo agudo me tira da abstração sobre o horário de comércio no sábado e viro em tempo de ver as pessoas no centro das atenções pegando coisas no chão e levantando alguns dedos em cada mão. Elas abrem caminho até a vitrine da livraria, onde há uma mulher de colete roxo e apito pendurado no pescoço, e usam os estênceis para pintar palavras e números em uma caixa de luz montada no muro. Quando voltam para onde estavam, outro apito ecoa pelas ruas silenciosas do centro.

O que se segue é uma sucessão de movimentos ímpares, cada pessoa fazendo gestos aparentemente desconexos até que encontram um traço em comum e a coreografia passa a ser a mesma para todos. Novamente soa o apito e tudo se repete: estênceis, gestos individuais e movimentos compartilhados. Busco por alguma lógica, uma explicação ou significado da situação, mas renuncio à empreitada depois de algum tempo. As pessoas ao meu redor também parecem não saber exatamente o que se passa, ou o que vai acontecer.

Quatro ou cinco vezes esse ciclo acontece, sem músicas, sem falas, apenas os sons dos corpos se mexendo e ocasionalmente das vozes de

quem assiste. Agora as pessoas de coletes coloridos começam a bater palmas e marcar um ritmo com os pés; com olhares e gestos em nossa direção, elas nos convidam a acompanhar seu movimento. Não somos todos que aceitamos o convite, alguns resistem a se envolver. Hesito, minha timidez sugere que eu fique quieta, mas acabo consentindo e começo a marchar no lugar, batendo palmas. Aos poucos, os coletes começam a caminhar em direção à praça, ainda acompanhando a cadência, e alguns de nós seguimos junto. Atravessamos a rua, chegamos ao centro da praça, e ali, próximos à velha figueira, paramos de marchar e bater palmas. Alguns cumprimentos e abraços são dados, uma ou duas conversas são iniciadas, mas logo em seguida as pessoas vão se dispersando. Aproveito o momento para me aproximar dos performers e me apresentar. Ali, enquanto eles tiram os coletes e guardam as latas de *spray* em mochilas, conversamos sobre meu projeto e suas obras, trocamos contatos e informações, algumas risadas, e enfim nos despedimos. Saio de lá com um misto de empolgação e nervosismo: começou.

Meu primeiro contato com o ERRO Grupo foi através da performance *POLIS* descrita nessa Introdução (e que é retomada mais adiante no capítulo homônimo). Na ocasião, assisti aos atores colorirem estênceis no chão e na caixa de luz, jogarem dados e coreografarem gestos díspares, e durante toda a performance meu coração acelerado queria pular boca afora – não porque estivesse extasiada pelo início dessa pesquisa de campo, mas porque não *entendia* o que estava vendo, não conseguia *captar o significado* de tudo aquilo, e me perguntava ansiosamente “No que foi que eu me meti?”.

Olhando retrospectivamente, me parece apropriado que a minha primeira interação com o ERRO tenha sido por meio de uma incorporação súbita ao movimento sendo realizado pelos performers em uma das ruas da cidade. A sensação de confusão quanto ao que via e incerteza sobre o meu papel naquele contexto, descobri mais tarde, mimetizava o que muitos passantes sentem ao se deparar com uma performance em seu trajeto cotidiano. Encontrar pessoas ocupando as ruas com performances artísticas não é, afinal, a experiência mais usual.

No que considero um discreto enfrentamento à crescente vida virtual, a rua continua sendo o espaço público por excelência, resistindo à expansão do comércio *on-line* e das redes sociais, fervilhando em encontros (e confrontos) corpóreos entre cidadãos de todos os tipos. A

ideia – que se desenvolveu nesta dissertação – de me debruçar sobre o trabalho feito pelo ERRO Grupo parte da proposta de pensar performances cênicas realizadas nesses ambientes urbanos – nas ruas, em particular – enquanto processos complexos, que levam em conta a profusão de variáveis e idiossincrasias inerentes a esses espaços, e cujos desdobramentos são igualmente diversos e imprevisíveis.

As questões referentes às complexidades e, em especial, potencialidades do teatro de rua já se provaram instigantes no início do milênio – desta vez não a mim, mas aos fundadores do ERRO. Participando de uma greve de estudantes da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), alguns alunos de Artes Cênicas e Visuais decidiram levar suas reivindicações para além dos portões da Universidade (ROSA, 2014). A partir daí o coletivo criou raízes na cena artística de Florianópolis e passou a explorar sistematicamente o espaço público, exercendo o *deslocamento*, *invasão* e *ocupação* das ruas e jogando com as fronteiras turvas entre “realidade” e “ficção” (BENNATON, 2014). Conforme consta no site oficial,

O ERRO Grupo experimenta a arte como intervenção no cotidiano, usando os espaços públicos como campos de atuação. Com 16 anos dedicados ao teatro de rua e a performance, o ERRO pesquisa a união das linguagens artísticas, o ator/performer e a diluição da arte no cotidiano. Por meio da interferência nos fluxos do dia a dia na cidade, na paisagem urbana e nos meios de comunicação, o grupo pesquisa a exploração do espaço urbano a partir de seus significados, ambientes, arquiteturas, leis e discursos, através da criação de possíveis situações e relações entre as pessoas que circulam pelas ruas, procurando outros modos de viver e inserir-se na cidade. (ERRO Grupo)

É nítido, desde esse pequeno trecho descritivo das atividades do Grupo, que seu exercício e proposta extrapolam os limites do tradicional “fazer teatral” para além da simples evasão dos palcos – apesar de que, conforme será discutido, esse único movimento já significa a ruptura com muitas das certezas do trabalho cênico, e o levantamento de uma grande quantidade de interrogações. Indo às ruas, o ERRO busca interferir diretamente no cotidiano urbano e questionar o papel do cidadão em processos decisórios e nas relações de poder por intermédio da exposição

de uma evidente conexão entre os transeuntes: o compartilhamento de um espaço que é público e, portanto, de todos. Ao ocupar esse espaço comunitário, a arte também se torna pública e as delimitações entre artistas e espectadores vão-se fragmentando a ponto de não serem mais distinguíveis, levando consigo qualquer demarcação definitiva entre arte e vida.

Por meio de performances e intervenções cênicas em espaços públicos, o ERRO se infiltra nas ranhuras da realidade e torna coletivos os exercícios de crítica e criação atrelados às suas obras. Assim, o grupo insiste e (r)existe¹ desde 2001, construindo um legado que já contabiliza mais de 20 prêmios distribuídos entre suas dezenas de obras, participação em incontáveis festivais (nacionais e internacionais) e a publicação de três obras literárias – “Poética do ERRO: dramaturgias” (2014), “Poética do ERRO: registros” (2014) e “Persistência” (2016). Sublinho sua produção literária não com o propósito de “atestar” a seriedade de seu trabalho artístico, mas como índice do processo reflexivo que realiza o coletivo sobre si mesmo.

Tendo seu “mito de origem” associado ao ambiente universitário – traço paradoxal de sua história, considerando sua ânsia em extravasar esse espaço –, o ERRO carrega em seu âmago certas marcas da academia, que emergem nos momentos de preparação de novas obras por meio de pesquisas, inspirações e reflexões sobre o trabalho artístico do grupo, como é o caso dos livros previamente mencionados, além de artigos de membros do Grupo (em especial, de Luana Raiter, Sarah Ferreira e Pedro Bennaton). Essa característica se faz especialmente interessante por se tratar, este que aqui escrevo, de um estudo antropológico cujos interlocutores produzem conteúdo na mesma esfera – a saber, a academia – e sobre o mesmo assunto – performances de rua, de modo geral, e as atividades do ERRO, mais especificamente – que a presente pesquisa.

Dessa proximidade de interesses com meus interlocutores surgiu a possibilidade de buscar construir, ao longo do processo de elaboração desta pesquisa, um conhecimento em conjunto, evitando a unilateralidade da escrita. Reconhecida a oportunidade, procurei produzir esta dissertação a partir de diálogos com o ERRO – seja por conversas diretas com seus integrantes, pela observação-participante em apresentações ou pela leitura de suas publicações. Nessas incursões explorei experiências, angústias e curiosidades tanto minhas quanto do Grupo, e descobri

¹Aqui me aproprio da expressão “(R)EXISTIR” grafitada por uma integrante do grupo no chão da rua Jerônimo Coelho, em Florianópolis, durante uma apresentação da performance *POLIS* (julho/2016).

inspirações e referências teóricas que influenciam os trabalhos do ERRO, sobre as quais me aprofundi.

Neste sentido, a dinâmica que se estabeleceu entre eu e meus interlocutores foi a de permitir que meu olhar fosse guiado pelos deles, de forma a investigar o que lhes parece pertinente de ser debatido. Sinto que devo fazer aqui uma ressalva importante: minha posição de observadora das discussões sugeridas e/ou desenvolvidas pelo ERRO não se traduz em uma consonância irrefletida com todas as suas afirmações (se assim fosse, bastaria que eu indicasse ao leitor que explorasse as produções referidas e assistisse suas apresentações). Longe de servir como roteiro à pesquisa, as questões levantadas assemelham-se mais a caminhos possíveis em um mapa – que já estava delineado por minhas próprias leituras, interesses e interrogações – e que podem ser explorados de diversas formas, ou simplesmente reconhecidos e deixados de lado.

Assinalo também que a minha percepção da relação entre teoria e prática difere da dos meus interlocutores. Para o ERRO, as discussões teóricas são utilizadas instrumentalmente, para embasar e compor suas ações artísticas – ainda que as próprias ações também sejam processos de construção de conhecimento, ou seja, “pesquisas performativas”, como quer Haseman (2015). Faço o caminho inverso, partindo das performances para, depois, buscar entender seus bastidores, repensando autores e teorias.

Assim, à observação (que, neste cenário, se refere a uma fusão entre constatação e análise) acrescenta-se a participação, ou seja, meu olhar e minhas escolhas diante das opções encontradas. Dentre as discussões apontadas pelo Grupo (através de sua produção artística e dos diálogos que travamos) que serão abordadas neste trabalho, estão a construção coletiva da realidade, a relação entre performer e espectador, e a íntima conexão entre arte e política. Já as discussões sobre as especificidades e idiosincrasias dos ambientes públicos e seus efeitos na arte realizada nas ruas, a impossibilidade de controle sobre grande parte dos elementos envolvidos em performances urbanas, e os mecanismos de eficácia de tais performances, por exemplo, surgiram ao longo da elaboração do projeto e da pesquisa e me instigaram, mesmo que não tenham sido exploradas (direta ou indiretamente) por meus interlocutores.

A produção literária do ERRO – considerada aqui como os escritos assinados pelo coletivo e aqueles assinados individualmente por um ou mais membros sobre as atividades e posicionamentos do Grupo – se apresenta ao meu olhar antropológico sob duas óticas: enquanto material etnográfico, ou seja, o que o grupo e seus integrantes expõem como conteúdo (sobre diversos assuntos, inclusive o próprio Grupo); e enquanto

fonte bibliográfica, afinal, são trabalhos acadêmicos que dissertam de forma analítica e teórica sobre o assunto de meu interesse. A intenção desta dissertação é construir um saber entre antropóloga e interlocutores, aproveitando esse sincronismo das partes com relação à temática de interesse e desenvolvimento de estudos.

Na presente pesquisa, busco trazer à tona questões específicas a performances de rua, modalidade pouco estudada até o momento na Antropologia brasileira. Sublinhando as intersecções entre arte, cidade e política, intrínsecas a essa forma de expressão ética e estética, através de discussões relativas ao seu uso para a abordagem de temáticas caras aos cidadãos, e explorando características, idiossincrasias e potencialidades que dela emergem, pretendo ampliar a discussão sobre o papel e os efeitos da arte no cotidiano.

As discussões desenvolvidas ao longo deste trabalho correspondem às questões levantadas por cada uma das quatro ações do ERRO que pude acompanhar neste período. Dessas ações, duas – *POLIS* e *Jogo Ágora* – tive a oportunidade de assistir e participar diversas vezes, de forma que os debates e detalhes são informados por múltiplas experiências. Assim, cada capítulo conta com a descrição inicial de uma das performances, que inspira e permeia todas as discussões teóricas, mas não se restringindo à performance narrada.

Uma das obras mais antigas e conhecidas do ERRO, *Enfim um Líder* nos guia, no primeiro capítulo, pelas definições de teatro e performances de rua, assim como de ator, ex-actor e espectador. Pelo teatro invisível explora-se também a invasão da arte no cotidiano e as fronteiras diluídas nesse exercício, seja entre ator e espectador, ou entre realidade e ficção.

No segundo capítulo retomamos *POLIS*, em quatro momentos e locais diferentes, para pensar as idiossincrasias das cidades e das ruas, e a maneira pela qual elas afetam (e mesmo determinam) como são realizadas e recebidas as manifestações artísticas nesses espaços. O Movimento Situacionista e a arte *site-specific* aparecem como determinantes para a compreensão, que vigora nas obras do Grupo, da responsabilidade da arte para com a sociedade. O policiamento e controle exercidos sobre condutas consideradas “desviantes” e as estratégias de resistência e enfrentamento também são abordados.

O terceiro e último capítulo é dedicado às expressões artísticas cujo teor político é explícito. A performance *23º Debate Público / Jogo Ágora* levanta a questão da crise da representatividade e o que significa falar em performances políticas, além das possibilidades de repercussão dessas

ações. Por fim, os usos da arte na política e os usos da política na arte se encontram na discussão sobre “ativismo”, militância e engajamento.

Reconhecendo as limitações da escrita – especialmente no que se refere ao aspecto visual de manifestações artísticas –, empresto do cinema a noção de montagem (EISENSTEIN, 2002 [1942]) para me auxiliar na tarefa de melhor expressar diferentes elementos da participação em uma performance de rua, com fotografias de minha autoria dispostas no decorrer do trabalho. A sobreposição estratégica de fragmentos textuais e visuais pretende possibilitar ao leitor uma compreensão das experiências e argumentos dispensando legendas, explicações ou descrições minuciosas. Concordando com Head (2009), entretanto, assinalo que essas fotografias não devem ser tratadas como representações ou recortes de uma certa realidade. Na conjugação de texto e fotografias, o papel das imagens nesta etnografia é o de evocar movimentos, deslocamentos e relações “perceptivas, afetivas e até imaginárias ou sonhadas” (HEAD, 2009: 108) referentes às performances de rua das quais participei.

Como queria Ingold (2005), passemos então a *descobrir-caminhos*, construir conhecimentos por meio das histórias contadas e experiências vividas.

1. “Enfim um Líder”

“Com a chegada do Líder nós não mais nos adaptaremos!”. Uma voz ressoa por algum tipo de caixa de som na rua, e guiada por ela me encaminho para a esquina do Senadinho², no fim da tarde de inverno que rapidamente transforma o dia em noite. A voz continua: “O mundo se adaptará a nós!”. Percebo que estou chegando perto – e talvez até um pouco em cima da hora – quando vejo a multidão no entorno da esquina, alguns em pé, outros sentados no chão. Deve ter mais de sessenta pessoas, agregando-se outras a todo momento. Sou recepcionada por uma mulher, de roupa bege e sorriso ansioso: “Bem-vinda! Pode sentar, fica à vontade!”. Ela me entrega um panfleto, eu fico um pouco em pé, dou uma caminhada rápida pela rua e acabo me sentando. No panfleto leio o anúncio da chegada do Líder e o convite para a sua recepção – neste exato horário e local em que agora me encontro.

A voz no microfone prossegue, e vejo que quem fala é outra mulher, de roupas parecidas às da primeira: “Homens e mulheres quebrarão correntes e dominarão o seu destino ao presenciarem as respostas do Líder!”. Percebo o cenário que integra a cena: há uma escada móvel que termina em um pequeno palanque, um cartaz disposto entre postes de luz, onde se lê “Seja bem-vindo!!! Enfim, um Líder!!!”, tapetes vermelhos estendidos em direção às quatro ruas que formam a esquina, e ainda um outro, menor, que leva à escada. “O Líder é o braço circular do tempo!”, a voz continua ecoando, enchendo a rua de promessas e expectativas, “A duração de nossas vidas junto ao Líder será multiplicada por milhares e milhares de anos! O Líder fará com que nosso tempo aumente!”.

Mudando de foco, me atento então à multidão que ajudo a formar: somos mulheres e homens de todas as idades, alguns com crianças a tiracolo, muitos com sacolas de compras nos braços, outros tantos jovens com uniformes e materiais escolares. Estamos em pé, debaixo de marquises, encostados nas paredes e portas das lojas circundantes; mas também sentados, pernas cruzadas sobre o chão calçado em pedras brancas e pretas, ou sobre os bancos dispostos próximos à esquina. Pelos olhares, a atenção de todos se divide entre os pontos fixos – os elementos do cenário, alheios à ordem cotidiana da rua – e os *errantes* – os indivíduos ao centro, todos trajados em ternos beges, que se deslocam de

² A esquina entre as ruas Trajano e Felipe Schmidt, em Florianópolis, é popularmente conhecida como “Senadinho”.

um lado ao outro como que movidos por uma energia quase palpável, em busca de um certo alguém.

Do lado oposto ao que me encontro na roda, alguém pergunta quanto tempo falta, ao que outro responde, apressada mas solenemente: “Faltam três minutos para a chegada do Líder!”. A energia se intensifica, os cochichos ao meu redor acompanham a inquietação dos uniformizados ao centro, e os olhares se deslocam agora para as ruas que se alongam para além da esquina. “Dois minutos para a chegada do Líder!”, e as promessas ao microfone continuam a ressoar: “O sucesso do Líder é historicamente inevitável! O Líder nos faz viver agora e morrer depois!”. A contagem regressiva intensifica a curiosidade dos presentes, “Falta um minuto para a chegada do Líder!”, e a ansiedade latente entre os errantes não se permite mais ser contida: eles saem em direção às ruas que compõem a esquina, como agulhas em uma bússola quebrada, buscando seu Norte.

Enquanto passantes são interpelados por abraços ansiosos, “Líder! Líder!”, imediatamente decepcionando a multidão uma e outra vez ao continuarem seus caminhos, a voz ao microfone continua: “O mundo muito pouco recordará o que aqui disserem hoje, mas não poderá jamais esquecer uma vez que ouvirmos e virmos o nosso Líder. E cabe a nós aqui presentes hoje inspirarmos maior devoção à causa pela qual vivemos, e que possamos todos repetir, solenemente, em voz alta: Não vivemos em vão!”. Recebida como palavra de ordem, a última frase ecoa com força entre o povo: “Não vivemos em vão! Não vivemos em vão!”. As pessoas ao meu redor sorriem, o peso das palavras é balanceado com a curiosidade animada dos olhares, que buscam sinais de um Líder desconhecido.

De repente, o anúncio vitorioso faz irromper uma calorosa salva de palmas: “É a Líder! Ela chegou! Aqui está a nossa Líder!”. A moça que tão entusiasticamente me recebeu à minha chegada agora acompanha uma jovem de mochila nas costas, empanado nas mãos e um riso frouxo no rosto, encaminhando-a à escada que leva ao palanque. Um grito na multidão se destaca em meio às palmas e clamores por discurso: “Eu sabia que o Líder era uma mulher!”, e outros continuam “Discurso! Discurso!”, até que a moça faz sinal de que vai começar sua fala.

“Então gente, to chegando aqui hoje, cheguei um pouquinho atrasada...”, a voz da Líder se mescla à excitação do povo, que não se cala, e ela decide tomar o microfone, antes de continuar “Eu não to entendendo nada, mas a gente ta aí!”, mais uma salva de palmas, brados de aprovação entre risadas. Os uniformizados, empolgados com a chegada da Líder, se voltam à multidão, pedindo por perguntas e reivindicações à Líder. “Líder, e a educação no Brasil?”, um rapaz à minha direita pergunta. Ela

termina de mastigar o empanado e responde: “Então, a educação no Brasil tá foda, né? Pra começo de conversa a gente não tá tendo assessoria, não tem, então a pouca galera que quer realmente entender o que tá acontecendo... Às vezes, eu penso que eu na rua, com a galera, trocando ideia, eu aprendo mais do que dentro da escola, vendo uma professora que bota um livro na nossa frente e fala ‘Copiem até a página vinte e dois’”. Nos agitamos em sinal de aprovação, há gritos, assobios e aplausos. “Tá bem difícil isso”, ela termina, em meio a clamores de “Lídeeer!” do seu povo.

Surpreendendo a todos – e causando mesmo indignação em alguns –, a mesma pessoa que a levou até o palanque pede agora para que a jovem Líder desça de lá. Tomando o microfone para elevar sua voz acima dos gritos de “Censura!” e “Deixa!”, ela explica: “Esta é a líder do grêmio estudantil! Este Líder não tem a ver com política, com religião, tampouco com movimento estudantil e futebol! O Líder chegará!”. Frustrados mas categóricos, os errantes confirmam o veredito: ela não é o Líder. Uivos de desaprovação direcionados à pretensa Líder se mesclam a comentários sobre o atraso do Líder, e sua busca é retomada com um renovado senso de propósito e curiosidade.

Enquanto uns procuram e chamam pelo Líder, e um discurso de recepção é feito e repetido em diferentes idiomas ao microfone, volto minha atenção ao meu redor. Agora a penumbra da noite já se instalou definitivamente, deixando a iluminação sob responsabilidade de alguns postes de luz, e a movimentação nas ruas, quase que exclusiva à nossa presença. Entre nós, o clima é leve: conversamos, rimos, buscamos entender o que se passa ao redor. A busca pelo Líder continua entre os uniformizados de bege; eles se e nos perguntam se sabemos o porquê do atraso – já se passaram agora quase vinte minutos do horário previsto para a sua chegada. Uma pessoa agitada e procurando por sinais do Líder, puxa um canto que algumas crianças ajudam, batendo palmas e chamando junto: “Líder, cadê você? Eu vim aqui só pra te ver!”.

As preparações continuam, confetes são espalhados pela calçada, o discurso se repete – em italiano, agora. “Mais dourado!” alguém pede, e a resposta vem em forma da palavra “LÍDER” escrita em tinta *spray* dourada no chão da rua. Algumas notas são tocadas num teclado, num crescendo contínuo, criando uma melodia suave e encorajadora, e que tem seu efeito sentido rapidamente: um homem surge no centro da roda, acompanhado de clamores de “É o Líder! O Líder chegou!” e se encaminha decididamente até o microfone: “O que eu vou fazer pra um futuro melhor é o que eu posso fazer no meu dia-a-dia”. A multidão aplaude e assobia, mas ele não terminou: “É isso, mas – eu não sou o

Líder”. Ele sorri, e fica no ar um misto de decepção e divertimento, enquanto ele desce do palanque e se junta ao círculo. A busca e a espera não acabam.

Muita coisa acontece ao mesmo tempo, e me perco em busca de alguma linearidade. Outra vez *spray* e discurso são espalhados e declarados, outra vez a recepção é interrompida pelo anúncio da chegada do Líder – dessa vez um Líder autodeclarado, e que logo é deposto pelo povo (aparentemente por seu discurso não passar de repetidas afirmações de sua legitimidade na condição de Líder).

Ao mesmo tempo, os organizadores uniformizados dessa recepção continuam pedindo colaboração da multidão para procurar, embelezar a rua com confete e manter a esperança de que Ele, por fim, chegará. A música parou, e eu percebo que já somos menos do que quando começamos – alguns, pelo visto, não querem mais aguardar.

“Achei o Líder!”. Novamente uma moça é acompanhada até o microfone, levada pela mão por quem primeiro me acolheu neste evento. A menina respira fundo e fala: “É difícil ser o Líder!”, e como um eco suas palavras são repetidas várias vezes. Ela continua: “Não há Líder – somos Líder! É isso: todos Líderes!”. O povo irrompe em palmas e gritos “Todos Líderes!” e “Arrasou!”, uma centelha de disposição parece vencer o cansaço. Ela retorna ao seu lugar, enquanto uns e outros exclamam empolgados: “Fora Temer!”, “Fora Cunha!”, “Fora Bolsonaro!”.

“Que horas são?” alguém grita, interrompendo o falatório que se instalou, “Sete e meia!” respondem vários. “Sete e meia?!”, a mulher que me recebeu se alarma – o Líder devia ter chego já há meia hora. Ela conversa com os colegas, a ânsia agora transformada em desânimo, decepção. “Ele não chegou em Porto Alegre”, um deles começa, em voz alta, “Ele não chegou em Lages; Ele não chegou em São José...”, outras começam a arrastar os tapetes, “Ele não chegou em Governador Celso Ramos”, alguém rasga uma das caixa de confetes, “Ele não chegou em Biguaçu”, outro deita no chão em posição fetal, “Ele não chegou em Florianópolis!”. A desolação toma conta deles: latas de *spray* são chutadas com violência “É uma vergonha!”, alguém se enrola em um dos tapetes, outros simplesmente se deitam no chão e choram. A cor de seus ternos parece agora refletir seu estado de espírito.

Há tentativa de reanimação por parte da multidão, que vê a cena desconcertada: “Ele chegará! Ele chegará!” dizemos, sem resultado. Algumas pessoas se levantam e começam a sair, o Líder autodeclarado aproveita a deixa para se pronunciar novamente, “Eu falei pra vocês: eu sou o Líder!”, e é recebido com vaias e uma acusação: “Golpista!”. Sem a atenção do público, ele continua seu discurso de autoafirmação

enquanto Líder até que eventualmente desiste, diante da completa falta de audiência.

Uma criança se levanta, olha para as pessoas ao centro, no chão, e pergunta: “Precisamos de Líder?”. A negativa vem, ainda que hesitante, e ela continua: “Então por que estão morrendo pelo Líder? Talvez o Líder chegue alguma hora, e vocês estão morrendo aí”. Sua fala rende aplausos e inspira algum fôlego em quem se arrastava pelo chão: eles se levantam devagar, estimulando um ao outro que não desistam, e começam a recolher suas coisas. De ânimo ainda fraco, os errantes levam vagarosamente tapetes, caixas de confete e microfone embora para a penumbra das ruas.

Os que sobramos da multidão nos dividimos entre bater palmas, conversar e nos dispersar, sem saber exatamente se ficamos ou partimos, igualmente perdidos quanto ao que se passou.

Por fim, já não se vê mais ternos beges, e a esquina vai se esvaziando, o silêncio da noite já se fazendo sentir, decido eu também ir embora.

Enfim um Líder é uma das ações mais antigas e conhecidas do ERRO Grupo, tendo ocorrido em diferentes cidades desde 2007 (o Líder resolutamente ausente de cada uma delas). A descrição feita acima se refere à única realização da performance que acompanhei, ocorrida em julho de 2016, no centro de Florianópolis.

A ação, na verdade, se estende por três dias de preparação e recepção ao Líder, culminando no momento de êxtase e decepção delineado neste início de capítulo. Os outros dias são marcados por atuações invisíveis e naturalistas, com os atores mesclados aos transeuntes no centro da cidade, anunciando a chegada do Líder (anônimo e desconhecido) e convidando para a recepção do último dia (BENNATON e RAITER, 2014).

Dentre as performances do ERRO que pude acompanhar e estudar, *Enfim um Líder* se destaca pela complexidade e duração, sendo uma das que abrange mais elementos característicos das ações do Grupo. Ela reúne “expectativa, marketing político e religioso, fanatismo, exercício de poder e, finalmente, frustração” (SALVATTI, 2016: 12) fora de um palco ou auditório, através da ocupação e intervenção no espaço urbano e contato não-mediado com seus interlocutores. É uma obra híbrida, concomitantemente teatro, performance, intervenção urbana e instalação artística (ERRO, 2014).

Por não ter explícito o seu teor dramático em momento algum, as fronteiras turvas entre realidade e ficção em *Enfim um Líder* ampliam as possibilidades de exploração não só do que se entende por teatro, performance, ator e público – e o que se há ou pode haver entre eles –, mas também das percepções de “real” e “fantasia” que envolvem as artes cênicas realizadas nas ruas.

Dessa forma, *Enfim um Líder* é a performance do Grupo que melhor trabalha os temas a serem desenvolvidos a seguir: as relações entre *ator* e *espectador*, e o limiar entre *realidade* e *fantasia*.

Seguindo a indicação de Richard Schechner sobre a importância do estudo das relações entre audiência e performers (SCHECHNER, 2011) e a centralidade dessas interações para o desenvolvimento de grande parte das obras do ERRO, na primeira parte deste capítulo são discutidas as noções de “performance” e “teatro de rua”, assim como de quem delas participam – atores, ex-atores, performers e espectadores –, para chegar finalmente nas relações que se estabelecem entre uns e outros. A invasão da arte no cotidiano por meio de ações como *Enfim um Líder* tem acarreta na imersão – mesmo que parcial e temporária – de indivíduos não-artistas em um universo de possibilidades críticas e criativas profundamente amplo, e é através dessa participação que o que se entende por “real” pode ser questionado. Na segunda parte, o foco passa a ser a nebulosidade que se instaura na percepção dos limites do que é realidade e o que é fantasia quando se trata de performances que não explicitam nem delineiam seu teor ficcional.

1.1 Entre performer e espectador

Ainda que tenham sido retomadas de forma mais enfática e deliberada na segunda metade do século XX – através de movimentos como o Situacionismo e a arte *site-specific*, desenvolvidos a fundo no próximo capítulo –, performances artísticas têm sido praticadas em espaços públicos há centenas de anos. O teatro ocidental tradicional, como o conhecemos, tem origem nos dramas e tragédias encenados na Grécia Antiga, por ocasião de celebrações sazonais e dionisíacas.

Já na Idade Média, representações de dramas religiosos eram feitas nas alamedas das cidades europeias. Do altar para as ruas, as procissões eram uma forma de levar histórias bíblicas para o povo; também faziam parte da celebração de boas-vindas para soberanos e realeza, por ocasião de sua chegada nas cidades (CARLSON, 2012). Entretanto, conforme o tempo foi passando e as regras de uso e conduta no espaço urbano foram

se consolidando no sentido de distanciar expressões artísticas dos ambientes públicos, as procissões e encenações dramáticas – antes tão costumeiras – foram sendo restringidas a lugares específicos e desocupando as ruas:

A cidade ainda era usada como um espaço teatral, porém, um espaço anteriormente apropriado por seus habitantes que passa a ser usado pelo príncipe. Uma vez que essa usurpação se completava, a cidade não estava mais disponível como palco, principalmente para as cenas individualizadas dos dramas dos cidadãos - procissões de casamento e funeral ou cortejos cívico-religiosos- mas, tornou-se preferencialmente uma cena para a demonstração de poder do príncipe, da qual os cidadãos participavam por tolerância – apenas como espectadores. (CARLSON, 2012: 9)

A interação e participação, antes estimuladas entre população e artistas, agora eram substituídas por restrições e distanciamento, e o teatro abandonou as ruas, se mudando para os auditórios construídos exclusivamente para seu exercício. Ainda que as ruas mantivessem, durante o Renascimento, seu aspecto lúdico de diversão e labuta popular, na forma de procissões, mímicas, acrobacias e operetas, o teatro só foi reivindicar o urbano enquanto seu espaço de direito na Modernidade, tendo sua identidade de “um teatro do povo sem uma entidade arquitetural” (CARLSON, 2012: 18) definida e aceita com os movimentos artísticos politicamente engajados dos anos 1960 e 1970.

É nessa época – de movimentos que procuravam se soltar de amarras conceituais e empíricas das formas de fazer arte e política – que surge a noção de “performance artística” (daqui em diante designada apenas por “performance”). De acordo com Luana Raiter, dramaturga, atriz, “ex-atriz” e membro-fundadora do ERRO Grupo, a performance é anárquica, furta-se a delimitações ou fixações (RAITER, 2014: 289). Sem definição precisa, a performance circula por entre as modalidades de teatro, dança, instalação e *happening*³, apostando exatamente nas possibilidades que pode alcançar com tanta fluidez e indeterminação.

³ De acordo com Cohen (2007), as noções de *performance* e *happening* se aproximam em termos de ambas serem fruto dos movimentos contestatórios das décadas de 1960 e 1970, e focarem no acontecimento do momento, mais que algum tipo de repetição. A performance, entretanto, tenderia a dar mais ênfase a



“Performance”, entretanto, também pode ter outros significados. Dentro das ciências sociais, o termo tem sido estudado a partir de duas vertentes: enquanto atividades “simbólicas” ou “estéticas” (rituais, teatro, tradições); ou como “performatividade”, com foco na forma como as pessoas articulam propósitos, situações e relacionamentos cotidianos. Conforme Schieffelin (1997), a primeira forma se refere a atividades ou atuações intencionais e (normalmente) marcadas como fora do ordinário, e a segunda, associada ao trabalho de Erving Goffman e ao interacionismo simbólico, remete à noção de que há certa performatividade em toda atividade cotidiana (SCHIEFFELIN, 1997). A proximidade das performances com os rituais a que Schieffelin indica não é gratuita: *Enfim um Líder* se acerca do ritual em seu anúncio, preparação e recepção ao Líder, culminando em uma frustração e, meses ou anos depois, em uma nova tentativa (SALVATTI, 2016: 12).

elementos estéticos e conceituais, enquanto o *happening* seria mais experimental, menos interessado no resultado estético (COHEN, 2007).

Mas *Enfim um Líder* não é “apenas” uma performance. O contexto onde se insere interfere diretamente em como é realizada. De acordo com André Carreira (2007), diretor e pesquisador de teatro, não é apenas o fato de ser feito nas ruas que faz com que alguma expressão artística possa ser considerada “teatro de rua”. Para isso devem ser levadas em conta as relações entre a linguagem teatral e a rua – o fazer cênico deve reconhecer as particularidades e os desafios do espaço em que se instala – e a permeabilidade do público acidental na obra. O *acaso* e a ânsia por contato direto com um público diverso são fatores determinantes desta modalidade teatral (CARREIRA, 2007: 51).

Enfim, “performance” e “teatro de rua” não são assim tão diferentes, se referindo a manifestações artísticas que extrapolam convenções para explorar fronteiras e testar limites entre cotidiano e arte. Pensando nos elementos dramáticos, discursivos e estéticos da ação *Enfim um Líder*, seu teor de anarquismo artístico indica, ao meu ver, uma aproximação maior à noção de performance do que à de teatro, ainda que tenha suas raízes na formação teatral dos integrantes do Grupo. A fusão das duas noções, no conceito de *performance de rua*, me parece adequada ao apontar para as principais características dessa modalidade artística: sua forma fluida e híbrida, e sua realização em espaços públicos e urbanos.

Dizer que *Enfim um Líder*, assim como outras ações do Grupo, pode ser entendida como performance de rua, não significa, necessariamente, que os membros atuantes do grupo se identifiquem como “performers”. Raiter, por exemplo, se identifica como “ex-atriz”, defendendo (para si)⁴ o conceito cunhado por Pedro Barbosa (1982), que designa uma atuação com elementos tanto do teatro quanto da performance. Remetendo a um passado com o qual rompeu, mas não se afastou de todo, esse termo se situa em um espaço ao mesmo tempo de negação e referência, tendo no teatro (ou no ator) aquilo que já foi e deixou de ser, mas não chegando a ser ainda outra coisa por completo – como seria o caso da expressão “performer” (RAITER, 2014).

A noção de ex-actor também se aproxima ao interacionismo de Goffman ao declarar que não há a representação de personagens, e sim do *eu*:

⁴ A autora deixa claro que seu posicionamento não implica em uma correspondência com a percepção dos outros membros do ERRO sobre o mesmo assunto, explicitando que cada integrante possui autonomia para analisar e definir seu trabalho no Grupo (e o trabalho do Grupo) como preferir (RAITER, 2014: 286).

Ao partir do pressuposto de que o mundo é um lugar repleto de atores, o ex-actor age diretamente sobre a vida social, operando como um dispositivo de ação, um agente que, uma vez colocado em contato com outros, revela-se a si mesmo e também as dinâmicas sociais, políticas e culturais que operam na vida em sociedade. (RAITER, 2014: 285)

É nessa “infiltração na vida real” que reside uma das ideias centrais que guiam o ERRO desde sua fundação: a proposta de explorar os limites entre arte e vida. Intervir sobre o social, provocar em si e no outro o impulso de questionamento e ação, através da presença consciente e proposital, são elementos evidentes na busca e espera pelo Líder, assim como várias obras do Grupo.

A ideia de ex-actor faz parte do argumento que Raiter desenvolve em defesa do teatro. Para ela, o ator não deve ser substituído pelo performer da mesma forma que o teatro não deve ser substituído pela performance. Igualmente, não se deve entender o teatro como uma forma de arte obsoleta, restrita a representações e figurações, e sim como uma linguagem artística tão fluida quanto a performance, abarcando ações e experimentações⁵ que vão além de convenções limitantes. O resgate da atualidade e importância do teatro através da noção de ex-actor passa, para Raiter, pelo reconhecimento das possibilidades de agência sobre o real que este, enquanto “cidadão comunicante” inserido na vida, pode exercer (RAITER, 2014).

Essas e outras classificações e categorias são interessantes na medida em que nos ajudam a delinear a atividade em questão, mas aqui interessa mais a proposta artística do que seu nome. No caso do ERRO, de acordo com Pedro Bennaton (diretor, ator, dramaturgo e membro-fundador do Grupo) e Raiter (2009), as palavras de ordem atualmente são “ocupação”, “invasão” e “deslocamento”.

A invasão aqui não pode ser considerada como tal, apenas, quando carrega um fator ilegal. Seja este

⁵ Um exemplo sendo a Experiência nº 2 de Flávio de Carvalho, uma caminhada que fez, na direção oposta à da multidão, em meio a uma procissão religiosa, usando um chapéu, em 1931. Seu objetivo era “compreender melhor o inconsciente das massas através de uma direta provocação” (RAITER, 2014: 297).

espaço o corpo de um transeunte surpreendido por um abraço, ou mesmo pela invasão da ficção por meio de cartas em casas de desconhecidos, tanto a invasão quando a ocupação, se constroem pelo nível de afrontamento, estranhamento e invasão física dos atores, em territórios que não são preestabelecidos ou delimitados para a representação. (BENNATON & RAITER, 2009: 146)

Ocupação do espaço público, invasão do cotidiano e deslocamento (ou *errância*) através das ruas da cidade (BENNATON, 2014; BENNATON e RAITER, 2009). Esses três pilares apontam para a importância da cidade – e, portanto, do exercício da arte nas ruas – e das relações e interações com os interlocutores nos trabalhos desenvolvidos pelo Grupo.

De discursos de um morador de rua em favor da paz em um *Jogo da Guerra*⁶ à apreensão de atores por agentes da polícia em meio à recepção ao Líder, as possibilidades de alcance e repercussão do trabalho feito nas ruas vem com o fator complicador da falta de controle, total ou parcial, de elementos externos. Estar na rua – vivê-la, senti-la, criá-la – é estar suscetível às suas variáveis, *abraçar o acaso*, como diria Carreira (2007). Exige assim estabelecer técnicas e estratégias de ação nas ruas de forma a alcançar a destreza necessária para construir espaços de troca e criação entre artistas e transeuntes (ERRO, 2014; BENNATON, 2014). Buscando treinar as habilidades para lidar com o imprevisível (que se traduz em situações como as que são trabalhadas no próximo capítulo), os integrantes do ERRO desenvolvem e praticam exercícios cujo propósito é construir confiança entre eles e com a rua:

Esses exercícios de confiança são elementos de um treinamento para que o ator/performer esteja disponível às interferências, interações, integrações que possam ocorrer durante os instantes de ação na rua e se diferenciam a cada

⁶ *Jogo da Guerra* é a performance mais recente do ERRO Grupo, tendo estreado nos últimos dias de maio de 2018, e cuja experiência de participação, ainda que definitivamente interessante e relacionada às discussões deste trabalho, me vejo impossibilitada de desenvolver aqui por escassez de tempo.

trabalho que o grupo experimenta. (BENNATON, 2014: 326)

Para além das interações mais diversas, dos diálogos mais improváveis, preparar-se para o acaso em cenas de rua implica também em considerar a recusa da participação por parte dos passantes. Durante a procura pelo Líder, por exemplo, acontece inúmeras vezes de transeuntes serem chamados de “Líder” pelos atores, convidados a falar no palanque, e recusarem, evitarem chegar muito perto, ou simplesmente ignorarem o convite. Em todas as performances a possibilidade de negação da ação se concretiza, ao menos em parte: seja por comentários negativos ou afastamento físico dos passantes, ou pela recusa, por parte dos comerciantes, da presença dos artistas em frente ao seu estabelecimento.

Ainda assim, reconhecer que a rua não é apenas um contexto, mas requer, para além de uma adaptação ao ambiente, uma forma alternativa de pensar e fazer arte anda lado a lado com a compreensão da importância das relações que se estabelecem entre ator/performer e espectador nessas obras. As interações entre artistas e não-artistas em performances que fogem à claustrofobia dos auditórios passam pela noção central de participação: quem faz a performance? Como se articulam as partes onde não há proscênio, coxias e poltronas para indicar o distanciamento apropriado?

A performance e o teatro de rua têm no envolvimento do público uma base instável. Nas ruas, o caos e o acaso determinam que não há regras de conduta pré-estabelecidas quanto a essas interações (especialmente para quem assiste e participa desavisadamente), de forma que o próprio cerne da montagem de uma obra carece de garantias, previsibilidade ou controle.

O que se pode fazer, então, é buscar construir essa participação, negociá-la entre elenco e interlocutores durante a própria ação.

De acordo com o ERRO (2014), negociar a participação, porém, não é controlá-la (ou pretender fazê-lo). Ao contrário, é propor, sugerir e discutir possibilidades conjuntamente ao público, e permitir que cada indivíduo delinear o seu caminho:

As pessoas na rua possuem discernimento intelectual e sensorial para acompanharem o ERRO em todas as suas questões e situações, pois não é o objetivo das ações do grupo construir uma única experiência e ainda direcionar um caminho, uma eficácia ou uma verdade, mas criar experiências

que possam construir caminhos desconhecidos, inclusive a nós. (ERRO, 2014: 341)

Assim, o trabalho do ator nas ruas não se sustenta por si só, mas necessita dessas trocas com não-atores. Parte-se da noção de que o encontro entre uns e outros é muito mais fértil que a tentativa de “educar” o público a respeito de algum assunto ou “guiá-lo” em direção a alguma conclusão. O que o público tem a dizer e mostrar é, para o Grupo, tão importante quanto o que o artista oferece, sendo exatamente nesse diálogo que reside a riqueza da arte.

Falar em “público”, entretanto, parece sugerir uma coletividade que as minhas vivências com as performances de rua não reitera. A expressão “público” singulariza o que são, na prática, dezenas (se não centenas, dependendo da ação) de experiências, perspectivas e participações distintas e subjetivas. Em *Enfim um Líder*, inúmeras são as pessoas que, uma forma ou de outra, entram em contato com a performance e com os atores durante os três dias. Mesmo durante a recepção ao Líder, quando nos reunimos e assistimos simultaneamente as mesmas ações, escutamos os mesmos discursos, não há como afirmar que um coletivo é construído, pois entendemos e vivenciamos a performance de maneiras singulares – inclusive em recortes temporais distintos, com chegadas e partidas a todo momento. Como dizer que há um “público” se essa palavra corresponde ao apagamento da pluralidade de experiências e interpretações que acontecem?

As noções de “espectadores”, “interlocutores” ou mesmo “participantes” surgem como alternativas para esse problema ao explicitar a impossibilidade de equiparação ou coletivização de vivências e percepções subjetivas no âmbito das performances de rua.

Jacques Rancière (2012 [2008]) discute a relação entre artista e não-artista a partir do que denomina do “paradoxo do espectador”: ao mesmo tempo em que o teatro depende de espectadores – e, como vimos, nas ruas essa dependência é ainda mais acentuada que em auditórios –, a condição de “espectador” é percebida negativamente, por ser associada à passividade de quem não conhece nem age (RANCIÈRE, 2012 [2008]). A conclusão de que o papel do espectador se resume a observar e absorver conteúdo passivamente é simplista e equivocada, como bem aponta Rancière, pois parte do princípio de que o teatro é uma atividade de mera divulgação de informações, e o conhecimento como algo unilateral, possível de ser passado diretamente de uma a outra parte.

Essa percepção – e o próprio “paradoxo”, por consequência – corresponde a uma lógica dualista que opõe coletivo e indivíduo, atividade e passividade, imagem e realidade (RANCIÈRE, 2012 [2008]).

O autor propõe que questionemos esses dualismos e coloquemos em xeque tal “paradoxo”, e sugere a noção de “emancipação intelectual” como ponto de partida para uma nova compreensão da posição do espectador. Emancipação, diz ele, é o processo pelo qual se verifica a igualdade de todas as formas de conhecimento:

Desse ignorante que solettra os signos ao intelectual que constrói hipóteses, o que está em ação é a mesma inteligência, uma inteligência que traduz signos em outros signos e procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra inteligência se esforça por comunicar-lhe. (RANCIÈRE, 2012 [2008]: 15)

A proposta é que, deixando de lado as oposições infecundas e aceitando a emancipação do espectador, as artes cênicas se permitam distanciar da ingênua pretensão de ensinar algo ao seu público, ou de tirá-lo de uma posição de passividade.

Partindo deste princípio de igualdade, da noção de que estamos todos (artistas e não-artistas) simultaneamente recebendo, interpretando e produzindo conhecimento, sendo atores e atrizes de nossas próprias histórias, e espectadores de todas as outras, chega-se mais perto da possibilidade de construir algo em conjunto, um conhecimento, situação ou realidade que não pertence a um ou outro, mas existe através do coletivo.

Pensando nessa confusão de papéis que a emancipação do espectador instiga, Rancière faz uma provocação para o teatro: que este desfrute a presença do público e procure explorar tal paridade intelectual e de agência para a construção de novas possibilidades:

Pois em todas essas performances busca-se unir o que se sabe ao que se ignora, ser ao mesmo tempo performers a exibirem suas competências e espectadores a observarem o que essas competências podem produzir em um contexto novo, junto a outros espectadores (RANCIÈRE, 2012 [2008]: 25)

Uma possível resposta (décadas adiantada) à provocação de Rancière veio com Augusto Boal. O dramaturgo e diretor de teatro brasileiro se debruçou sobre as relações entre ator e público, sendo reconhecido internacionalmente por seus trabalhos desenvolvidos a respeito das potencialidades políticas que surgem a partir da flexibilização desses papéis.

Grande parte da obra de Boal foi produzida no período da ditadura militar no Brasil (1964-1985), tendo sido fortemente influenciada pela repressão e violência marcantes do período. Convicto da responsabilidade política da arte, ele buscou criar modos de fazer teatro que permitissem a superação (ainda que temporária) da censura imposta, buscando pôr em pauta reivindicações da população: daí nasceu o Teatro do Oprimido.

O Teatro do Oprimido é um método que congrega uma série de exercícios e jogos teatrais em busca da abertura de um diálogo entre artistas e espectadores. Seu objetivo é “transformar o povo, ‘espectador’, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática.” (BOAL, 1980: 126).

A proximidade apresentada entre as obras do ERRO e o trabalho de Boal não chega a surpreender. A proposta do Grupo coincide com a percepção de compromisso sociopolítico do teatro defendida pelo dramaturgo. O fato de uma modalidade de expressão cênica criada como forma de resistência às censuras e repressões dos tempos de ditadura se revelar útil e relevante nos dias de hoje é significativo, pois, conforme será discutido nos próximos capítulos, aponta para um cenário preocupante em termos do usufruto de liberdades e das relações entre cidadãos e representantes políticos.

De acordo com Sarah Ferreira (2016), performer integrante do ERRO, durante a parceria feita com o Hesmispheic Institute e a New York University o Grupo teve acesso a um amplo material referente à obra de Augusto Boal. Sobre a modalidade criada pelo dramaturgo, ela diz:

A tentativa da poética do oprimido é trabalhar na destruição das barreiras criadas pelas classes dominantes no teatro: a barreira entre atores e espectadores, protagonistas e coro. O teatro do oprimido não apenas reflete a realidade intransponível, ele opera como um espelho que nós penetramos e tentamos construir o futuro, não é apenas a imagem do passado, mas a prospecção do que se pode fazer no futuro. (FERREIRA, 2016: 30)

Mesmo que se desenvolva exatamente a partir do pressuposto criticado por Rancière, a proposta, feita por Boal, de uma “democratização da cena” por meio de exercícios de diálogo e troca entre atores e espectadores responde – pela prática – à provocação do filósofo francês. Com o objetivo de “dar voz ao povo”, Boal instiga os participantes a perceber em si seu lugar de ator, e os atores a reconhecerem sua condição de espectadores, sem que haja uma inversão de papéis propriamente dita, mas buscando uma construção coletiva de conhecimento.

Tanto Boal quanto Rancière chegam a uma conclusão muito próxima à noção de “performatividade” de Goffman, ou seja, à ideia de que estamos constantemente atuando, e que portanto a ação performática não se restringe a “quem possui conhecimento” ou “quem pode”, mas é compartilhada por todos e assim deve ser reconhecida. Mas enquanto para Rancière essa percepção parte da noção de uma equidade entre conhecimentos distintos, Boal considerava que essa igualdade deveria ser conquistada. Ele entendia o teatro como linguagem e arma a ser utilizado pelo povo como ferramenta de reivindicação e transformação.

A maneira como as ações em *Enfim um Líder* se misturam à vida cotidiana, de forma que apenas quem participa sabe do seu teor ficcional, é característica do Teatro Invisível. Esse exercício, criado por Boal para a exploração das interações com o público, consiste na realização de performances que evitam a explicitação da sua proposta cênica.

No contexto de censura e repressão no Brasil, assim como na Argentina, para onde Boal foi exilado em 1971, um teatro *invisível* à vigilância policial e que provocava tensões e reflexões era uma ferramenta de resistência, uma arma do povo – exatamente como Boal acreditava que deveria ser.

A noção de Teatro Invisível é uma que ressoa fortemente com ações como *Enfim um Líder*, por sua busca por fazer emergir o real através da ficção – ou seria a ficção que surge a partir do real?

Ainda que no terceiro dia de ação haja uma faixa com o título da obra estendida entre postes de luz, não se pode afirmar que as pessoas que passam, em qualquer um dos dias, tenham a certeza de que presenciam e participam de uma ação concebida como uma performance. Até porque o próprio grupo faz questão de se distanciar da noção de teatro durante a divulgação e convite para a recepção ao Líder. A performance depende da participação dos espectadores, e essa, da nebulosidade na compreensão entre realidade e ficção.

A performer Sarah Ferreira (2016) aponta para o conceito de “transitividade” como um termo interessante para pensar a trajetória e o trabalho do ERRO e suas relações com o público:

Transitividade é um termo que aparece na pedagogia crítica de Paulo Freire para tratar da relação entre educador e educando no processo educativo e que tanto inspirou Boal quando ele trata sobre a *democratização da cena* dentro da estética do Teatro do Oprimido. Também encontramos referências sobre estes termos em algumas bibliografias que pensam as obras de arte participativas, refletindo sobre a participação do espectador na construção da obra e a relação dialética entre artista e espectador. (FERREIRA, 2016: 28)

“Democratização da cena”: é esse o cerne do trabalho de Boal, que parte de uma preocupação constante com a potência política do teatro. É a partir daqui que o seu olhar foca nos espectadores e nos diálogos que estabelecem com os atores, no que se comunica e como o faz – ou poderia fazer.

A visão de Boal com relação ao espectador acompanha o paradoxo criticado por Rancière, entendendo que o ponto de partida daquele que assiste uma performance teatral é o da passividade, e que, portanto, atores e dramaturgos teriam a responsabilidade de liberá-lo desta inércia (BOAL, 1980). Assim, as percepções dos autores entram em conflito, pois para um “democratização” passava por um processo de transformar a voz inicialmente passiva dos espectadores em ativa através do teatro, ao passo que para o outro, a autonomia dos espectadores e sua igualdade em relação aos atores é uma condição preexistente.

Em suas obras, o ERRO se inspira em Boal ao usar suas técnicas – especialmente do Teatro Invisível – e concordar com a sua noção de responsabilidade da arte para com a sociedade. Ao mesmo tempo, conforme apresentado acima (ERRO, 2014), afirma que não tem intenção de guiar as pessoas na rua por uma experiência única e reconhece que elas têm condições de construir seus próprios conhecimentos a respeito do que participam e constroem. Aqui, prática e teoria se contrapõem. Conceber os interlocutores como autônomos (*emancipados*) vai de encontro com a realização de performances cujo intuito é “dar voz” a esse mesmo povo.

Esse paradoxo se traduz, em performances como *Enfim um Líder*, em um trabalho com essas tensões, entre proposta teórica e prática, como

também nas e com as diferentes fronteiras em cujas margens se posiciona: seja entre ator e espectador, seja entre as concepções de realidade e ficção que estão em jogo.

1.2 Entre realidade e ficção

Conforme exposto anteriormente, Bennaton e Raiter afirmam que o ERRO trabalha hoje com três noções de base: ocupação, invasão e deslocamento (BENNATON, 2014; BENNATON e RAITER, 2009). “Invadir”, apesar de poder ser entendido como o movimento de retomada de um lugar que “não é próprio” para o teatro (a rua, em contraste com auditórios, por exemplo), é mais profícuo quando entendido como o exercício de intrusão dos atores e da performance no cotidiano alheio, sem convites ou permissões.

O ato de invadir, feito no âmbito de um teatro não declarado, significa não só uma intervenção no dia-a-dia dos transeuntes, mas também na sua concepção de realidade.

Conversando com Pedro Bennaton, Luana Raiter, Sarah Ferreira e Dilmo Nunes, todos atualmente integrando o ERRO Grupo, descobri que os primeiros dois dias da ação *Enfim um Líder* são os que mais trabalham essa invasão de fronteiras entre realidade e ficção. Enquanto o terceiro dia – o da recepção e decepção – tem traços mais dramáticos e mesmo elementos de cenário, que denotam mais claramente o teor cênico da ação, nos outros a abordagem é mais discreta, com os atores fazendo o anúncio e convite à recepção ao Líder por meio da entrega de panfletos informativos e conversas com os passantes.

É nessas interações diretas com os passantes que a invasão acontece: as pessoas dialogam com os performers que nunca explicitam que estão em meio a uma ação artística, e estão ali com o único propósito de fazer convites e anunciar a chegada do Líder.

Como resultado, têm-se casos de pessoas que ficam curiosas e genuinamente empolgadas com a possibilidade de conhecer um Líder que tudo resolverá (“Homens e mulheres quebrarão correntes e dominarão o seu destino ao presenciarem as respostas do Líder!” e “O sucesso do Líder é historicamente inevitável! O Líder nos faz viver agora e morrer depois”, as promessas são muitas). Outros sentem necessidade, às vezes para si, às vezes para aqueles com quem se preocupam, de alguém que os guie por caminhos melhores (o que quer que isso signifique para cada um). Para essas pessoas a chegada do Líder não tem nada de ficcional, é um

encontro marcado com a solução para alguns de seus problemas – ou todos, talvez.

Há também, é claro, aqueles que desconfiam da seriedade da promessa, os que desconsideram o convite (tanto para a conversa inicial quanto para a participação na recepção ao Líder). A diversidade de respostas e níveis de envolvimento dos passantes corresponde a um dos elementos aos quais os artistas que realizam performances de rua precisam considerar e estar preparados, especialmente em trabalhos que desestabilizam a percepção de realidade dos transeuntes.

A questão das fronteiras ontológicas, que marcam as separações entre diferentes formas de compreensão a respeito de uma mesma situação, não interessa apenas a quem trabalha com artes invasoras.

Vincent Crapanzano (2005) discute os espaços liminares da imaginação e sublinha a importância dessa dimensão não-empírica da experiência para pesquisas sobre a condição humana, que costumam enfatizar os elementos da relação mais do que a relação em si (CRAPANZANO, 2005). Ele diz:

Interesso-me pelo papel do que está situado além do horizonte, pelas possibilidades que oferece, pelos desejos lícitos e ilícitos que desencadeia, pelos jogos de poder que sugere, pelo terror que pode causar – a incerteza, a sensação de contingência, de acaso –, pela exaltação, pelo frêmito com o desconhecido. (CRAPANZANO, 2005: 365)

O autor fala de um *além* que é o espaço de imaginação, de criação. A sua potência reside exatamente na capacidade de ser indefinido e incontrolável, projetável ou imaginável.

Como no teatro japonês *Nô*, em que o silêncio, o vazio e a ausência são valorizados, Crapanzano acredita que o *além* é um espaço que merece ser reconhecido e explorado, pois é, independente do que delimita, rico em significados e possibilidades (CRAPANZANO, 2005). Nesse sentido, um teatro de invasão (como o Teatro Invisível) se aproveitaria dessa indefinição e descontrole, exercitando as possibilidades do que se encontra *além*.

Em muitas expressões artísticas, entretanto, a delimitação de fronteiras se faz importante para a interpretação por parte do público. Especialmente no teatro ocidental e no cinema, a “suspensão da descrença” costuma ser um elemento-chave da condição de espectador.

Se refere ao momento em que ele se permite acreditar naquilo que lhe é apresentado sem questionar o status de “verdade” do que se passa: “A audiência então se abre para ser levada pela performance, uma profunda manipulação que a tira de seu cotidiano e a move para dentro da ‘ilusão’ criada pela encenação da performance” (CARDOSO e HEAD, 2013: 261). Ou seja, ao entrar em um auditório ou sala de cinema, o espectador dispõe de indicativos sobre como interpretar o que vai assistir: ele sabe que o palco e a tela são espaços de imaginação e ficção, e para os propósitos de entretenimento se permite aceitar o que se passa ali, temporária e plenamente, sem questionamentos.

Ao passar, no centro da cidade, por um homem ou uma mulher entregando panfletos e convidando para um evento, entretanto, é difícil que essa “suspensão da descrença” seja acionada. No Teatro Invisível a infiltração do teatro no cotidiano torna a interação com a forma artística menos distanciada da concepção de realidade em questão do que a apresentação de um filme ou uma apresentação em um palco, com cartazes, luzes e a intenção consciente do espectador de participar daquela experiência.

A noção de uma “suspensão da descrença” concorda com o entendimento de alguns antropólogos quanto aos mecanismos de interpretação das experiências vividas. Procurando melhor compreender como o ser humano se relaciona com os signos que o rodeiam, Gregory Bateson (2000 [1954]) listou 25 generalizações a respeito da comunicação não-verbal e abstrações humanas. O autor sugere a noção de “enquadres psicológicos” como os filtros com que conseguimos distinguir diferentes mensagens por meio dos símbolos e sinais que chegam até nós. Dessa forma, teríamos então a habilidade de distinguir um enquadre que informe “isto é brincadeira” de outro que diz “isto não é brincadeira” porque eles trazem, em si mesmos, metacomunicações que indicam como interpretar cada situação (BATESON, 2000 [1945]).

Bateson discorre ainda sobre o trote de iniciação como exemplar de um tipo mais complexo de brincadeira, no qual quem está sendo iniciado não identifica a maneira como deve interpretar o que se passa diante de si. Ao invés de uma afirmação, um enquadre claro de “isto é brincadeira”, a ação faz questionar: “será isto brincadeira?”. Essa ideia, é claro, faz eco com o que se tem discutido até aqui nesta pesquisa.

O teatro invisível (e o teatro invasor, paralelamente) trabalha com essa “confusão interpretativa”, jogando com a percepção individual de realidade e fantasia, evitando uma definição explícita do que acontece.

O envolvimento – tanto físico quanto emocional – dos passantes com os performers faz com que, tal qual iniciantes em um trote de

iniciação, os espectadores participem da experiência de forma intensa, e sejam levados a fazer uma escolha (consciente ou não) sobre como interpretar o que vivem naquele momento para agir conforme o enquadre escolhido: se devem suspender a descrença ou não.

Durante a ação, entretanto, não há apenas os espectadores acidentais. Atores e pessoas que vêm com o propósito de participar da performance – como eu – também formulamos nossas próprias percepções sobre a situação. Para pensar essas interpretações possíveis que partem de diferentes níveis de entendimento e envolvimento com a ação artística, os conceitos de “esquemas primários”, “tonalizações” e “maquinações” (GOFFMAN, 1986 [1974]) podem ser interessantes.

Os esquemas primários seriam, para Erving Goffman, sistemas de interpretação “direta” dos sinais recebidos, a compreensão mais elementar do que se passa (GOFFMAN, 1986 [1974]: 21). Desse modo, o que se recebe de sinais é entendido literalmente, como algo “real” ou que compõe a “realidade”.

A “tonalização” acontece quando uma situação é interpretada de outro modo que não este literal, ou seja, quando passa a ter outro sentido. As brincadeiras, representações teatrais, rituais, treinos e demonstrações, etc. são exemplos de tonalizações. Elas seriam, portanto, outras formas de interpretar situações para além do esquema primário. O autor as divide em cinco tópicos, conforme o propósito ou a maneira como são utilizadas: faz-de-conta, reconstituições técnicas (como exemplos de exercícios), cerimoniais, reposicionamentos e competições. Ele ainda levanta a possibilidade de haver mais de uma tonalização ocorrendo em uma mesma situação, o que denomina “retonalização” (GOFFMAN, 1986 [1974]).

O terceiro conceito, o de “maquinação”, se refere a uma atividade realizada por uma ou mais pessoas que induz(em) outros indivíduos a uma compreensão incorreta da situação (GOFFMAN, 1986 [1974]: 83). Essas “ressignificações secretas” são classificadas de acordo com as intenções dos maquinadores – se forem neutras ou em prol de interesses de quem sofre a maquinação, são consideradas benignas; se forem contra esses interesses, afetando-os negativamente, são explorativas. E podem ser exemplificadas por atos que vão desde enganações jocosas (piadas e brincadeiras), passando por festas surpresas e testes de lealdade, até chegar em estratégias comerciais e camuflagem.

Uma experiência de performance de rua com as características de teatro invisível tal qual a ação *Enfim um Líder*, se analisada de acordo com as perspectivas de Bateson e Goffman sobre os mecanismos de comunicação, compreensão, interpretação e manipulação de situações e

informações, poderia ser lida a partir de três perspectivas: a dos espectadores acidentais, a dos atores e a do público que veio a propósito e, portanto, sabia de antemão que participaria de uma performance do ERRO Grupo.

A situação criada pelo uso do teatro invisível é apresentada aos transeuntes como sendo parte do seu cotidiano, não como quebra ou interrupção, simplesmente como outro ocorrido do dia-a-dia. Especialmente nos primeiros dias, quando a ação é mais discreta e mesclada aos outros acontecimentos da rua, sem se destacar. Como disse, nesse momento não tem porquê haver uma “suspensão da descrença”, pois nada indica que a interação com os atores deva ser interpretada de outra forma que não a literal, como realidade empírica ou, como quis Goffman, feita a partir de esquemas primários.

Segundo essa leitura, a literalidade do que lhes foi apresentado seguiria até o momento em que algo lhes suscitasse a dúvida, a partir de onde as fronteiras “tão bem definidas” entre realidade e fantasia se desmanchariam e induziriam a uma reinterpretação da situação vivida, agora como “não é o que parece ser”.

Para o público proposital, que havia tomado conhecimento da performance de alguma maneira (divulgação na internet, ou pessoalmente, através de integrantes do grupo), Goffman diria que ocorreu uma tonalização do tipo “faz-de-conta”: eles estavam assistindo e participando de um roteiro dramático.

Para os atores, que planejaram e realizaram a performance seguindo diretrizes (ainda que livremente) do teatro de rua e do teatro invisível, de forma a terem informações sobre a situação que os espectadores acidentais e propositais não tinham – mas sem a intenção de os prejudicar –, a atividade seria classificada como uma “maquinação benigna”.

Essa leitura da experiência de *Enfim um Líder*, entretanto, apresenta algumas questões. Ela desconsidera as nuances e variações mais sutis que ocorrem em momentos nos quais, por exemplo, há a *desconfiança* e a *incerteza* sobre como entender uma situação – como no momento em que alguém tem sua caminhada interrompida ao ser chamado de Líder e convidado a falar em um palanque.



Além disso, essa visão trabalha com generalizações, considerando que pessoas num mesmo cenário o percebem da mesma forma, como se houvesse algum acordo tácito sobre como interpretar o que vivenciam. A existência de pessoas que se recusam a participar ou se envolver (antes ou mesmo durante a performance) é apenas o exemplo mais explícito da inexistência – e impossibilidade prática – de tal consenso interpretativo.

Isso acontece porque as noções criadas por Bateson e Goffman ainda seguem uma lógica cartesiana e positivista, que procura encaixar tudo em uma ou outra categoria, “realidade” ou “fantasia”, “esquemas primários”, “tonalizações” ou “maquinações”.

Do ponto de vista acadêmico, de uma disciplina que buscava (à época) se afirmar enquanto ciência, tanta organização e categorização fazia sentido, era uma demonstração de como a Antropologia também poderia ser sistemática e objetiva: havia a “realidade” e havia a “não-realidade”, e nós, seres racionais e sociais, saberíamos discernir entre uma e outra.

Mas, conforme discutido sobre as relações entre ator e espectador, e como Crapanzano adiantava, pensar as fronteiras pelos elementos que

elas separam é deixar de fora os aspectos que não se pode controlar ou rotular da experiência humana. E mesmo buscando entender a situação a partir de enquadres de interpretação, ou por tonalizações, esquemas primários e maquinações benignas, nem Bateson nem Goffman levava em consideração todos os aspectos do teatro invisível de forma conjunta: suas análises dependem do desmembramento da experiência em pequenos ângulos e percepções, suprimindo a complexidade das relações e comunicações humanas.

Retomando Crapanzano, então, as fronteiras não são interessantes pelo que elas separam, mas sim em si mesmas (CRAPANZANO, 2005). Este espaço de “não-ser” ou “entre-ser” é essencial e indispensável para a compreensão da experiência humana:

O halo, a penumbra – prefiro a aura – que rodeia toda experiência, toda percepção e toda compreensão pode apenas ser evocado. Impreciso, obscuro, ele é um componente necessário, creio, de qualquer pensamento, percepção e experiência. (CRAPANZANO, 2005: 367)

Evitando delimitações, o teatro de invasão se insere exatamente nesse interstício, que é fronteira, trânsito e intervalo ao mesmo tempo. É por ser irremediavelmente inalcançável que o *além* da o contorno daquilo que é acessível. É na região dessas fronteiras nebulosas e criativas entre realidade e fantasia – e na confusão ontológica que causam e a que apontam – que reside a verdadeira fertilidade de uma expressão artística como a performance de rua.

Tal qual o Líder, em sua ausência magnânima, cria toda uma comoção, expectativa e frustração, acabando assim por existir também, através da presença imaginada, assim é entre aura e experiência, sombra e luz, real e imaginário: eles se entrelaçam, como uma *fita de Möbius*, um precisando do outro para se estabelecer, e um criando o outro na medida em que o deixa de ser.

Assim, estou particularmente interessado nas vias paradoxais pelas quais a irrealidade do imaginário imprime o real na realidade e por que o real da realidade compele a irrealidade do imaginário. Essas vias não podem ser separadas. São como amantes que, de tão emaranhados, tornam qualquer delimitação de um corpo – ou alma – singular quase arbitrária. (CRAPANZANO, 2005: 365)

Dessa forma, a noção de “fronteira” parece se tornar ambígua, na medida em que faz alusão a esse movimento de retroalimentação entre os elementos envolvidos. A ideia de invasão trabalha com essa fronteira, pressupõe a transposição de uma barreira que, ao invés de separar, permite construir algo além, alimenta tanto o real, o cotidiano, quanto a arte, a fantasia.

A separação entre “vias” não é interessante para o ERRO. Durante a conversa acima mencionada, Pedro Bennaton afirmou que, apesar de ter começado com a proposta de trabalhar com a fluidez entre ficção e realidade em suas ações, nos últimos anos o Grupo passou a se focar mais no aspecto político da arte. Ele conclui que “Tudo é ficção e tudo é realidade”, e que aceitar isso e não fazer diferenciação entre um e outro é, por si só, um ato político.

A intenção de transformação perpassa a noção de responsabilidade sociopolítica da arte, ao menos para Boal (1980). Da mesma forma, a Carreira (2014) interessa o que as intervenções cênicas no cotidiano (e na realidade) podem *realizar* ou *criar* (CARREIRA, 2014). Através de Rancière, Marco de Marinis, Artaud, Grotowski e Schechner, o autor discute a noção de eficácia reconhecendo neste conceito uma dimensão política:

Não se trata de reconhecer o efeito causado pela arte. Não se trata de imaginar um mapa do impacto ou dos efeitos possíveis. [...] Esta eficácia deve ser pensada mais em relação à possibilidade de que o espectador e o performer possam perceber e indagar sobre a ideia de resultados efetivos que aconteceriam no momento mesmo da experiência artística. (CARREIRA, 2014: 229)

Novamente o diálogo entre ator e espectador se mostra central: é a partir dele que, de acordo com Carreira, se pode pensar em algo como uma “eficácia” da ação artística. “Eficácia” seria essa qualidade *reflexiva* e *criativa*, mas não necessariamente ativa (ou concreta), dessa colisão de mundos, perspectivas e experiências que acontece quando a arte invade o cotidiano.

Carreira compartilha com Boal (1980) e Rancière (2012 [2008]) a percepção de que é no encontro e compartilhamento de conhecimentos de performers e espectadores que algo pode ser construído, uma compreensão mais aprofundada sobre alguma situação, uma ampliação de

horizontes. Para esses autores de épocas e contextos vastamente distintos, as possibilidades não se encerram na ação em si, na performance que inicia e acaba, mas repercutem para além do *aqui e agora* através das trocas e interações que a invasão acarreta.

Assim, “eficácia” é entendida como relativa à experiência que é *compartilhada* e gera *reflexão* – ideia que será retomada mais adiante, no terceiro capítulo. Para além disso, Carreira afirma que o teatro de rua, ao colocar em questão a interpretação imediata de uma situação cotidiana com elementos cênicos, não só faz refletir, como é responsável mesmo pela construção da percepção, ou seja, do que se entende por “realidade” (CARREIRA, 2014: 221).

Desse modo, Carreira (2014) entende que a interferência da arte no cotidiano vai muito além de interpelações repentinas de um sujeito no caminho de outro: ela carrega o potencial de encontros, trocas e crescimentos que existe nas fronteiras entre realidade e imaginação, e que pode resultar na conformação e reconfiguração dessas esferas da experiência humana.

Ainda que pareça pretensioso colocar tanto peso na arte, Carreira não está sozinho: Edward Schieffelin (1985; 1997) também vê na performance e na interlocução que promove a potência de construção da realidade. Para o antropólogo, a relação entre público e performers é central para pesquisas e estudos sobre arte, e para evitar cair nos pressupostos referentes a essa relação no teatro euroamericano, importa estudar empírica e etnograficamente diferentes manifestações performáticas (SCHIEFFELIN, 1997).

Adepto da visão de Goffman de que há certa performatividade em toda atividade cotidiana, e sublinhando a importância das interações sociais para estudos antropológicos, Schieffelin (1997) responsabiliza as dinâmicas entre performers e interlocutores (mesmo que na vida ordinária, fora do domínio ritual ou teatral) pelo desenvolvimento das bases ontológicas e epistemológicas que constituem a realidade:

More importantly for anthropology, these relationships need careful investigation – both in formal performances and in everyday life – because it is within these relationships that the fundamental epistemological and ontological relations of any society are likely to be implicated and worked out: because this is the creative edge

where reality is socially constructed.
(SCHIEFFELIN, 1997: 204)⁷

O autor afirma que a eficácia simbólica reside não no que os símbolos comunicam mas no seu aspecto social (ou seja, relacional). Diante dessa perspectiva, o clima de expectativas e curiosidade durante as contínuas tentativas e decepções de recepção ao Líder construiria uma percepção, compartilhada pelo coletivo, da situação como realidade.

Stephan Baumgartel (2014), entretanto, sugere outra perspectiva no que diz respeito aos efeitos do diálogo entre performers e espectadores. Falando especificamente sobre os trabalhos do ERRO Grupo – em particular, das ações *Desvio* e *Enfim um Líder*, o teatrólogo faz uso do conceito de “para-realidades” para designar o

recorte temporal-espacial que se afirma com uma lógica de um real “inquestionável” – a de não assumir-se como ficção ou de não afirmar-se como uma versão de “realidade” entre outras – sem pertencer ontologicamente ao “real empírico”. (BAUMGARTEL, 2014: 244)

Para ele, ao invés de “maquinações”, situações manipuladas com a intenção de levar à interpretação errônea de seus espectadores, as ações do ERRO – principalmente as que trabalham com teatro invisível – criariam e existiriam nessas *para-realidades*, espaços construídos, ao menos inicialmente, unilateralmente pelo Grupo (BAUMGARTEL, 2014). Dessa forma, o Grupo proporia aos espectadores uma dimensão ontológica alternativa à “realidade empírica”, onde as ações e relações se estabeleceriam.

Por buscar separar o espaço de criação e execução da performance da “realidade empírica”, a proposta de Baumgartel remete à crítica de Rancière sobre a percepção dos espectadores como seres passivos, que apenas aceitam as condições e “para-realidades” a que são constrangidos e recebem conhecimentos sem uma participação real na sua construção. Ainda que o autor reconheça uma agência por parte dos espectadores, essa

⁷ “Mais importante para a Antropologia, essas relações merecem uma investigação cuidadosa – tanto em performances formais quanto na vida cotidiana – porque é dentro desses relacionamento que as relações epistemológicas e ontológicas fundamentais de qualquer sociedade são provavelmente implicadas e trabalhadas: porque essa é a fronteira criativa onde a realidade é socialmente construída.” (tradução minha)

agência é reativa, como resposta ao que é proposto, e não criativa ou construtiva.

A dissociação entre performance e realidade vai ainda de encontro com o que o Grupo afirma ser seu espaço de trabalho preferencial, que é a indissociabilidade entre realidade e ficção.

O ERRO, de acordo com Bennaton (2014) e em concordância com Schieffelin e Carreira, trabalha com a ideia de que a realidade é uma dimensão construída em coletivo, e que performances invasoras têm seu potencial expandido pela amplitude de relações e diálogos que consegue estabelecer nas ruas das cidades:

Dessa maneira, as principais estratégias operadas pelo ERRO Grupo no sentido de angariar ou, ao menos, compreender a participação das pessoas em nossas ações e em executá-las em uma linha tênue entre a realidade e a ficção, partem da noção de uma construção da realidade junto às pessoas na rua, e não de uma ideia que implique o ato de “ensiná-la”. Essa constatação sempre conduziu o ERRO a uma compreensão de que uma ação artística não deveria ser didática, “com o fim de transmitir uma mensagem” sobre a realidade e, essencialmente, que a própria realidade e a ficção apresentadas tivessem que ser construídas em conjunto por todos os presentes na rua. (BENNATON, 2014: 316)

A participação (re)aparece aqui como elemento-chave das performances urbanas. Enquanto Boal, Rancière, Schieffelin e Carreira já apontavam para a relação ator-espectador como central ao teatro de rua e ao teatro invisível, assinalando a sua importância para a realização da ação em si e para a construção de conhecimentos, também para o dramaturgo e membro-fundador do ERRO a colaboração aparece como central para a configuração da dimensão (“realidade”) em que performers e público coexistem.

Como para Crapanzano, aqui as fronteiras em si parecem ser mais importantes do que o que elas separam. Neste caso, a interação entre atores e espectadores, a participação concreta e conjunta de uns e outros na ação (que pressupõe algum tipo de *consenso*), seria mais importante, criativa e frutífera do que o que eles fazem isoladamente, como propostas ou reações.

Para falar do papel da participação dos espectadores no teatro de rua e, mais especificamente, nas obras do ERRO, Luana Raiter (2016) discorre sobre a experiência do Grupo com o diretor catalão Roger Bernat – conhecido por “suas obras sem elenco, quase inteiramente levadas a cabo pelo ‘público’” (RAITER, 2016: 15). Como Bennaton (2014), a dramaturga e ex-atriz credits a exploração das fronteiras entre o que se entende por “realidade” e por “ficção” como ponto de partida da potência do projeto artístico-político que é o Grupo: “O uso do real nas artes visa principalmente gerar um acontecimento, vivo, mutante e politicamente potente.” (RAITER, 2016: 13).

Dessa forma, para ela, o foco na participação está alinhado com a percepção de que essas relações – entre performers e espectadores – carregam em si a possibilidade de transformar o que se percebe o contexto em que nos inserimos. Para além disso, Raiter aponta para a potência política do teatro de rua como seu aspecto mais importante: por explorar, invadir e construir o real, as ruas são um espaço privilegiado para a discussão política, por ser onde entram e contata perspectivas e experiências diversas, assim como as diferentes esferas da vida social e econômica dos cidadãos (RAITER, 2016: 13).

Assim, tanto integrantes do Grupo (Raiter, Bennaton e Ferreira) como outros pesquisadores de performance trabalham com a noção de que são as compreensões ontológicas de performers e espectadores sobre o que entendem por real e ficção que, ao colidirem em fronteiras e delimitações nebulosas e quase-inexistentes, promovem reflexividade e a configuração do que entendemos por “realidade”. Teoricamente, portanto, reconhecer a importância, para o ERRO, da participação – imprevisível, incontornável e idiossincrática a cada ação – dos espectadores nas performances de rua, e das dinâmicas que estabelecem entre estes e os atores, se faz central a qualquer estudo que leve em consideração esta forma de fazer artístico.

Assistindo e participando de uma recepção ao Líder é possível observar as pessoas chegando, conversando a respeito da ação, rindo e fazendo perguntas, falando ao microfone, puxando cantos e palmas, e também desviando da multidão, saindo depois de pouco ou muito tempo, ignorando a movimentação. Na prática, é possível observar as formas de envolvimento dos participantes nas performances, mas as experiências e possibilidades de percepção sobre a situação não são mensuráveis ou analisáveis, são subjetivas.

Assim, *Enfim um Líder* aponta para um elemento que se apresenta como medular às performances que exploram o espaço compartilhado das ruas: o trabalho *nas e com as fronteiras*, tanto entre artistas e

espectadores, quanto entre as percepções de realidade e ficção dos participantes. A *invasão* da arte no cotidiano é o motor que guia as performances de rua cujo teor ficcional não é explícito. É por essa exploração e desestabilização de fronteiras e categorias que essa forma de expressão artística se destaca das demais.

No próximo capítulo, a importância da ocupação dos espaços públicos e estímulo à participação e envolvimento sob a ótica da cidadania e da política é discutida a partir da performance *POLIS*. Quanto à noção de eficácia e de potencialidades das performances de rua e dos encontros que causam, serão retomadas no terceiro capítulo, em meio à discussão sobre outra fronteira, a que separa arte e política.

2. “POLIS”

Meu estômago ronca alto, como um alarme me lembrando que ainda não almocei, mas ninguém ao meu redor parece ouvir: o ruído se dissipa discretamente aos sons da rua. “Compro ouro, vendo ouro, pago bem no ouro!”, “Corte de cabelo profissional, olha o corte de cabelo profissional!”. As ofertas são incessantes enquanto caminho em direção à rua Jerônimo Coelho, no coração do centro histórico de Florianópolis.

A cidade pulsa. Adultos e crianças traduzem o intervalo do almoço em passos apressados e conversas agitadas. Mãos distribuindo panfletos se multiplicam pelas ruas, divulgando produtos e serviços a preços especiais, enquanto chego, um pouco adiantada, à rua indicada como palco da próxima performance do ERRO Grupo. “Palco”, é claro, é jeito de dizer: nada parece distinguir essa de tantas outras ruas da cidade.

Encosto-me no muro de um prédio de onde consigo perceber toda a movimentação: mulheres de salto alto, cabelos em coque e uniformes empresariais andam depressa; adultos de roupas casuais acompanham crianças e adolescentes, conversando. Um homem com sotaque estrangeiro busca chamar atenção para seus produtos expostos em uma toalha no chão, enquanto duas mulheres indígenas tecem e vendem cestos um pouco mais adiante.

O *reggae* saindo de uma caixa de som na esquina de cima disputa atenção com o sertanejo universitário transmitido por uma loja mais abaixo, e ainda com o anúncio das ofertas do dia gritado por um vendedor em frente a uma loja nessa mesma rua.

Eles devem ter chegado enquanto eu me distraía com a corrida animada de duas crianças, porque quando me dou conta, quatro pessoas já ocupam a parte central da rua. Todos eles portam coletes coloridos, e, distribuídos cuidadosamente no chão, estão vários estênceis, cada qual com um número e uma palavra.

Aos poucos os atores deixam de lado seu exercício e começam agora a preencher os estênceis – e, conseqüentemente, a colorir o chão com palavras e números. Agachados no meio da rua, cada um munido de uma lata de tinta *spray* correspondente à cor do seu colete, eles chamam atenção dos passantes, que observam com leve curiosidade, mas não chegam a parar para descobrir o que acontece.

“Peso”, “olfativas”, “pontuar”, “espaciais”, “morrer” e “tempo” são algumas das muitas palavras que surgem no chão após alguns minutos. Concentrados, os atores levam as latas e os estênceis até a parede de uma livraria, onde estão encostadas já algumas mochilas, e retornam para o círculo bem em tempo de ouvir o soar estridente de um apito. O

estampido sobressai à algazarra que nos rodeia e me pega de surpresa; enquanto procuro a origem do som – e encontro, em uma quinta pessoa, de colete roxo, próxima às mochilas e estênceis –, os performers jogam algo para o alto, o recuperam do chão, levantam alguns dedos de cada mão e guardam em seus bolsos o quer que tenham lançado.

Os quatro atores, com os seus coletes vermelho, amarelo, azul e verde, respectivamente, retornam à parede da livraria, selecionam um estêncil cada e, armados com seus *sprays*, preenchem palavras na vitrine da livraria: “2 ESPAÇO”, “1 VISUAIS”, “4 FLUTUAR”, “ROUBAR”. Com eles de volta ao centro da rua, consigo ver que há também formas geométricas pintadas acima de cada palavra. Agora é a atriz que está fora do círculo quem joga ao chão dois pequenos objetos (são dados!). Ela levanta a mão direita com quatro dedos esticados e assopra novamente o apito.

Imediatamente, eles começam movimentos distintos: enquanto um dá passadas largas em direção a um poste de luz, um segundo estende os braços na diagonal e gira o quadril para outro lado, a terceira se agacha, o quarto dobra os joelhos e inclina o torso para a frente. A sequência de movimentos é silenciosa e contínua, como um improvisado de dança, e ocupa boa parte da rua, interferindo no fluxo acelerado de passantes, que se veem constrangidos a parar ou mudar suas rotas.

Assim como eu, que me mantenho encostada no muro para assistir essa performance, também alguns vendedores das lojas próximas aparecem para observar a movimentação atípica. À porta de um comércio de bijuterias está uma moça, e postados na entrada da loja de uma operadora telefônica dois funcionários assistem à ação conversam entre si.

Gradualmente, os atores parecem sincronizar seus movimentos, não de forma precisa, mas como em um jogo de “siga o mestre” no qual o “mestre” não é fixo: eles se juntam no caminhar decidido do dono do colete verde até que a performer de azul inicia um gesto com os braços em outra direção, e então os outros três a acompanham; o movimento é interrompido pela decida de um terceiro ator ao chão, que impele os outros a também deitarem no chão, e assim sucessivamente. Não sei dizer se há uma ordem na qual a sequência se dá, um tempo de duração específico de cada movimento, ou uma lógica ou coreografia que rege o exercício. A fluidez entre os gestos marca presença durante toda a ação.

De repente, um silvo alto novamente, e como numa reação programada, os atores retomam uma posição em pé e lançam seus dados. O ciclo se repete: números são divulgados pelos dedos das mãos, palavras e número são pintados no vidro da livraria: “4 PESO”, “6 ESPACIAIS”,

“2 DESLIZAR”, “CONSTRUIR”. À minha volta, poucas pessoas param para assistir ou acompanhar o que está acontecendo, mas muitas passam e olham para os indivíduos vestidos com seus coletes verde, amarelo, vermelho e azul escrevendo na vitrine da livraria e para as palavras coloridas no chão da rua.

A performer vestida de roxo – a juíza ou árbitra desse jogo curioso – lança seus dados e levanta todos os dedos das mãos. Seu próximo apito marca o início de mais uma rodada, e novamente cada ator executa gestos e sequências individuais. Agora o tráfego de pedestres está ainda mais intenso e os movimentos amplos dos quatro performers, espalhados pela rua, interferem diretamente no fluxo, ora barrando transeuntes, obrigando-os a contorná-los, ora fazendo com que, já à distância, algumas pessoas desenvolvam seus itinerários de forma a desviar da interação.

Enquanto o braço direito de um dos atores funciona como uma catraca (levantando quando alguém chega muito perto) e diverte algumas pessoas, outras ficam visivelmente incomodadas. Escuto perguntas de “o que essas pessoas estão fazendo?” e “quê que é isso?” embaralhadas a pedidos de “licença” e comentários como “isso aí até eu faço!”. O consenso se encontra apenas no foco de atenção dos passantes, os performers, que agora se reúnem em um único ponto, de costas uns para os outros, com pernas e braços dobrados.

Essa formação perdura um certo tempo, todos seguindo os movimentos propostos pela atriz, e em seguida pelo ator de colete amarelo – juntar as mãos e depois soltá-las, inclinar o pescoço para o lado esquerdo, apontar para o alto com os cotovelos e por fim sentar no chão. Eles se separam e se espalham pela rua novamente, cada qual com sua coreografia individual. De colete verde, o performer parece deslizar pela rua, em passos suaves, como em uma patinação, em um gesto espaçoso demais para uma rua tão movimentada.

Outra vez o apito ressoa forte e faz os quatro atores se reerguerem e lançarem seus dados. Mãos são levantadas, palavras são pichadas, e nesse momento as pessoas conseguem uma folga para passar pela rua sem interferências. A brecha é breve, os atores retornam aos seus lugares de origem, bem ao centro da rua, aguardam o próximo sinal e reiniciam o jogo.

As duas crianças, que inicialmente corriam subindo e descendo a rua, agora brincam com os atores, imitando-os a uma certa distância. Em meio a um movimento circular com os braços o colete verde é retirado pelo ator que até então o vestia e recolocado transversalmente, como a alça de uma bolsa. Reparo então que o colete amarelo está encaixado no

bolso de seu respectivo dono, mas que o vermelho e o azul continuam onde estavam inicialmente.

Como em uma performance de dança contemporânea, os movimentos são cada vez mais livres – ainda há uma busca por sincronismo entre eles, mas os gestos ficam mais expansivos e fluidos a cada recomeço. Vejo-me impelida a mudar de lugar quando eles vêm, todos os quatro, em direção ao muro no qual me apoiava. De joelhos no chão, eles compõem uma fila e seguem agora a condução da atriz de azul.

São poucas as vezes em que os atores emitem sons; na maior parte do tempo, suas propostas silenciosas são complementadas pelo som de sapatos no calçamento, músicas e ofertas de produtos, e muitas vozes conversando. Enquanto um homem anuncia “cinco pares de meia por dez reais!” a alguns metros daqui, um casal para do outro lado da rua, próximo à porta de uma das lojas, para assistir e comentar sobre a ação. Os outros vendedores já entraram e saíram de seus comércios repetidas vezes, e ora ou outra, quando um cliente quer entrar e eles estão na porta, a performance se torna assunto.

Apito. Pausa. Dados. Dedos. Palavras coloridas. Dados. Dedos. Apito. O jogo recomeça, nova partida, novas coreografias. No vidro, algumas palavras aparecem pela metade: “AÇO”, “VISU”, “5 TORCE”, “CONSTRUIR”. Nos atores, os coletes assentam nas cinturas, cabeças, pescoços e punhos, e em suas mãos, as latas de *spray*. Sentado no chão, apoiado em um poste, um dos atores levanta a lata vermelha como se fizesse um brinde, e os outros seguem; logo em seguida, a lata amarela começa a ser batida no chão repetidamente, o que desencadeia o movimento de quatro latas batendo ritmicamente no chão, nas paredes e em um poste da Jerônimo Coelho.

Passam por mim dois rapazes, e escuto um comentar com o outro “esse povo das Humanas...”. Comentários assim não são raros. Risadas e bom humor marcam a passagem de muitos transeuntes, mesmo quando acompanhadas de olhares desconcertados e curiosos. O barulho das latas continua, com uma leve mudança de ritmo, até que eles vão levantando e começam a andar, ainda separados, todos descendo a rua. Eles trocam olhares, procuram uns aos outros o tempo todo, buscando, certamente, o próximo movimento a ser seguido. Quem está na frente guia a caminhada, mas quando o do meio para e gira o corpo para encarar as lojas, todos repetem o movimento. Pernas levantam e pisam forte no chão, e os braços se fecham e abrem cuidadosamente. A dança continua.

Soa o apito, e o processo se recomeça. As palavras no vidro, entretanto, já quase não soam como palavras: há um “SÓ”, em vermelho, bem perto de um “AU” amarelo, “3 SACU” em verde e, ao invés de azul,

“PROTESTAR” está escrito em tinta rosa. Com as latas em mãos, os quatro se dispersam; a atriz transforma o colete em um véu que cobre seu rosto, deixando apenas os olhos à mostra, expondo a parte de cima de um biquíni – imagino que a movimentação do corpo durante esse jogo tenha aquecido seu corpo o suficiente para enfrentar o frio, considerando que estamos em pleno inverno.

Volto para o meu lugar inicial, próximo ao muro, mas como eles estão espalhados e mudando de lugar rapidamente, não consigo acompanhar todos ao mesmo tempo. Ao meu lado, a performer sobe em um patamar no muro e observa a rua por um tempo, até que salta de volta para o chão e se junta aos outros performers, que pulam de braço esticado, com a lata na mão, em diferentes pontos da rua. Agora eles começam a girar – ainda com os braços esticados, o que perturba ainda mais os passantes, que desviam para não serem atingidos pelos gestos –, e então a fazer polichinelos. As duas crianças, ainda por perto, acham divertido e passam a pular também.

Eles caminham com braços e latas erguidos agora, e a atriz tira o colete e o deixa onde estão as mochilas, pega um estêncil e pinta em sua barriga a palavra “OCUPAR”. No vidro, com tinta preta, repete a palavra, por cima de todas as escritas até então. Dos outros três, agora consigo ver apenas suas costas, enquanto marcham em direção à rua de baixo. Ela continua marcando o chão de preto; em seguida desce a rua.

A juíza recolhe os estênceis, latas de *spray* e mochilas, e desce também a rua. Aceito isso como o fim da performance, quase uma hora depois do apito inicial. As pessoas voltam a caminhar sem desvios, mas reparando nos escritos espalhados pela rua. Bem em frente à livraria, “(R)EXISTIR”, em preto, sobrepõe-se a “tempo”, “fluxo”, “tactivas”, “espaciais”, “sacudir” e “cair”, coloridas no chão. Na vitrine, outras tantas palavras e desenhos se escondem sob um espaçoso “OCUPAR”. Os vendedores retornam para dentro de suas lojas, as crianças se põem a correr e brincar entre si novamente, o movimento de passantes continua agitado – apenas um pouco menos atribulado, agora que só restam as cores da passagem do ERRO por aqui.

O “compartilhamento prático de pesquisa” descrito acima é *POLIS*, trabalho do ERRO que mescla dança, jogo e performance⁸. A obra

⁸ Conforme consta no convite publicado pelo ERRO Grupo nas redes sociais.

foi realizada seis vezes no decorrer de uma semana durante o mês de julho de 2016, em quatro locais diferentes do centro de Florianópolis. Assisti pessoalmente a quatro performances: uma vez na esquina do Senadinho, duas na rua Jerônimo Coelho (dentre as quais, a minuciada neste início de capítulo) e uma outra no encontro entre a Conselheiro Mafra e a Álvaro de Carvalho.

Como expliquei na Introdução deste trabalho, *POLIS* foi a primeira performance que assisti do ERRO Grupo, e meu contato inicial com seus integrantes foi subsequente à performance realizada no Senadinho. Conhecer o Grupo por meio desse exercício artístico que se aproxima muito mais de um jogo ou dança contemporânea que do teatro foi, para mim, uma verdadeira surpresa.

O que eu imaginava encontrar e pretendia estudar, naquele momento inicial de pesquisa, eram ações de cunho cênico que, através da infiltração no cotidiano urbano, borrassem as fronteiras entre realidade e ficção. Mas *POLIS* não é um teatro, não tem falas ou discursos, não profetiza a chegada de um salvador nem confunde a percepção de realidade dos transeuntes. Então, o que esse jogo-performance-dança tem a oferecer para um estudo sobre as repercussões e potencialidades de manifestações artísticas urbanas? Como pode contribuir para a compreensão das relações sociais, artísticas e políticas na cidade, sem personagens que possamos identificar ou cenas que possamos reconhecer?

POLIS se destaca, entre as obras do ERRO, exatamente por esse caráter divergente, por sua origem e associação à dança, e o afastamento de elementos característicos do teatro – o que faz dessa performance muito mais abstrata e imprecisa. Ela é um jogo-experimento, com improvisação de movimentos de dança e o registro de palavras – que remetem a ações, sensações, qualidades e ideias – na cidade. Uma intervenção material no espaço, não só pelas marcas coloridas deixadas no calçamento, mas também efemeramente, na interpelação e interferência no fluxo de trânsito pedestre.

Assim, ainda que palavras sejam pintadas e pichadas pela cidade e que movimentos de dança carreguem em si intenções e significados, a performance *POLIS* impulsiona as discussões do presente capítulo menos por seu conteúdo explícito, do que pela forma em que se apresenta. É a partir da maneira como ocupa os espaços públicos que essa performance me permite discutir as intersecções entre arte, política e cidade.

Neste capítulo são trabalhados os diferentes elementos que compõem o aspecto político do formato de manifestação artística empregado pelo ERRO. Num primeiro momento, então, discuto o que

significa fazer trabalho de campo na cidade, levando em consideração que o uso artístico das ruas e praças é apenas um entre tantos outros, e deve ser entendido dentro de suas particularidades e em relação às diferentes práticas no espaço urbano. Do mesmo modo, cada cidade e cada rua conta com características próprias – que vão da natureza dos estabelecimentos que ali se encontram à faixa etária e classe social de seus frequentadores, entre muitas outras idiossincrasias –, e a influência de tais características na execução, recepção e envolvimento com as performances também é trabalhada neste subcapítulo.

Na segunda parte, os laços entre arte, cidade e política são explorados mais a fundo. Tendo em vista as ações e pesquisas do Grupo, suas inspirações no movimento situacionista e na prática de arte *site-specific*, se torna possível apreender as bases do conceito de política que permeia os trabalhos do ERRO. Sem discursos nem cenários, *POLIS* reitera que a arte não precisa declarar suas intenções ou explicitar reivindicações para ser politicamente engajada.

Seria ingênuo imaginar que manifestações artísticas dessa natureza não encontrariam resistência – afinal, é exatamente por existir pensamentos divergentes que elas se posicionam, se manifestam a favor ou contra algo, procuram soluções, propõem questionamentos. O ERRO se propõe a operar com estratégias criativas de enfrentamento e resistência às limitações e formas de controle exercidas no espaço urbano por meio de relações de poder e policiamento. No último trecho deste capítulo, entram em foco as repercussões e reações à arte que se propõe politicamente engajada, assim como as estratégias que surgem como resposta.

2.1 A cidade e as ruas

Vivendo em uma cidade como Florianópolis, capital estadual com quase meio milhão de habitantes⁹, a diversidade imensurável de subjetividades, relações sociais e econômicas, crenças e convenções é claramente distinguível. Da mesma forma, também o é o aparente isolamento individualista, traduzido em olhares concentrados em telefones celulares, na impassibilidade diante de quem cruza pelo caminho (sejam outros pedestres, vendedores ambulantes, panfleteiros ou pessoas em situação de rua) e fones de ouvido que encerram cada

⁹ De acordo com a estimativa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 01/06/2017.

indivíduo em um universo sonoro particular (THIBAUD, 2003). Tudo isso está presente no cotidiano urbano.

Os estudos urbanos surgiram como um desenvolvimento ao crescimento das cidades devido à Revolução Industrial na Europa¹⁰. As dimensões das metrópoles que se formaram marcam a principal diferença dessas para as antigas cidades medievais e vilas campestres. Com um número substancialmente maior de indivíduos, um outro nível de complexidade e diversidade de personagens, práticas, crenças e condições (sociais e econômicas) entra em jogo quando se estuda as cidades. Uma das primeiras diferenciações feitas quando começaram esses estudos foi entre as noções de comunidade e sociedade. Para Ferdinand Tönnies, de acordo com Magnani (1996), enquanto “comunidade” designava uma formação social de pequeno porte, onde consanguinidade e relações primárias, economia de trocas e um controle social severo predominavam, a ideia de sociedade era marcada por relações secundárias e comerciais, pelo anonimato e pela convenção social (MAGNANI, 1996: 6).

O advento do anonimato, conseqüente à impossibilidade de manutenção de relações primárias em espaços tão densamente populosos, foi o ponto de partida para a análise do personagem metropolitano por Georg Simmel (2005 [1903]). Fazendo contraste com os habitantes de comunidades rurais, onde a pequena quantidade de casas e pessoas implicava em envolvimento emocional bem desenvolvidos entre eles, os conterrâneos urbanos lidavam com uma diversidade populacional nunca antes vista, de forma que as relações comerciais tendiam a ser impessoais e o indivíduo – e o individual – se tornou cada vez mais central. A impessoalidade e o individualismo marcavam, para Simmel, o sujeito urbano, que apresentava também outra característica idiossincrática: o caráter *blasé* (SIMMEL, 2005 [1903]). A atitude *blasé* seria uma resposta intelectual à exposição constante e intensa a estímulos nervosos, resultando em uma incapacidade de reagir a novos estímulos com a energia apropriada (SIMMEL, 2005 [1903]: 581).

Esse comportamento que o autor entendia como *apatia* diante dos estímulos (que muitas vezes são as outras pessoas nos espaços compartilhados, sejam públicos ou privados) era, para Simmel, uma conseqüência dos *valores* estipulados para cada relação. A economia que

¹⁰ Ainda que eu me detenha aqui em aspectos específicos da Antropologia Urbana concebida na Europa no século XIX, destaco a importância da chamada “Escola de Chicago” (início do séc. XX nos Estados Unidos) para o desenvolvimento das pesquisas em centros urbanos (ver R. Park; W. I. Thomas; L. Wirth; R. Redfield; H. Hannerz).

surge e se pratica nas cidades – o capitalismo – ignora as relações pessoais e subjetividades ao agregar valor monetário a serviços e objetos, independentemente das individualidades envolvidas. Assim, a atitude *blasé* surge como uma

autoconservação de certas naturezas, sob o preço de desvalorizar todo o mundo objetivo, o que, no final das contas, degrada irremediavelmente a própria personalidade em um sentimento de igual depreciação. (SIMMEL, 2005: 582)

Considerando a diferenciação feita por Tönnies, enquanto nas comunidades os vínculos interpessoais se fazem necessários para a subsistência (alimentação, moradia e outras, por meio das trocas comerciais), nas sociedades os indivíduos se afastam da percepção de si mesmos como membros de um coletivo, concentrando-se em práticas e objetivos pessoais. A tendência a um isolamento individualista aparenta se intensificar nos dias de hoje, quando aparelhos permitem e incentivam enfaticamente a presença no mundo virtual, afetando a atenção e presença dispensadas *offline*. Importa chamar a atenção para esse fato porque, como veremos, a ideia de uma atitude *blasé*, esse torpor urbano e capitalista, é um dos pontos trabalhados nas obras do ERRO, quando essas evidenciam – praticamente denunciam – o espaço público como ambiente de coletividade.

Há algumas ressalvas, entretanto, pontos importantes que merecem ser sublinhados a respeito dessa apatia do sujeito metropolitano que Simmel reconhece como sinal de incapacidade de reagir adequadamente a estímulos nervosos (SIMMEL, 2005: 581). O primeiro se refere ao contexto de fala do autor. A noção de um caráter *blasé* surge das análises de Georg Simmel no Reino da Prússia (atual Alemanha) no século XIX. É evidente que não se pode ignorar as drásticas diferenças entre a situação estudada por ele – e, portanto, o comportamento observado em seus contemporâneos e contemporâneos – e o que vivemos no Brasil séculos depois. Além disso, há que se ter em mente que, mesmo na época, o “tipo metropolitano” não correspondia à totalidade dos habitantes de centros urbanos, e sim a uma generalização feita pelo sociólogo a partir de suas experiências e pesquisas.

Isso não quer dizer que suas ideias devem ser descartadas por corresponderem a um contexto outro que o aqui estudado, ou por não serem universalmente aplicáveis. Pelo contrário, identificar e assumir as limitações do conceito é essencial para pensar se e como ele pode ser útil para a presente pesquisa. Ao andar pelo centro de Florianópolis nos

últimos anos, é inescapável a percepção de que cada vez mais os indivíduos demonstram algum tipo de desconexão com o exterior. Atualmente, com aparelhos eletrônicos estimulando o contato com o outro por intermédio de aplicativos de mensagens e redes sociais virtuais, não é raro encontrar pessoas na rua concentradas em seus celulares, prestando pouca ou nenhuma atenção ao seu redor. Por um lado, isso parece sinalizar uma intenção de distanciamento do mundo físico em que se encontram, um isolamento intencional próximo ao caráter *blasé* referido por Simmel. Por outro lado, esse comportamento pode ser lido como um indicativo de uma transformação efetiva na forma como são concebidas e exercitadas as relações sociais nos dias de hoje.

O foco na vida virtual, nas relações estabelecidas e mantidas pelo uso da tecnologia, é uma tendência que vem crescendo e mudando as práticas de comunicação rapidamente, de forma que enquanto uma pessoa passa reto por *POLIS*, sem levantar os olhos do celular ela pode estar *acompanhando* uma manifestação feita simultaneamente em outro lugar do país, *conversando* com um amigo ou mesmo *assistindo* a vídeos de performances urbanas. Assim, o desinteresse diante do contexto físico talvez sinalize não uma apatia ou desconexão com os outros, mas um interesse e engajamento profundo nas suas relações sociais, seguindo novas compreensões sobre comunicação, relacionamentos e conexão.

Fazer trabalho de campo na cidade implica o reconhecimento e a consideração dessas idiosincrasias e demanda que o pesquisador trabalhe com elas e não apenas “através” delas. Exige também um olhar crítico aguçado, que questione e vá além do que o pesquisador já naturalizou e considera ordinário. Esse é um exercício que, por mais que teoricamente se considere simples, requer prática e atenção constantes.

Deparei-me com esse desafio logo no início do trabalho de campo com o ERRO Grupo. Quando comecei a ir nas apresentações – sendo *POLIS* a primeira, seguida de *Enfim um Líder, Memória e Trauma 1984*, e por fim *23º Debate Público/Jogo Ágora* – não dedicava atenção a aspectos para além da performance em si, meu foco era a performance e os envolvidos (atores e espectadores). Foi aos poucos que consegui me desvencilhar (apenas parcialmente, é claro) do meu olhar já familiarizado com as ruas da cidade, meu corpo já habituado à multidão, aos cheiros e cores que estão implicados nos espaços ocupados pelo ERRO. Distanciar-me, estranhar e finalmente reparar e valorizar aspectos triviais do cotidiano por mim compartilhado foi e continua sendo um processo incessante, um exercício que passou pela experiência de campo, pela leitura e análise das anotações, e passa novamente pela escrita.

A segunda vez que assisti *POLIS* na Jerônimo Coelho, por exemplo, rendeu mais percepções sobre os arredores e o *clima* do que a primeira. Do muro em que me encosto, consigo ver o vendedor ambulante de meias que é imigrante africano e o morador de rua que grita “JESUS!” de tempos em tempos – talvez sua forma de participação na obra do ERRO, ou uma performance própria. Há outro que dorme em uma “cama” de papelão, suportando todo o barulho, sujeira e desconforto, completamente invisível a muitos que passam. Adolescentes de uniformes escolares e tênis de marca transitam ao mesmo tempo em que crianças indígenas brincam pela rua.



As ruas entre si também se distinguem, mesmo que sejam da mesma cidade ou até que estejam bem próximas geograficamente – como é o caso dos três logradouros onde assisti a *POLIS* (no Senadinho, na Jerônimo Coelho e entre a Conselheiro Mafra e a Álvaro de Carvalho). Não exagero quando digo, logo no início do capítulo, que “nada parece distinguir essa de tantas outras ruas da cidade”. De fato, nada sobressai na Jerônimo Coelho de forma a destacá-la dentre outras do centro de Florianópolis: são todas ruas com prédios baixos, com lojas e comerciantes ambulantes, músicas e anúncios saindo de caixas de som, e

muitas pessoas passando a todo momento. Quando uma performance como *POLIS* é realizada, entretanto, as diferenças entre os espaços se distinguem.



Mesmo que as duas ruas onde a performance *POLIS* foi realizada anteriormente estejam a poucos metros e sejam, em dias úteis, igualmente movimentadas, é na Conselheiro Mafra que a presença do ERRO parece interferir mais intensamente no trânsito de pedestres. Em um primeiro momento, pensei que talvez o Grupo não tivesse dimensionado a intervenção que faria no tráfego (e no comércio) da rua. Escutei do vendedor de agulhas para fogão a gás, um senhor já grisalho que se manteve próximo aos atores durante toda a ação, comentários – que fazia a ninguém em específico, ou a quem quisesse escutar – sobre os performers estarem “atrapalhando o movimento” e “bagunçando a rua”. Em determinado momento, quando os quatro engatinhavam em direção à esquina, ele declarou – com o que me pareceu ser um misto de repúdio e divertimento – que “isso aí é coisa de drogado!”.

Os passantes dessa rua são, de forma geral, mais velhos que os encontrados na Jerônimo Coelho. Apesar do horário ser o mesmo, o fluxo

de estudantes e adultos uniformizados e engravatados é aqui substituído por muitos vendedores ambulantes, homens e mulheres portando sacolas de compras e trabalhadores carregando caixotes de produtos. Novamente, são poucas as pessoas que param para assistir, mas fui abordada por uma senhora que, percebendo que eu acompanhava (com caneta e bloquinho em mãos) a ação, veio me perguntar se eu sabia o que estava acontecendo. A conversa é leve, entrecortada por momentos de silêncio em que ambas nos concentrávamos no jogo à nossa frente, até que ela agradeceu pelo diálogo e se despediu, continuando seu caminho. Os comerciantes aqui instalados me pareciam assistir à performance a contragosto, como quem cede a uma curiosidade desagradável, tendo tido seu espaço invadido e o fluxo de clientes alterado pelos desvios que os pedestres agora fazem.

As diferenças entre espaços de realização da ação não passam despercebidas, é claro, para o Grupo. Em uma conversa, Luana Raiter, uma das diretoras da ação, explicou-me que o projeto já foi concebido com a proposta de compor experiências particulares em variados pontos do centro da cidade, explorando as especificidades de cada lugar. Assistindo a performances em três ruas diferentes, fica claro que não são apenas as características físicas do espaço que mudam, mas também o impacto da ação no cotidiano, as respostas dos passantes, sua disposição e interesse em participar são particulares a cada situação e ambiente.

A primeira performance do ERRO que vi ocorreu no mesmo horário das seguintes, meio-dia, mas no final de semana. O simples detalhe de ser o jogo realizado em um sábado teve muito crédito no que diz respeito ao seu alcance e ao envolvimento dos espectadores. O horário de meio-dia de sábado marca o encerramento do expediente laboral da semana de muitos comerciantes, o que significa que todas as lojas fecham e o movimento no centro da cidade é rapidamente reduzido. Isso significa, também, que a maioria dos cidadãos nas ruas neste momento estão ali a lazer e, portanto, sem pressa ou intervalos de horário restritos, como acontece com estudantes e trabalhadores durante a semana.

Assim, o trânsito de pedestres naquele sábado acompanhava o movimento das lojas, de modo que, quando cheguei, as poucas lojas que ainda estavam abertas criavam pontos de convergência de entrada e saída dos transeuntes. Os quatro atores já ocupavam o espaço central da rua próxima ao Senadinho, e várias pessoas se acumulavam ao seu redor, em pé e sentadas em alguns bancos, conversando e assistindo à performance.

Quanto mais o tempo passava, mais pessoas paravam para acompanhar e comentar, concomitante ao esvaziamento das lojas e das outras ruas. O silêncio – causado pela ausência completa de vendedores ambulantes e por um fluxo muito pequeno de transeuntes – teve um papel

importante na captura da atenção dos passantes por parte daquele pequeno grupo de pessoas dançando e colorindo o chão com palavras. Influenciou igualmente, acredito, o envolvimento efetivo dos espectadores quando convidados, pelos gestos dos performers, a bater palmas e marcar um ritmo com os pés – talvez por se sentirem à vontade sem os olhares de uma multidão, talvez para preencherem o vazio acústico. A performance encerrou-se com os espectadores seguindo os atores nessa marcha em direção à Praça XV de Novembro, conversando entre si e com os performers (quando esses pararam e confirmaram o final do jogo), e por fim dispersando-se.

Uma pesquisa etnográfica em que o espaço urbano é parte componente do objeto de estudos, portanto, exige o reconhecimento das nuances entre diferentes ambientes que os torna únicos, pois cada detalhe – seja de dimensões físicas, composição da multidão que frequenta o espaço, o momento do dia, ou quanto à natureza dos estabelecimentos que ali existem, por exemplo – revela um pouco sobre a cidade e seus cidadãos, e rege suas experiências.

Já em 1910 o jornalista e teatrólogo João do Rio apontava para as mais variadas personalidades que as ruas do Rio de Janeiro apresentavam naquele começo de século.

Oh! Sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, *spleenéticas*, *snobs*, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... (DO RIO, 2007 [1910]: 30)

Mais do que uma metáfora ou licença poética, a descrição das almas das ruas feita por João do Rio consiste quase em um estudo etnográfico, uma análise do espaço por quem o vive. Do Rio de Janeiro de um século atrás para a Florianópolis atual, as ruas continuam tendo almas.

A Conselheiro Mafra é comprida, seus usos e significados variam conforme a altura onde se está. Em parte, é vivaz, densa, com passos rápidos por ser lugar de passagem mais que de passeio. Em contrapartida,

é também noctâmbula e libertina¹¹, seu ritmo frenético diurno traduzido em outro tipo de frenesi quando anoitece, mais furtivo.

A esquina entre as ruas Felipe Schmidt e Trajano ficou conhecida como Senadinho por conta das discussões políticas que ali tomavam lugar desde os tempos da ditadura militar (1964-1985). O espaço ainda é ponto de encontro de senhores (em sua maioria, homens idosos) para tomar café, jogar dominó e debater a respeito de questões políticas e cotidianas da cidade. É um espaço onde o peso da tradição, do diálogo e da crítica social converge com a leveza do lazer e do consumo, de atividades laborais e triviais. Em termos de arte que se quer política (conforme a definição de *política* que trabalhada a seguir), poucos lugares na cidade parecem tão propícios como palco de performances do ERRO.

Já a Jerônimo Coelho é marcada, como expliquei, pelos agitos do comércio e do movimento de estudantes e trabalhadores que passam por ali. Os sons se destacam nessa rua, a todo momento um misto de anúncios, propagandas e músicas vindas de todos os lados, por caixas de som e caixas torácicas. O encontro de solas no calçamento e o rufar de sacolas de plástico também se juntam à orquestra, ainda que o ritmo dos passos nem sempre acompanhe a pressa das vozes.

Se cada rua, cada praça e ambiente urbano é único, a forma como adquirimos conhecimento sobre eles também é. Arauto do corpo como instrumento de aprendizagem, Tim Ingold (2005) afirma que é por meio do caminhar por um espaço que podemos melhor conhecê-lo. Ler a respeito ou seguir um mapa não se equiparam à experiência de estar lá e explorar um lugar. Segundo ele, ao invés de posições os lugares teriam histórias:

Unidos pelos itinerários de seus habitantes, os lugares existem não no espaço, mas, como nós, em uma matriz de movimento. Chamarei essa matriz de “região”. É o conhecimento da região, e com isso a habilidade de uma pessoa situar-se na sua posição atual dentro do contexto histórico de jornadas efetuadas anteriormente – jornadas para lugares, de lugares e em volta de lugares – que distingue o nativo do forasteiro. (INGOLD, 2005: 76)

¹¹ A rua Conselheiro Mafra é notadamente um dos principais espaços de prostituição de Florianópolis (LEITE DA SILVA, R. & ALVES NETO, C., s/ data).

O que Ingold fala sobre caminhar se aplica não apenas à cidade, mas a qualquer espaço. Para ele, a produção do conhecimento passa pelo corpo, é através das experiências sensíveis que temos – para além de ver, também sentir, cheirar, ouvir e provar – que não só aprendemos a nos locomover no mundo, como também construímos aprendizados a respeito dele. Por isso lugares têm histórias: é a partir delas, e não de sua posição geográfica, que eles passam a ter sentidos próprios. São as nossas vivências que nos permitem construir conhecimentos sobre os espaços que ocupamos (INGOLD, 2005).

Em termos da cidade, isso significa que, um pouco como a pesquisa etnográfica, não basta ler a respeito ou ver um mapa das ruas, é preciso *estar lá*, explorar ruas, praças e becos; só assim se pode entendê-la verdadeiramente. Mapear, Ingold diz, apaga o processo pelo qual se alcançou o conhecimento sobre o espaço (INGOLD, 2005). Ele não só planifica os lugares, perdendo as complexidades e desníveis, como elimina os rascunhos, em um esforço – ingênuo – para criar uma visão totalizadora do mundo, almejando a construção de um ponto de vista “de Deus” ou “de drone”. Descobrir-caminho, entretanto, seria um “contar histórias” (INGOLD, 2005: 76), aprender através do movimento, e por isso mesmo não é linear nem definitivo, um processo contínuo que parte das interações entre indivíduo e espaço. Essa relação é altamente fecunda, pois em contrapartida ao conhecimento construído no caminhar, os próprios lugares são produzidos a partir da ocupação humana.

Meu argumento sugere, ao contrário, que as formas da paisagem – como as identidades e capacidades dos seus habitantes humanos – não são impostas sobre um substrato material, mas surgem como condensações ou cristalizações de atividade dentro de um campo relacional. [...] Através do andar, em suma, as paisagens são tecidas em vida, e vidas são tecidas na paisagem, em um processo contínuo e interminável (TILLEY apud INGOLD, 2015: 90)

Assim, espaços também não são fixos ou prontos, mas sofrem transformações e ressignificações conforme são apropriados. Isso significa a abertura de uma trilha em um gramado pelo seu uso repetitivo, uma alteração não-intencional mas efetiva, resultante da prática, assim como intervenções deliberadas, como a pichação de palavras coloridas no chão da rua. Mesmo quando temporárias, seja por sua natureza efêmera ou por seu apagamento em algum processo de “higienização” da cidade,

as alterações da passagem humana sobre algum espaço sempre são significativas. O Líder pode não ter chegado (nem em Florianópolis, nem em lugar nenhum, até o momento), mas o registro da expectativa de sua chegada está presente na forma das palavras “Enfim um Líder!” escritas de preto em diversos muros da cidade, e nos confetes guardados por entre os veios do calçamento.

A prática de explorar – conhecer e construir – locais diferentes com a mesma ação artística não é exclusividade de *POLIS*. O ERRO tem essa praxe, às vezes através do movimento, com performances itinerantes (como em *Memória e Trauma 1984* e *Desvio*), outras vezes simultaneamente realizando ações de uma mesma obra em pontos diferentes da cidade (é o caso de *HASARD* e *Jogo da Guerra*), ou ainda, como vimos, em logradouros distintos a cada dia. *POLIS* é exemplar desse último modelo, assim como o é o *23º Debate Público / Jogo Ágora*, obra que foi realizada não só em ruas diferentes do centro de Florianópolis, mas em bairros, horários e mesmo cidades distintas, resultando em experiências amplamente divergentes entre si.

No centro, o *Jogo Ágora* ocorreu ao meio-dia, no último dia útil antes do segundo turno das eleições municipais. O clima era tenso e bastante agitado, assim como quando o *Jogo* foi feito na frente da reitoria da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), algumas semanas depois, por ocasião de uma manifestação dos estudantes¹². O Debate na Universidade contou com a presença de muitos alunos e professores do ensino superior, vários da área de Teatro, de forma que citações acadêmicas e erudição marcavam os argumentos, fato que não ocorreu na performance no centro.

Meses depois, passado calor das eleições, o Grupo tornou a realizar o *23º Debate Público*, dessa vez na Lagoa da Conceição, em uma tarde de domingo. Aqui, onde a tradicional feira de artesanatos e alimentos é sempre montada nos finais de semana, o ERRO encontra um público de idades sortidas (muitas crianças, por conta do parquinho da praça, e vários casais, jovens e idosos). Como estão, em sua maioria, a passeio, não há pressa nem agendas a cumprir, e o debate se desenvolve com mais tranquilidade e menos tensão do que das outras vezes. Finalmente, em um

¹² Estudantes da UDESC ocuparam a Universidade como um ato pela democracia, contra a Proposta de Emenda Constitucional (PEC) 241/55, que estipulava um congelamento dos gastos públicos do governo, sendo as áreas de educação e saúde as mais afetadas. Protestavam também contra a Medida Provisória (MP) 746, que implementava alterações no currículo escolar.

festival de teatro em Curitiba¹³, uma última performance do *Jogo* é realizada. No centro dessa outra capital, que conta com uma população quase quatro vezes maior que a de Florianópolis¹⁴, a experiência foi a mais longa e participativa, com o envolvimento intermitente de dezenas de pessoas.

Em cada espaço desses a recepção e o envolvimento dos participantes foram largamente distintos, de maneira que seria impossível reproduzir as experiências em outro espaço ou momento; mesmo que a proposta se repita, o que foi produzido, em termos de debates e lema nacional (conforme explicado no próximo capítulo) depende de cada contexto e situação particular. Carlson (2012) reitera essa relação simbiótica entre teatro e espaço, em que um se *tece* no outro, para usar a expressão de Tilley.

Por meio da encenação o espaço vai inevitavelmente adquirir algumas expectativas da semiótica do próprio teatro, mas, ao menos igualmente importante, trará para a experiência teatral as suas próprias conotações culturais e espaciais, as quais o produtor sensível procurará imprimir com efeito máximo no trabalho apresentado ao público. (CARLSON, 2012: 21)

Há ainda muito que se dizer a respeito das discussões políticas elaboradas nesses *Debates Públicos*, especialmente no que concerne à arte que se propõe engajada politicamente – mas isso é assunto para o próximo capítulo. Neste momento, importa entender como e porque *POLIS*, por meio da forma e não do discurso, pode ser entendida como uma performance política.

2.2 Ocupação e Participação

Um breve deslocamento do contexto brasileiro atual para a segunda metade do século XX na Europa se mostra interessante para pensar alguns dos movimentos precursores da interconexão entre arte e política. Esse período foi marcado por transformações sociais e políticas

¹³ O ERRO participou, com o *23º Debate Público / Jogo Ágora*, da Mostra Fringe do Festival de Teatro de Curitiba em 2017.

¹⁴ De acordo com as estimativas do IBGE de 01/06/2017.

muito significativas. A partir das manifestações feitas por estudantes franceses contra posturas conservadoras de uma universidade, o episódio que ganhou o nome de “Maio de 68” tomou proporções nacionais quando mais universitários se juntaram à causa, inspirando por fim uma greve operária, que clamava por reformas trabalhistas. O movimento tornou-se um marco mundialmente reconhecido pela tomada de posição dos jovens em busca de uma atualização de valores e comportamentos.

Unem-se a isso as reivindicações por igualdade de direitos (em oposição à segregação racial) e pelo fim da Guerra do Vietnã, nos Estados Unidos da América, e fortes insurreições contra o governo militar no Brasil. A juventude fazia-se ouvir.

É nessa época e no contexto europeu que Henri Lefebvre pensa e escreve sobre a cidade e seu papel mediador entre relações pessoais e os poderes vigentes. Ele, como muitos filósofos e acadêmicos do período, acompanhava as pautas que fervilhavam naquele momento e refletia sobre as forças em jogo.

Ela [a cidade] se situa num meio termo, a meio caminho entre aquilo que se chama de *ordem próxima* (relações dos indivíduos em grupos mais ou menos amplos, mais ou menos organizados e estruturados, relações desses grupos entre eles) e a *ordem distante*, a ordem da sociedade, regida por grandes e poderosas instituições (Igreja, Estado), por um código jurídico formalizado ou não, por uma “cultura” e por conjuntos significantes. A ordem distante se institui neste nível “superior”, isto é, neste nível dotado de poderes. Ela se impõe. (LEFEBVRE, 2001 [1968]:52)

O filósofo e sociólogo francês aponta para a articulação dessas duas ordens como hierárquica, com a imposição dos códigos determinados pela Igreja e/ou pelo Estado sobre as condutas individuais e interpessoais. Quando decidem se rebelar contra os preceitos determinados pelos detentores do poder e conceber novas regras e comportamentos, os manifestantes saem às ruas para exporem suas reivindicações. A cidade, por ser esse espaço de mediação, se revela o cenário perfeito para a insurgência da *ordem próxima* contra a *distante*, e as ruas, o melhor dos palcos (LEFEBVRE, 2001).

Com esses movimentos, as ruas se tornam o espaço onde o povo consegue melhor exprimir sua voz e fazer sentir seu poder, interrompendo o cotidiano e questionando o *status quo*. Essa percepção ecoa até hoje,

por todo o mundo, em greves e manifestações de ocupação maciça de espaços públicos como estratégias utilizadas nos momentos em que uma parcela da população quer ser vista e ouvida. Ecoa também nas propostas artísticas do ERRO de invadir os espaços urbanos para problematizar situações e comportamentos normatizados.

Nesse momento de efervescência cultural, de questionamentos e proposições, emergiu a carência por novas formas de expressão que acompanhassem as transformações que vinham ocorrendo. Muitas foram as maneiras encontradas para o engajamento das artes, não só enquanto resultado das mudanças, mas também como instrumentos de luta e mudança. A *performance art* (“performance artística”) e o *happening* surgem enquanto modalidades artísticas híbridas (conforme já mencionado no primeiro capítulo) que mesclam artes plásticas, teatro, dança, música e vídeo, concentram-se no momento exato da realização e traduzem esteticamente a intenção de desprendimento de regras e (de)limitações preestabelecidas pela *ordem distante* (COHEN, 2007).

Outra modalidade artística que se adaptou às problematizações vanguardistas dos fins da década de 1960 nos Estados Unidos foi a arte *site-specific*. Inicialmente ligada a uma ideia de arte (plástica) “feita-sob-medida” para algum espaço, ela logo passou a questionar o contexto dentro do qual era realizada.

A (nova-vanguardista) aspiração de exceder as limitações das linguagens tradicionais, como pintura e escultura, tal como seu cenário institucional; o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis – todos esses imperativos juntaram-se no novo apego da arte à realidade do site. (KIWON, 2008 [1997]: 167-168)

A proposta de um espaço que seria uma “tábula rasa” ou “folha em branco” para a exposição de um objeto artístico é posta em cheque pela percepção do lugar não só como espaço físico mas como símbolo e instrumento de um sistema que entende a arte como mercadoria. As

esculturas e instalações estéticas passam a ser feitas não apenas pensando nas características arquitetônicas de onde seriam realizadas, mas nas condições de apresentação e limitações de público – especialmente nos casos de museus e galerias, altamente elitistas –, buscando denunciar e/ou burlar o contexto constatado como restritivo (KIWON, 2008 [1997]).

A discussão apresentada no subcapítulo anterior a respeito da consideração das especificidades espaciais para a realização de performances artísticas, espero, explica e exemplifica bem as reivindicações da arte *site-specific*, quando transportadas para o teatro de rua. O performer e diretor do ERRO Pedro Bennaton (2014) reitera a importância dessa percepção para os trabalhos do Grupo:

Se o teatro é ação no tempo e no espaço, então torna-se incoerente pensar que a convenção teatral não dependa do edifício arquitetônico, da arquitetura do lugar, do ambiente ou do espaço onde a cena se constrói, ainda mais se este ambiente é aberto como a rua. [...] O espaço, sua estrutura, seu ambiente, *environment*, como diria Richard Schechner, pode ser tomado como determinante. (BENNATON, 2014: 323)

Em artigos publicados a respeito do trabalho do ERRO, tanto os seus integrantes quanto pesquisadores de fora apontam com frequência para o Situcionismo como inspiração central ao coletivo. O movimento Situcionista, encabeçado por Guy Debord, parece ser a principal motivação por trás do lema “ocupação, invasão e deslocamento” que desponta como guia de muitas performances do Grupo. Para entender a proposta artística e política aqui estudada, é preciso, então, compreender de onde ela parte.

A Internacional Situcionista foi um movimento de vanguarda filosófica, política e artística que surgiu na Europa pouco tempo antes das manifestações de Maio de 68, e buscava uma revolução na compreensão do que era arte e qual o seu papel. Como na arte *site-specific*, a crítica ao capitalismo perpassa toda a procura por novas concepções de arte, questionando o mercantilismo implícito em relações sociais, e buscando provocar a reflexão a respeito desse sistema no espectador.

De acordo com Bennaton e Raiter (2009), fala-se em *estratégias* situacionistas e não em *arte* situacionista porque o movimento não tinha intenção de propor uma forma de arte nova – nem chegou a fazê-lo –, e sim de instigar o rompimento com as normas que regiam as práticas

artísticas. Assim, o movimento cria abordagens que seguem seus ideais para lidar com a arte (BENNATON & RAITER, 2009: 136).

Novamente a cidade se destaca como lugar de disputa: é nela/com ela/a partir dela que essas estratégias de ação são desenvolvidas. Bennaton e Raiter (2009) assinalam que, por ansiarem por transformações no cotidiano urbano, os situacionistas focaram propostas e discussões nos usos dos espaços públicos. Assim nasce a noção de *deriva*, um *vagar* pelo espaço que remete à figura do *flâneur* de que fala Walter Benjamin.

Uma espécie de perambular ao acaso pelas ruas de uma cidade, como um “nomadismo urbano visitonário”, a experimentar “a intensidade da percepção”. O praticante da deriva deveria aceitar as imprevisibilidades, deslocando-se para sinais, coincidências ou escolhas aleatórias que possam guiá-lo ao rumar de lugar a lugar, consciente “do itinerário como significado” e simbologia. (BEY apud BENNATON & RAITER, 2009: 137)

Retomando a discussão do capítulo anterior desta dissertação, vemos que essa preocupação com a abertura para o acaso está presente nos discursos do ERRO sobre as técnicas e treinamentos feitos para a ação artística que intervêm no cotidiano. Apesar disso, como veremos, não é possível antecipar reações e interações – tanto com o público quanto com os mecanismos de poder e controle vigentes –, de forma que as experiências são particulares e permitem o crescimento e o desenvolvimento de novas estratégias a partir de incidentes prévios.

A noção de deriva situacionista, portanto, aparece no lema do ERRO como o “deslocamento”. Se tomados por suas definições mais superficiais, a deriva e o deslocamento se referem à movimentação no espaço, à *errância*, um flunar sem rumo, jogando com a sorte. Nesse sentido, poucas ações do Grupo parecem ter tanto desimpedimento – as obras itinerantes, como *Memória e Trauma*, seguem, evidentemente, um itinerário previamente determinado, caminhos a serem seguidos. Os jogos, como *HASARD* e *Formas de Brincar* (e, em menor medida, *POLIS*), estão mais sujeitos às ações e decisões alheias, às jogadas que fazem os jogadores (dentro e fora do jogo).

Pensar o “itinerário como significado”, entretanto, soa aos meus ouvidos como mais próximo da compreensão de Ingold sobre o caminhar. Deriva e deslocamento se tornam ferramentas de construção de conhecimento sobre o espaço e, a partir desse conhecimento, o exercício

de práticas artísticas no meio urbano se torna mais consciente. Assim, entendo o conceito de “deslocamento” para o ERRO muito mais como parte de suas pesquisas e intenções de intervenção do que como componente de suas obras.

“Invasão”, conforme já argumentado, se refere à intromissão artística em meio ao cotidiano urbano e à concepção de realidade dos interlocutores. Pode sinalizar, ainda, a ambiguidade da noção prática de *público* em “espaço público” – quão público é o espaço público, se a presença de certos grupos ou realização de certas atividades é vista como invasão?

POLIS pode ser lida como uma invasão da arte no espaço, por transgredir as normas de usos e condutas do espaço público ao transformar um território de passagem¹⁵ em um palco de dança. Ela difere de *Enfim um Líder* e *23º Debate Público* por não usar instalações para além das estruturas preexistentes para essa transformação, fazendo desta uma invasão mais discreta.

A terceira “palavra-de-ordem” parece unir as duas anteriores. “Ocupar” é, ao mesmo tempo, interferir na vida social e na realidade de outrem a partir do conhecimento construído (a respeito do espaço e cotidiano) por meio dos deslocamentos. “Ocupação” é a invasão informada e consciente, que exerce impacto tanto quanto é impactada, ou melhor, gera afetos e é afetada.

Nas quatro obras do ERRO que pude acompanhar pessoalmente, a crítica aos mecanismos de poder e às formas de controle sempre esteve presente, às vezes bastante sutil, outras vezes mais explícita. A espera por um Líder que nos guiará ao sucesso e nos fará “viver agora e morrer depois”, em *Enfim um Líder*, remete muito claramente às expectativas, promessas e esperanças inscritas nas relações entre população e representantes políticos, mas também aponta para a disposição e competência do povo para criar novos líderes – troca-se o personagem, mantém-se a história.

Em *23º Debate Público / Jogo Agora*, que será apresentado no próximo capítulo com mais detalhes, a crítica aparece pela troca do lema da bandeira nacional e da exposição de estratégias utilizadas em discursos políticos. Nessas duas performances aponta-se para uma crise da representatividade: quem nos representa, se não os líderes nem os lemas?

¹⁵ A rua também funciona como local de trabalho e moradia, mas essas são transgressões da norma. O propósito primário das ruas Conselheiro Mafra, Jerônimo Coelho, Felipe Schmidt e Trajano é a passagem de pedestres.

Em *Memória e Trauma 1984* o tema político é explícito já no nome. O título carrega uma série de intervenções que reencenam as manifestações em favor da democracia no ano de 1984. A *ação #2*, da qual participei, contou com a presença do Grupo Giracoro¹⁶ e consistiu em uma passeata pelas ruas mais movimentadas do centro histórico de Florianópolis.



Era um sábado de outubro, e não fossem as eleições no dia seguinte, o frio da manhã teria garantido ruas desertas para a marcha. Encascados, porém, tomamos o rumo do centro da cidade, entoando “Roda Viva” de Chico Buarque:

Tem dias que a gente se sente / Como quem partiu
ou morreu / A gente estancou de repente / Ou foi o
mundo então que cresceu / A gente quer ter voz
ativa / No nosso destino mandar / Mas eis que

¹⁶ Grupo de coral formado em 2010 por moradores do sul da Ilha de Florianópolis. A parceria do ERRO com o Giracoro foi específica para a realização da performance *Memória e Trauma 1984 #2*.

chega a roda-viva / E carrega o destino pra lá
(BUARQUE, 1968)

Bandeiras e camisetas coloridas, aglomeradas, manifestando apoio a um ou outro candidato político, misturadas ao alvoroço de vozes e músicas que as acompanhavam, davam a sensação de estarmos interrompendo um carnaval com um cortejo fúnebre. Talvez essa fosse a intenção.

Seguimos cantando músicas temáticas dos anos da ditadura militar, ganhando adeptos a cada rua, recebendo apoio em forma de aplausos e sorrisos. Homens e mulheres idosos compunham a maior parte dos que se juntaram a nós, ficando os jovens a comentarem entre si, a certa distância.

Depois de muitas voltas, chegamos à Praça XV com mais pessoas do que partimos. Ali, afastados dos rumores de outra época, fizemos ressoar uma última música.



A marcha aconteceu no dia anterior às eleições municipais de 2016, um ano de muitas tensões no âmbito político, com a deposição da então presidente Dilma Rousseff. A ação evocava *memórias* e *traumas* de um período lúgubre da história do país – assim como da história pessoal de quem viveu aquela época –, colocando em paralelo ao cenário político atual. Evidentemente, as críticas (ou receios) nessa obra não são nuançadas.

POLIS, no entanto, é bem diferente. *POLIS* não traz em si temas políticos – ou, pelo menos, não explicitamente. Nela não se fala em líderes, em representatividade ou eleições, não se propõem mudanças em símbolos nacionais nem se rememora tempos de repressão ostensiva. As palavras que são escritas no chão e nas paredes são verbos e adjetivos a serem traduzidos em gestos. À exceção, é claro, de um “OCUPAR” na vitrine e um “(R)EXISTIR” no chão. Mas o que querem essas expressões com um jogo de dança? Elas, por si só, não consistem em críticas às formas de controle e estruturas de poder vigentes. Onde está a política em *POLIS*?

No dicionário, “Pólis” significa “um estado ou sociedade, esp. quando caracterizado por um senso de comunidade” (HOUAISS & VILLAR, 2001: 2252); quer dizer “cidade”. No convite à performance do ERRO, *POLIS* é um “compartilhamento prático de pesquisa”. *POLIS* é o compartilhamento da cidade, é um convite à ocupação, à participação. São os mesmos elementos que aparecem em todas as iniciativas do ERRO, e esse formato – de ocupação e estímulo à participação – é o que faz essas ações serem performances políticas.

Se nas demais obras o teor político é evidente pelo conteúdo, em *POLIS* essa intenção se revela pela forma. Exercitando a ocupação, enquanto intervenção no cotidiano e no espaço público informada por conhecimento prévia e continuamente construído sobre a cidade, e incitando a participação de passantes, *POLIS* afasta os transeuntes de seus respectivos universos individuais e expõe uma verdade sobre o espaço que compartilham: o fato da rua pela qual passam ser um ambiente público – e assim, de todos. É reiterar – ou renovar – a compreensão de espaço público como território coletivo, que existe porque o produzimos.

De certa forma, *POLIS* é mais um reconhecimento do poder do cidadão através da tomada do espaço público (exercido com sucesso em múltiplas ocasiões, mas frequentemente esquecido) do que uma crítica a um sistema hierárquico de poder que já existe. É um lembrete: ocupar é (r)existir.

E mais ainda, o chão da rua é o espaço de batalhas cotidianas, de resistência entre a coisa pública e a coisa privada, seja no campo dos territórios físicos quanto das subjetividades que atravessam esse viver em sociedade. Não há, do aspecto político, um teatro de rua que não trate também, em sua forma ou conteúdo, das problemáticas participativas. Sendo o espaço público da rua um local privilegiado para a discussão política, tanto por gerar o encontro das diversas camadas sociais, quanto por seu um espaço do confronto das leis, da ética, do mercado e campo de batalha de um povo, o teatro de rua que se insere neste espaço deveria discutir diretamente ou indiretamente a participação. (RAITER, 2016: 14)

Discordo quando a dramaturga e integrante do ERRO Luana Raiter afirma que há (ou deva haver) uma implicação direta entre teatro de rua e problemáticas participativas. Acredito na necessidade de uma intenção nesse sentido, marcada pela construção de um conhecimento sobre o espaço ocupado e pela consciência do seu impacto nesse espaço e dele em si. Concordo, entretanto, que essa prática artística esteja em uma posição privilegiada. Performances de rua carregam, em seu formato, grande potencial político, pois permitem a prática e a exposição desse poder costumeiramente ignorado, mas que foi responsável pela transformação de costumes e normas sociais na França de 1968, pelo fim da segregação racial nos Estados Unidos, pela concessão do voto direto e retorno à democracia no Brasil e inúmeras outras conquistas em todo o mundo.

O *chão* como espaço político por excelência é o argumento central do trabalho de André Lepecki sobre coreografia e composição (LEPECKI, 2012; 2013). Como Ingold, com o processo de mapear, Lepecki aponta para a crueldade existente na tentativa (infértil) de neutralização de um espaço para o exercício da dança. Essa *terraplanagem* que pretende apagar os “acidentes de terreno”, ou seja, os indícios de um passado vivido, ignora não só sua relevância histórica, como também o peso dessas marcas nas construções (poéticas e estéticas) atuais (LEPECKI, 2013).

Buscando afastar a compreensão de “dança” como metáfora, Lepecki explica que a entende como política em si: ela constrói e organiza as relações dos corpos no espaço (LEPECKI, 2013). Quando feita nas ruas – e aqui expando a noção para abranger teatro e performances urbanas –, nos espaços públicos, a coreografia é responsável pelas

interações dos artistas (dançarinos, atores, performers) entre si, com outros (espectadores, não-artistas, passantes) e com o espaço. A noção de uma “política do chão” de Carter acompanha essa perspectiva.

Para Carter, a política do chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se conformam num plano de composição entre corpo e chão chamado história. [...] Nessa dialética infinita, uma corressonância constitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças. (LEPECKI, 2012: 47)

Usando os argumentos de Lepecki sobre coreografia para pensar as performances de rua, pode-se dizer que a arte que abraça seus desníveis e “matérias-fantasma”¹⁷, celebrando-os e incorporando-os em suas experimentações, e que se ocupa das relações entre corpos, é uma arte que descobre-caminhos (como queria Ingold) ou pratica uma política do chão (como pretende Carter), aprende com o movimento e com a história – e com a história do movimento.

Apesar de compartilhar a importância das especificidades do espaço de que trata Lepecki (2012), *POLIS* e *Enfim um Líder* me fazem considerar central, para que uma forma de arte de rua seja entendida como política – ou politicamente engajada – a preocupação em incitar a participação dos espectadores ou passantes, e não apenas a “definição e manipulação” dos corpos no espaço, partindo de um entendimento de seus interlocutores como sujeitos, e não apenas corpos.

Dessa forma, a política no formato da arte urbana aparece nas expressões que unem a compreensão e valorização do espaço urbano, conhecendo seus desníveis e histórias, ao estímulo e exercício da participação, enquanto troca de experiências e perspectivas, ampliação e exploração de possibilidades. Ocupação e participação são elementos-chave para o exercício da democracia na cidade mediante performances de rua.

¹⁷ Avery Gordon define “matérias-fantasma” como os “corpos impropriamente enterrados da história” que criam obstáculos no chão, provocando quedas, contornos e desequilíbrios (GORDON apud LEPECKI, 2013: 114),.

2.3 Policiamento e Estratégias

Passando das ruas para o espaço fechado dos museus, duas situações específicas que mostram a fragilidade e a complexidade das relações atuais entre arte e política no Brasil se apresentam como relevantes para a compreensão do cenário sociopolítico mais amplo dentro do qual as performances do ERRO mais recentes têm sido realizadas. O segundo caso discutido aqui, sobre a performance *La Bête*, é especialmente relevante para pensar em termos paralelos com a ação *HASARD*, pelas reações que a nudez em (determinadas) expressões artísticas pode causar.

A exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira*, de curadoria de Gaudêncio Fidelis, se tornou alvo de duras críticas e acusações, culminando no seu cancelamento. A mostra, composta por mais de 270 obras de artistas brasileiros dos últimos cem anos, tinha como temática a diversidade sexual, de gênero e LGBT¹⁸. A polêmica surgiu pelas redes sociais, onde algumas pessoas manifestaram indignação com o que consideraram obras impróprias e ofensivas: práticas sexuais diversas e o uso de símbolos religiosos estavam entre as imagens denunciadas. Com declarações efusivas e taxativas, as acusações de apologia a pornografia, pedofilia e zoofilia, além de intolerância religiosa, proliferaram e constrangeram o Santander Cultural, que acolhia a mostra em Porto Alegre, a encerrar a exposição semanas antes do programado¹⁹.

Pouco tempo depois, a performance *La Bête*, do coreógrafo Wagner Schwartz, também sofreu ataques nas redes sociais. As críticas e acusações de pedofilia partiram do compartilhamento de um vídeo que

¹⁸https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html

¹⁹ Seguindo o cancelamento da exposição, o espaço cultural foi acusado – agora por outra parcela da população – de censura e lesão à liberdade de expressão. Foi entendido pelo Ministério Público Federal/RS que as obras não faziam apologia a qualquer tipo de crime, e que o encerramento precoce da exposição constituiu em ato de interferência sobre espaço destinado à promoção da cultura, sendo determinada assim a obrigação do Santander Cultural de recepcionar duas novas exposições, em um prazo de 18 meses, com a temática da “diferença e diversidade na ótica dos Direitos Humanos”. (<https://www.conjur.com.br/dl/termo-compromisso-entre-santander.pdf>)

retratava um momento da ação em que o artista, nu, tem seus pés e mãos tocados por uma criança do público²⁰.

Ainda que ambas obras tenham sido consideradas legítimas e livres de qualquer crime pelo Ministério Público Federal, o surgimento de polêmicas e acusações tão graves de forma rápida e fervorosa revela uma questão mais problemática do contexto social e político em que estamos vivendo.

Para entender as interferências e reações diversas a performances do ERRO trabalhadas mais adiante, importa conhecer e compreender o contexto em que surgem e se proliferam.

Nos últimos anos, o Brasil tem sido palco de uma crescente (e perigosa) polarização política, marcada por demonstrações de extremismo religioso, moralismo e conservadorismo, alcançando, nos piores casos, censura à liberdade de expressão e violências de todos os tipos (psicológicas, verbais e físicas). O país segue uma tendência mundial alarmante de manifestações de ideais reacionários, onde imperam posturas discriminatórias (xenofobia, lgbtfobia, racismo, machismo, entre outras). Esses são posicionamentos que fomentam atitudes de censura e tolhimento da liberdade de pensamento e de expressão, e quando levados ao extremo, ferem direitos humanos dos mais básicos, como o direito à vida e à liberdade.

O desenvolvimento tecnológico e as consequentes novas formas de conexões e relações sociais não ficam alheios a essas disputas sociológicas e políticas. Ao estimularem maior envolvimento da população com questões e decisões que lhe concernem, e facilitarem o contato e organização de grandes números de pessoas, as redes sociais emprestam das ruas um pouco do seu potencial político, como um espaço de manifestação de opiniões e clamores por mudanças. Foi a partir das mídias digitais (*Facebook*, *Youtube*, *Twitter*, principalmente) que milhares de jovens deram início à onda de movimentos a favor da democracia em 2011, abrangendo cerca de duas dezenas de países do Oriente Médio e Norte da África, no movimento que ficou conhecido como Primavera Árabe. As mesmas ferramentas foram usadas para as mobilizações contra o aumento das tarifas de transporte público por todo

²⁰ Um inquérito aberto no Ministério Público Federal para investigar as denúncias de pornografia infanto-juvenil foi arquivado após a conclusão de que, não havia conotação erótica ou sexual na obra, e “a mera nudez de um adulto, ainda que perante audiência composta por menores de dezoito anos, não constitui crime.” (<http://www.mpf.mp.br/sp/sala-de-imprensa/docs/arquivamento-civel-la-bete-mam>)

o Brasil, em 2013. O aplicativo de comunicação digital *WhatsApp* foi apontado como instrumento principal de articulação da greve de caminhoneiros (pela redução do preço do combustível) que parou o Brasil por mais de uma semana entre maio e junho de 2018.

Ao mesmo tempo, a tendência à superexposição no universo *online* propicia a fiscalização constante: opiniões, crenças, atitudes, posicionamentos, tudo o que for publicado – ou seja, tornado público – pode ser julgado e condenado por quem lê. Câmeras embutidas em aparelhos celulares estão sempre prontas a registrar toda sorte de situações, das mais triviais às extraordinárias, e o compartilhamento dessas imagens com o mundo virtual é imediato. “Publicar”, “privacidade” e “compartilhar” e são palavras cujos sentidos são vastamente diferentes na Era da Internet, e dão proporções à noção de vigilância que se equiparam apenas à imaginação distópica de George Orwell.

No mundo físico, a fiscalização sobre o outro vem como o policiamento de atitudes e falas. O policiamento é uma forma de controle sobre os modos de circulação nos espaços compartilhados, vinda de policiais ou civis, cujo propósito é a manutenção de condutas (e consequentemente de estruturas de poder) consideradas adequadas e coibição de comportamentos desviantes (RANCIÈRE apud LEPECKI, 2012: 54). É o exercício disciplinante do corpo alheio, seja pelo constrangimento, seja pela força.

Por trabalhar com reflexões sobre os mecanismos de poder em exercício, interromper os fluxos cotidianos e interferir nas fronteiras entre realidade e ficção de seus interlocutores, não é surpresa que muitas obras do ERRO tenham sido alvo desse tipo de tentativa de controle ao longo dos anos. Estar aberto ao acaso, como é a proposta das performances do Grupo, é estar aberto a toda sorte de reações – especialmente quando o teor cênico não é explícito, como no teatro invisível. A desestabilização de regras e normas aplicadas ao espaço público chama atenção, e sendo a provocação de incertezas e questionamentos proposital, é natural que o agente desestabilizador seja constrangido a reestabelecer uma conduta considerada adequada.

É preciso sublinhar que nem toda intervenção em performances é um policiamento, especialmente em performances urbanas. A participação por parte dos espectadores pode vir de diferentes formas: como a tomada de um microfone e elocução de um discurso, o acompanhamento de uma canção, ou como a agressão verbal de um dos

atores, depois de sussurrar em seu ouvido “É mentira”²¹. Mesmo a recusa em se envolver, por meio de desvios e afastamento, pode ser entendida como uma forma de participação. Mas nada disso é policiamento. Ações policiais são aquelas exercidas – pelos espectadores ou, eventualmente, por guardas, seguranças ou policiais – sob as performances com o intento de restaurar uma certa normalidade (ou conter a fonte transgressora).

Das obras do ERRO, *Desvio* é uma das que rendeu mais interferências policiais. Trata-se de uma performance itinerante na qual o público é convidado, por meio de cartas nominais enviadas com antecedência a endereços aleatórios, a presenciar (ou evitar) um crime. Muitas das cartas recebidas foram apresentadas à polícia, levando à visita de policiais civis à casa de uma das atrizes (que colocou seu endereço como remetente na carta, que assinou com o nome da personagem) e à imobilização de outra atriz, em meio à performance, por um policial à paisana, que “segundo testemunhas presentes no local, teria apontado um revólver nas suas costas” (BENNATON & RAITER, 2009: 144).

Em 2015, o Grupo foi impedido de apresentar a outra performance em Florianópolis, a *Geografia Inútil...* A Secretaria Executiva de Serviços Públicos da prefeitura alegou haver necessidade de autorização e o pagamento de uma taxa para a realização de manifestações artísticas na rua. Quando o ERRO não acatou o cancelamento, a energia de seus equipamentos de som foi desligada.

Um ator chegou a ser levado à delegacia e interrogado, durante uma performance de *Enfim um Líder*, sob a justificativa de que havia um assaltante foragido da penitenciária e que estaria planejando um assalto, e que portanto o “líder” a quem se referiam poderia ser ele, dada a proximidade geográfica da performance a muitos bancos. O desenlace, depois de convencidos os policiais, foi curioso: “os policiais permitiram que voltássemos às ações no local específico, e ainda acompanharam o grupo até o espaço onde cordialmente se apresentaram e se despediram do público, criando uma cena à parte” (BENNATON & RAITER, 2009: 151).

Performances como *Enfim um Líder*, por terem sua base no teatro invisível, são ainda mais suscetíveis a interrupções e interações policiais

²¹ Essa intervenção aconteceu em uma performance da ação *Desvio*, em Florianópolis, na qual um homem “ergueu o ator, que gritava ‘É maravilhoso!’, fez coreografias com o elenco, desferiu socos e chutes em direção ao elenco e agrediu verbalmente um dos atores, que dorme em praticamente todas as cenas de *Desvio*, após sussurrar no ouvido deste ator, repetidamente, a seguinte frase: ‘É mentira’” (BENNATON & RAITER, 2009:141)

– que, como propõe Baumgartel, marcam uma “incongruência hilária” entre ação artística e reação policial (BAUMGARTEL, 2014: 245). A dificuldade de definição entre arte e vida sofrida pelos interlocutores ao se deparar com *Enfim um Líder* – dificuldade reforçada pela disposição dos atores em não “sair” dos personagens e evitar a explicitação do teor teatral a todo custo – está, afinal, no eixo da proposta original de Boal. O Teatro Invisível surge como uma ferramenta discreta e poderosa de resistência em resposta à vigilância, censura e repressão – ou seja, às formas de controle sobre o indivíduo – das ditaduras. É a consciência da possibilidade de detecção por parte das autoridades o que leva à necessidade de uma modalidade teatral de insurgência furtiva.

Pensando no policiamento de movimentos e corpos políticos, Lepecki concebe a noção de “coreopoliamento”. Para o autor, esse entrelaçamento de conceitos designaria o controle que reproduz (e coreografa) normas de conduta preestabelecidas com o propósito de desmobilizar ações políticas (LEPECKI, 2012: 55). Essa ideia parece funcionar para explicar os “discursos coreopoliciais”, que exprimem as regras de ocupação e usos do espaço de forma mais direta, do que propriamente as interações sensíveis entre agentes “corretores” e corpos transgressores. Coreografias, ao que me parece, são muito mais difíceis de se impor ao outro do que a si mesmo – especialmente quando a ocupação desse outro é intencionalmente política.

De acordo com Bennaton (2014), o ERRO parte da proposta de transgredir essas normas e formas de controle que vigoram em espaços públicos.

Se há disciplina espacial, com regras de ocupação, limpeza e preservação do patrimônio, e uma disciplina corporal, com pudores, preconceitos e medos que controlam as artes, o desafio continua sendo realizar uma arte não controlada e não submetida aos modelos vigentes de comportamento e relação no espaço urbano. Ao explorar a fragilidade das câmeras de vigilância, o discurso vazio das propagandas colocadas nas ruas, o aspecto ridículo dos produtos comercializados, a facilidade em subverter ordens vigentes etc., a arte interfere na rígida camada de construção de sentidos e discursos na qual estamos sujeitos. (BENNATON, 2014: 316-317)

Para ele, esse desafio impulsiona a criação de estratégias de resistência da arte política em espaços públicos frente às tentativas de encerramento de condutas corporais em certas normas (BENNATON, 2014). Essas técnicas de insurreição obstinada surgem a partir de experiências a cada nova situação enfrentada, uma adaptação é feita às táticas previamente utilizadas, ou uma nova é criada. É um exercício constante de tentativa e erro. Hoje, a realização de ações do Grupo resulta da articulação entre práticas e protocolos.

A prática do teatro invisível é, em si, uma técnica de resistência, ao permitir a continuidade de críticas, dissidências e ações político-artísticas imersas no real. A negociação das alterações físicas no ambiente é uma das táticas mais empregadas pelo ERRO. As pichações feitas nas vitrines em *POLIS*, por exemplo, foram autorizadas em conversas prévias com os donos das lojas, e limpadas posteriormente por membros do Grupo. Na ocasião em que a pintura não foi permitida, as palavras foram escritas em uma caixa de luz instalada em frente à loja.

Por ocasião da apresentação do *23º Debate Público / Jogo Ágora* em um festival de teatro, tive a oportunidade de acompanhar o ERRO em Curitiba. Depois de quase duas horas de *Jogo Ágora* sob um sol escaldante, a performance foi dada por encerrada com o fim do hino nacional e as pessoas rapidamente se dispersam. Fiquei e, seguindo a deixa dos *errantes*, comecei também a empilhar e recolher as cadeiras de plástico. Mesa, microfone e caixas de som são separadas, cartaz, caderno, placas de papelão, materiais de costura e canetas, são guardados e ficamos, então, à espera da van (disponibilizada pelo próprio evento) que levaria o equipamento emprestado embora.

Para ocupar o tempo – e para distrair a fome –, conversamos. Dos cinco integrantes do ERRO²² ali presentes, Pedro, Luana, Sarah e Dilmo se revezavam no diálogo comigo, ficando de fora apenas Cudo, por se ocupar de outras tarefas. O assunto rapidamente passou de banalidades para as condições de realização de performances em espaços públicos, e ali conheci o papel das ferramentas burocráticas na garantia do livre exercício de manifestações artísticas.

Conforme relataram, até 2012 o Grupo comunicava a realização de suas performances à Fundação Franklin Cascaes. Em uma apresentação da ação *HASARD*, em que precisavam de acesso ao esgoto, o Grupo pediu e conseguiu autorização de diferentes instituições públicas (CASAN, Secretaria de Urbanismo e Serviços Públicos e Secretaria de Meio-

²² Pedro Diniz Bennaton, Luana Raiter, Sarah Ferreira, Dilmo Nunes e Luiz Henrique Cudo.

Ambiente), e apoio dos comerciantes das ruas onde se daria a ação. *HASARD*, que significa “acaso” em francês, é outra performance que, como *POLIS*, funciona como um jogo. Nesse caso, quatro partidas de cartas são jogadas simultaneamente, com a participação do público, em pontos de ruas diferentes do centro da cidade. Apostas são feitas, e um dos finais possíveis é a nudez dos jogadores (atores e/ou participantes). No momento em que um dos atores se despe na rua, conforme pede o jogo, os lojistas – que haviam concordado com a realização da performance na rua – revelam-se constrangidos e, por meio da Câmara de Dirigentes de Lojas (CDL), conseguem a revogação da autorização da prefeitura, sob o argumento de que a obra afetava negativamente o comércio. A polícia é chamada e censura a nudez. Como com *La Bête*, a nudez em performances artísticas é recebida com constrangimento e acusações, apesar de ter sido normalizada há séculos em pinturas e esculturas.

Quando acontece novamente que o acaso implica em nudez, o Grupo declara que a atitude como protesto contra a repressão dos corpos. Com a assistência de um advogado, o ERRO descobre a lei constitucional que protege o exercício de manifestações políticas, de forma que, ao ter o direito à livre manifestação artística revogado, a estratégia encontrada foi procurar respaldo jurídico.

Desde então, o que tem sido feito é a emissão de um ofício comunicando à polícia a realização de uma manifestação política no horário e local determinados para suas apresentações. Assim, a polícia fica avisada, e eles, protegidos pela lei.

O uso de documentos (protocolos) como parte da cena já aparecia em *Desvio*, com as cartas, mas é a partir dessa situação com *HASARD* que o Grupo incorpora em suas ações ofícios-manifestos que misturam, eles também, aspectos de ficção e realidade. Em *23º Debate Público / Jogo Agora*, por exemplo, personalidades políticas locais, estaduais e nacionais são convidadas a participar do debate por meio de ofícios nominais, que circulam entre os espectadores durante a performance, normalmente sem resposta.

Comentando a solução encontrada pelo ERRO em *HASARD*, Diana Taylor (2014) aponta para a importância da construção dessas bases legais para a continuidade dos trabalhos artísticos em meios urbanos.

Nesse caso, a expressão artística não estava protegida por lei, mas a expressão política sim. Então, o jogo continuou. Em outros países, talvez

fosse o contrário. Ações arriscadas podem ser chamadas de ‘arte’ para evitar repercussões legais. [...] Então, se a lei protege ou proíbe arte e/ou protesto, tudo faz parte do jogo. A lei também fica entremeada na ação. (TAYLOR, 2014: 156)

Essa estratégia é especialmente relevante em tempos de retomada de valores conservadores e instabilidade política como os que estamos vivendo no Brasil. Os direitos à liberdade de manifestação política e de expressão/artística andam lado a lado, e quando um falha, é importante saber a qual recorrer.

Finalmente, uma experiência no mínimo curiosa merece menção. Por ocasião da preparação da performance *HASARD* em 2012, o ERRO buscou conhecer, através de treinamentos e encontros com o Batalhão de Choque da Polícia Militar de Santa Catarina, a estrutura e as técnicas de capacitação e treinamento aplicadas na instituição.

De acordo com o site²³, o Grupo parte da noção de coreografias normatizadoras (coreopolícias) de Lepecki para discutir as formas de controle e os usos possíveis do espaço urbano. Essa inversão de papéis – passando de quem sofre intervenções coreopoliciais à apropriação dessas técnicas – pode ser entendida como forma de procurar entender como funciona o “lado de lá”, mas também como uma tentativa de ressignificação das estratégias coercitivas, criando, através das performances, uma coreopolítica da coreopólicia encenada.

Assim, com *POLIS, Memória e Trauma* e *HASARD*, ocupação e participação se apresentam como elementos e estratégias centrais à realização de performances de rua que se entendam como conscientes e engajadas politicamente. Estabelecido que a política pode se encontrar na forma das práticas artísticas, neste próximo capítulo o foco passa para o conteúdo e como ele também pode ser político (explícita e implicitamente).

²³ <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2015/04/20/corpo-e-cidade/>

3. “23° Debate Público / Jogo Ágora”

Já é quase meio-dia. O sol escaldante se intensifica e faz formar grandes gotas de suor nos corpos que se movimentam pelo centro de Florianópolis. Em meio ao fluxo cotidiano que marca o fim das manhãs nesta parte da cidade, um grupo de pessoas – não mais que quatro ou cinco – começa a organizar cadeiras de plástico em círculos, na esquina entre duas das ruas principais, em torno de uma mesa, também de plástico. Em cima da mesa, uma bandeira do Brasil, uma faixa branca, materiais de costura, uma caixa com placas de papelão e canetas. Na dúvida se me sento ou fico em pé, escolho a última opção, e procuro uma sombra para me proteger enquanto assisto uma performer puxar uma cadeira e se sentar junto à mesa. Com um crachá escrito “Leonel Brizola” no pescoço, agulha e linha à mão, ela passa a costurar alguma coisa na bandeira nacional. A cena é então acrescida de uma tabuleta onde se lê “23° Debate Público”, e eu agora já não sou a única a assistir, a uma certa distância, o que está se armando.

“Seja bem-vindo!”, uma gravação que parece anunciar a última chamada para um voo começa a ressoar pela esquina: “Estamos iniciando as nossas atividades. Desejamos a todos um bom dia”. Alguns daqueles que antes posicionaram as cadeiras no círculo se sentam, outros caminham por entre elas, e a performer continua a costurar sobre a bandeira, que se estende como um paciente numa mesa de cirurgia. Enquanto isso, uma versão distorcida da ópera “O Guarani”, de Antônio Carlos Gomes, toca nas caixas de som, até ser interrompida pela gravação: “Muito belo dia a todas e todos aqui presentes. Sejam bem-vindas e bem-vindos. Estamos começando o 23° Debate Público – nome artístico –, cujo tema de hoje é a democracia, e que tem o nome completo de *Jogo Ágora*”. Pessoas começam a se acumular nas portas das lojas que dão para a esquina, chamadas pela música e discurso repentinos. “Sem uma ágora, somos considerados bárbaros, não deliberamos, outras pessoas decidem”. O áudio continua, fala-se em “ágora” e “democracia” – mas é difícil acompanhar tudo, com tantos outros ruídos nas ruas e o volume baixo das caixas de som. Passados quase dez minutos, a gravação anuncia que esse debate servirá para discutir propostas de frases novas para serem escritas na bandeira nacional.

A gravação cessa, e um dos performers, de microfone e lista na mão, dá início à chamada dos convidados: “Donald Trump” – ele espera um pouco, olha para os lados como que à procura do recém-eleito presidente dos Estados Unidos da América e, não obtendo resposta, continua – “Martin Luther King. Getúlio Vargas. João Goulart.” A

chamada de nomes tão conhecidos da política nacional e internacional continua – Nelson Mandela, Fernando Henrique Cardoso e Bernie Sanders estão entre os convidados que não apareceram – e prende a atenção de transeuntes. Poucas pessoas ocupam as cadeiras, mas há várias que, como eu, se acumulam nas esquinas às portas das lojas (onde a sombra nos protege do sol, embora não do calor).

É a vez de Angela Merkel e um dos atores se prontifica a representá-la. Ele ganha um crachá (uma placa de papelão com um cordão para o pescoço) com o nome dela escrito, e diz “Tudo se reduz a convencer o outro”. A seriedade com que pronuncia é contrastada pela empolgação bem-humorada com que é recebido. Um homem, dos poucos sentados à roda, recebe o microfone e uma crachá, que não consigo ler de onde estou. “Menos território, mais consciência!”, ele diz com convicção, e é aplaudido pelas pessoas que estão na roda. Enquanto ele devolve o microfone ao responsável pela lista e este retoma a chamada de personalidades políticas conhecidas, reparo que a roda é bem heterogênea: não há um padrão entre as pessoas que escolhem se sentar ali. Tem um rapaz sozinho, aparentando vinte e cinco anos, três senhoras que chegaram separadas mas agora conversam entre si, duas crianças também conversando, um senhor de chapéu de palha e um casal que dialoga em espanhol, e ainda, é claro, quatro atores do ERRO, que se dividem entre costurar algo na bandeira, escrever em um caderno, fazer a chamada dos convidados e interagir com as pessoas na roda.

Marta Suplicy é convocada, e a performer que se dedicava à bandeira se levanta e diz que vai sugerir uma frase em seu nome. Ela repassa os materiais de costura para um senhor que estava ao seu lado – que toma para si a função de continuar a operação – e aceita o microfone. Marta, representada pela atriz, propõe energicamente a frase “Relaxa e Goza” como lema do país. A assembleia e os arredores rompem em risadas e palmas. Uma senhora passa por mim e comenta “Manda a Marta Suplicy tirar esse sobrenome porque ela não merece ele!”, ri e continua seu caminho. Agora já há mais pessoas se aproximando, sentando nas cadeiras, enquanto outras levantam e vão embora. Nas sombras debaixo das marquises também muita gente se acumula. A lista agora inclui nomes desconhecidos, e quando alguém sentado responde à chamada, o microfone é passado, a pessoa sugere uma frase e, em meio à justificativa ou explicação, surgem desabafos e críticas a respeito da situação política do país, cada vez com mais frequência.

Quando o ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva é convidado, o próprio ator que o chamou responde que ele falará em seu nome. “É fácil fazer o fácil, porque o difícil é difícil” foi sua sugestão, novamente

enchendo a rua de risadas, palmas e comentários. Uma senhora usa seu tempo para falar que não basta questionar o que a bandeira representa, o hino nacional também deve ser problematizado. O *Jogo* parece tomar ritmo com sugestões de frases e comentários críticos às propostas de emenda constitucional e medida provisória (a PEC 241 e a MP 746) e aos candidatos do segundo turno das eleições municipais de amanhã vão sendo feitas, constante e enfaticamente. Algumas pessoas até mesmo se esquecem de propor um lema, concentradas apenas em se fazer ouvir.

A atriz que conversava com o público recebe o microfone e, em nome de Jandira Feghali, anuncia: “Povo na rua, direita recua!”. A assembleia já faz dezenas de pessoas se colocarem próximas à esquina, enquanto algumas que passam comentam em tom audível: “Esse povo não tem o que fazer, né?”. Uma terceira pessoa parece dar as suturas finais na bandeira (não vi quando trocou de lugar com o senhor que ali estava), e Jair Bolsonaro é convocado. Um rapaz do público se levanta e aceita o microfone: “Vamos torturar!”, ele e o público se divertem, uns batem palmas enquanto outros concordam.

O Debate continua com convidados ilustres, ora presentes, ora ausentes, e com os participantes. Ao longo da assembleia, frases como “O poder do povo vai criar um mundo novo”, “Wall Street é quem manda no Congresso”, “Está faltando bom senso”, “Desobediência civil”, “Por ti, cidadão desassistido” e “Não pense em crise, trabalhe” são proclamadas, aplaudidas e comentadas. Ainda que cada fala se restrinja aos dois minutos estipulados, o debate se torna cada vez mais agitado, com a participação ativa dos homens e mulheres de todas as idades que vão chegando e personificando políticos respeitados ou rejeitados, escutando e expondo preocupações, posicionamentos e propostas para um novo lema para o pavilhão nacional.

Uma senhora toma a palavra para dizer que não estamos vivendo uma democracia e sim uma ditadura, e que a ex-presidente Dilma foi tirada do poder porque é mulher, e *elas* não queriam ser governados por uma mulher. As opiniões se dividem, uns concordam muito enfaticamente, outros parecem discordar. As sugestões vão sendo debatidas, as falas contam com réplicas e comentários e, como que lembrando que a intenção do debate é escolher um novo dístico para a bandeira nacional, os atores começam a defender e promover suas ideias.

Antes de ser eleito – antes mesmo da eleição acontecer –, o responsável pela chamada agradece repetidamente todo o apoio recebido à sua frase, diz que o povo está certo em concordar com ele: “É fácil fazer o fácil, porque o difícil é difícil” é realmente um lema excepcional, muito obrigado! A convicção confronta um silêncio que ele parece não perceber,

e usa todos os seus minutos nesse agradecimento. Fora da roda, comentários são feitos, entre casais ou pequenos grupos. O movimento de chegadas e partidas do espaço é incessante. Outro performer, segurando um livro em uma mão e o microfone na outra, responde que a fala do concorrente implica em problemas econômicos gravíssimos para o país, e que Arthur Schopenhauer, autor do livro que está carregando, fala dos estratagemas usados em debates, como a invalidação do argumento alheio por meio de ataques ao indivíduo ou do exagero das consequências do que se diz, o falso convencimento de vitória e o deslocamento de foco.

Uma moça sugere a frase “Resistência e vitória, esse país já venceu!” e uma das performers replica que ela carrega uma mochila e anda de tênis azul, e portanto sua ideia não deve ser levada em conta. Em seguida, pergunta para outro ator o que pretende fazer com a expressão que propôs, e esse responde mudando o assunto para outra questão. O *Jogo* continua com acusações, defesas e desvios, até que se decide que é hora de colocar as sugestões em votação.

Cada frase, anotada em um caderno, é lida em voz alta e a contagem de votos é feita pelas mãos que se levantam. Das marquises, muitos de nós continuamos assistindo, enquanto outros, provavelmente cansados de ficar em pé no calor, decidem ir embora. A cada frase, alguns braços se levantam, até que todas são mencionadas e votadas. Curiosamente, o novo lema escolhido para a representar e inspirar os brasileiros foi “Tô até nervosa!”, proferida por uma senhora que aproveitou na íntegra seus minutos de microfone para destilar sua cólera para com a situação do país, bem no início do debate. Como ela acabou por não sugerir um novo texto para a bandeira, mas teve o discurso bem-recebido, ficou sua frase de abertura como proposta (e novo *slogan* brasileiro).

Com a nova frase escrita em caneta preta em uma imaculada faixa branca – era o que estava sendo costurado! –, a bandeira é hasteada em um poste, ao som do hino nacional, chamando ainda mais atenção de passantes e lojistas, que param às portas das lojas para assistir à solenidade. Aqueles que ainda permanecem nas cadeiras se levantam e juntam-se aos outros em posição de respeito à bandeira, até que o hino termina, e com ele, a assembleia ali organizada. A bandeira se mantém hasteada, divulgando o novo lema do povo brasileiro, e os atores passam a recolher os materiais e levá-los embora. Em grupos de dois ou três quem estava na roda continua conversando por um tempo, até que partem, cada um para seu caminho. Agora todos já se dispersaram, o trânsito de pedestres retoma seu fervor habitual, vendedores e clientes retornam aos

seus afazeres. Também me retiro, deixando a bandeira nacional reformada reluzindo sob o sol do *novo mundo*.

Nos dois primeiros capítulos desta dissertação foram discutidas técnicas teatrais e como as suas fronteiras são borradas quando aplicadas pelo ERRO, e a maneira como o seu entendimento de arte política transparece na própria forma das ações que criam e realizam. Aqui, o que interessa é o que se pode entender pelo conteúdo apresentado durante a performance, explícita ou implicitamente, e as questões que eles suscitam.

O *23º Debate Público / Jogo Ágora*²⁴ carrega seu teor político estampado no nome: “ágora”, do grego, quer dizer “assembleia”, “lugar de reunião”; é o nome dado à praça pública da *pólis*, onde se reuniam os cidadãos para discutir todo tipo de assunto, especialmente questões políticas. O *23º* traz vinte e dois outros debates na sua (pré-)história e se propõe a ocupar as ruas com conferências públicas sobre problemáticas relativas à cidadania e à representatividade. Os debates anteriores contavam com a presença de convidados de áreas diversas que, junto ao público, discutiam e pensavam formas artísticas de ocupação do espaço urbano (ERRO, 2016: 71), enquanto o *Jogo Ágora* conta com a participação de membros do Grupo e da população (e das personalidades políticas ali representadas) para a escolha de um novo *slogan* para a bandeira do Brasil.

O fato de ser declaradamente político em seu conteúdo não isenta a performance de o ser também por sua forma; aliás, o é de maneira ainda mais enfática, considerando o modo como *ocupa* as ruas e incita a *participação* da população. Duplamente política, portanto, essa ação apresenta questões bastante relevantes para a intersecção entre Antropologia, arte e política, aqui estudada. A compreensão sobre o que são e do que tratam performances consideradas políticas, quais as suas repercussões e se é possível uma separação entre arte e política são alguns dos eixos trabalhados a partir dessa performance.

²⁴ Conforme explicado no capítulo anterior, essa performance foi realizada diversas vezes, dentro e fora de Florianópolis. A descrição acima se refere à estreia da temporada, feita no Senadinho. Além desta, as outras três performances que assisti foram na Praça da Lagoa e em frente à reitoria da UDESC, em Florianópolis, e no calçadão da rua XV de Novembro, em Curitiba.

No primeiro subcapítulo, o conteúdo explícito no *23º Debate Público* me ajuda a pensar a respeito de táticas discursivas e lacunas emblemáticas, enquanto suas nuances me permitem digressões sobre a crise de representatividade que parece permear muitas das atuais discussões políticas. Também será trabalhado o que significa falar em “performances políticas” no escopo da Antropologia. Considerando a efemeridade dessas expressões artísticas, na segunda parte analiso como se pode entender o que delas repercute. Essa performance retoma, com ajuda da ação *Memória e Trauma 1984 #2*, a importância das *relações* construídas em cena e da *participação* para explorar os desdobramentos possíveis do que é criado e desenvolvido no decorrer dessas ações.

A arte, como instrumento de resistência, catarse, mobilização e proposição de alternativas se situa, por vezes, em um espaço compartilhado com a política. Pensando em repercussões e no potencial que carregam as performances políticas de rua, o último subcapítulo trata do lugar da arte na política, ou o lugar da política na arte, ou ainda da arte-política na arte e na política. Questiono o que diferencia as práticas de uma e de outra, e o que as aproxima, para pensar como essas questões estão sendo trabalhadas nos movimentos sociais mais recentes.

3.1 Performances Políticas

Que performances artísticas realizadas em ambientes públicos, quando conscientes da história e das idiossincrasias desse espaço e valorizando o envolvimento ativo dos espectadores, têm caráter político, já foi argumentado. Há obras, como o *23º Debate Público* e *Enfim um Líder*, em que o engajamento político é manifesto não só pela ocupação e participação, mas também pelos discursos e temas abordados explícita ou implicitamente. Nesses casos, a intenção política é mais patente, e a maneira como os temas são desenvolvidos determina a recepção e a cooperação por parte dos espectadores.

Em *Jogo Ágora*, a proposta é estabelecida logo no início, na gravação: retomar, da Grécia clássica, a compreensão e a prática da rua, da praça pública, como um espaço de exercício da cidadania. “Sem uma ágora, não deliberamos, outras pessoas decidem”, a voz de chamada reforça e alerta. Em tempos de debates e embates políticos (estávamos, afinal, em ano de eleições), a iniciativa de abrir um espaço para a manifestação de opiniões convergentes e divergentes parece corresponder à vontade – expressa muitas vezes em conversas informais e publicações

em redes sociais – de *deliberar* sobre temáticas que dizem respeito a diferentes aspectos da vida do cidadão.

Usar o ambiente das ruas para esse debate, ao invés de uma sala de reuniões, por exemplo, parece ser feito no movimento de abertura para um alcance mais amplo do que as restrições de espaços herméticos permitiriam. A abrangência das ruas não é maior apenas por permitir que mais pessoas se envolvam – considerando que a rotatividade dos participantes dá disponibilidade para muito mais pessoas falarem do que normalmente um auditório viabilizaria –, mas também pela diversidade de pontos de vista e experiências que abrange, promovendo o encontro e o diálogo de opiniões e posicionamentos diversos, que raras vezes se encontra nos espaços usuais de decisões políticas.

Mas as similaridades entre este *Debate Público* e os debates entre candidatos a cargos eletivos não se resumem ao nome e à proposta (genérica) de compartilhamento de opiniões e defesa de ideias. Luís Henrique Cudo, durante a performance, aponta para alguns dos estratégias enumerados por Schopenhauer como táticas discursivas e recursos de retórica que têm como propósito o sucesso em debates e disputas verbais. Como diz Cudo, insultar pessoalmente o concorrente para desqualificar suas propostas, desviar de um assunto polêmico pela mudança de foco, agir como se já tivesse triunfado antes do resultado e exagerar as consequências do argumento alheio são algumas das (trinta e oito) técnicas apresentadas pelo autor.

Para além de um exercício metateatral, a adoção, concomitante à explicação, dessas práticas chama a atenção para a facilidade com que as reconhecemos. Especialmente em um ano marcado pela destituição de uma Presidente da República e por eleições municipais – no período em que o 23º *Debate Público* estreou não apenas os debates entre candidatos locais eram televisionados e acompanhados, como também os das eleições presidenciais nos Estados Unidos²⁵ –, o uso repetido das fórmulas de desqualificação e acusação de adversários e da evasão de questões polêmicas fez com que, quando aplicadas na arte, tais técnicas fossem prontamente identificadas.

A postura crítica – no sentido de ponderar a respeito de algo, em oposição a aceitar ingenuamente o que é oferecido – muito se beneficia

²⁵ No ano de 2016, em uma das eleições mais imprevisíveis e acirradas, os Estados Unidos elegeram o atual presidente Donald Trump. Os debates eleitorais com sua principal oponente, Hillary Clinton, ficaram conhecidos pelas respostas evasivas e contraditórias do presidente eleito e ataques pessoais à candidata.

do reconhecimento e compreensão do que são e de onde vêm os discursos e promessas que regem a vida política (e, por extensão, as resoluções sobre a maioria dos aspectos do cotidiano individual). Para *deliberar* é essencial *compreender*.

Outro aspecto curioso da performance é o humor que permeia as falas e discussões. Mesmo se tratando de assuntos sérios e tendo momentos de euforia e discursos passionais, o clima que permeava o debate era de um entusiasmo burlesco. A possibilidade do uso de “máscaras” – no caso, crachás – de personalidades políticas conhecidas reforça o caráter jocoso sem necessariamente se tornar caricato. Afinal, as falas dos personagens, por vezes desconcertantes ou agressivas, remetem a discursos ou atitudes reais dessas figuras que detêm grandes poderes decisórios em suas mãos. O comentário “Vamos torturar!”, por exemplo, é carregado de intimidação e violência, mas a maneira como é dito provoca uma reação bem-humorada. Sarcasmo e ironia são usados como mecanismos de denúncia da incredulidade e da indignação que muitos episódios da política nacional (e internacional) provocam na população.

John Dawsey usa a expressão “olhar carnavalizante” de Bakhtin para se referir ao processo de transformação da melancolia em riso (DAWSEY, 2005: 26), enquanto Paulo Raposo explica “carnavalizações” como as manifestações que têm no riso coletivo uma forma de oposição à austeridade do poder (RAPOSO, 2016: 69). Empresto a expressão porque acredito que ela elucida de forma interessante o aspecto catártico da performance. Uma Ministra do Turismo sugerindo aos viajantes retidos em filas quilométricas que “relaxem e gozem”²⁶, a homenagem feita por um deputado federal a um reconhecido torturador²⁷ e a incitação ao assédio sexual expressada por um candidato à presidência dos Estados Unidos²⁸ são situações surreais por conta própria. O clima de

²⁶ A atual Senadora e então ministra do Turismo Marta Suplicy, perguntada sobre o que dizer aos turistas durante um período de grandes filas e atrasos aéreos em 2007, respondeu “Relaxa e goza, porque depois você vai esquecer dos transtornos” (<http://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,MUL51536-5601,00.html>).

²⁷ O deputado Jair Bolsonaro homenageou publicamente o coronel reformado Carlos Brilhante Ustra, reconhecido pela Justiça Brasileira como torturador durante a Ditadura Militar, durante a votação pelo processo de impeachment da então presidente Dilma Rousseff (https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/19/politica/1461019293_721277.html).

²⁸ Durante a corrida presidencial em 2016 foi divulgada uma gravação em que o então candidato Donald Trump explicava que, quando se é famoso,

carnavalização do debate é apenas uma resposta a um cenário tragicômico – mais trágico do que cômico, ou *tão* trágico que chega a ser cômico – já estabelecido.

A frase votada para substituir “Ordem e Progresso” na bandeira nacional, “Tô até nervosa!”, representa muito mais do que apenas a apreensão de uma senhora por conta de seu discurso. Ela exprime um sentimento compartilhado por seus eleitores, a sensação de insegurança e preocupação diante de situações políticas (locais, nacionais e internacionais) inquietantes. Mas o próprio ato de reformar e hastear uma bandeira nacional equilibra a seriedade da inquietação com a consciência de que a transformação proposta é efêmera e limitada, e assim, ironicamente bem-humorada.

Esse efeito *carnavalizante*, que nasce de uma fusão entre crítica e incredulidade, somado ao reconhecimento dos estratagemas discursivos constantemente empregados, revela a existência de uma questão mais grave no tocante às relações entre cidadãos e candidatos eleitos: estamos vivendo uma crise de representatividade. Em termos de democracia, não se reconhecer nas propostas, argumentos ou atitudes de quem toma decisões importantes sugere problemas no modelo de democracia representativa.

Esse abismo entre representantes políticos e aqueles a quem deveriam representar aponta também para a polarização sobre a qual discorri no capítulo anterior. Enquanto o consenso não é algo factível (principalmente em um país tão diversificado e com problemas de desigualdade tão graves como o Brasil), a tendência às oposições em termos de valores, prioridades e expectativas da população – seja por extremismo religioso ou por radicalismo político – é refletida na identificação de partes da população com os seus representantes, e na rejeição absoluta destes por outras partes. Não há pontos de equilíbrio, e as visões amplamente divergentes e contrastantes se intensificam sob a égide das constantes denúncias de práticas de abuso de poder e corrupção.

Diante de líderes com quem não nos identificamos e da desmoralização dos mecanismos de poder e justiça que acompanha as notícias diárias, a esperança do surgimento de alguém que nos “resgate” – individual ou coletivamente – não é uma proposição absurda.

Em *Enfim um Líder*, o ponto de partida é a expectativa da chegada de um Líder que revolucionará o mundo e resolverá todos os nossos

se pode fazer o que quiser com as mulheres, como “agarrá-las pela vagina” (“grab them by the pussy”) (<http://www.bbc.com/portuguese/internacional-37600883>).

problemas. As promessas são muitas, mas do Líder pouco se sabe – apenas que ele “não tem a ver com política, com religião, tampouco com movimento estudantil e futebol” e que, por fim, (não) chegará.

ENFIM UM LÍDER

Ao qual todos podem filiar-se

Sexta - Segunda e Terça - Recepção ao Líder das 6 às 20 horas!

Previsão de chegada Terça às 19 horas!!!

Você também está convidado a fazer parte deste grande momento!

Traga sua família!!!

Escolham a recepção ao Líder! Ele é a certeza que a verdade é beleza e a beleza é a verdade! A espera da chegada do líder é o pressentimento da verdade.

Ao nosso Líder qualquer um pode se afiliar, ele admite qualquer um em seus escalões!

VOCÊ PODE!

O Líder é a vitória que marca a morte da história, e o começo de uma nova era, na qual irá reinar a subjetividade e a felicidade total.

Nós com o Líder, não mais nos adaptaremos ao mundo, o mundo se adaptará a nós. Haverá um retorno a liberdade da infância.

Homens e mulheres quebrarão correntes e dominarão seu destino ao presenciarem as respostas de nosso líder.

O Líder conclama a todos nós, gênios! Vamos nos unir em uma aliança de todos os lugares, seremos um grupo de heróis em busca da derrubada da realidade cotidiana e sua substituição pelas respostas do Líder.

O Líder não elabora teorias para não cair no absurdo. A espera da chegada do líder é o pressentimento da verdade.

EVENTO INESQUECÍVEL!

O sucesso do Líder é historicamente inevitável. Com o tempo todos os seus mitos serão história.

O Líder nos faz viver agora e morrer depois. Nos faz acabar com a cultura séria e com a mentira. Nos faz melhor.

Para conhecer mais sobre o Líder acesse www.enfimumlider.com.org

O jogo de suspense que se cria entre a expectativa de encontrar o Líder e a frustração em percebê-lo (novamente) ausente mimetiza o movimento democrático de, vez após outra, buscarmos novos líderes e essa crise de representatividade ao não os encontrarmos. Na performance, entretanto, promessas e expectativas são tão grandes que imobilizam, deixando os personagens desolados no calçamento cuidadosamente preparado para a chegada do Líder que nunca virá.

Talvez, então, o *Jogo Agora* surja como uma resposta, uma alternativa ao entorpecimento sentido em *Enfim um Líder*: ao invés de decepção e paralisação, proposta e ação. A assembleia, que se reúne sob o pretexto de renovar a bandeira nacional, inevitavelmente transborda e se torna um espaço de trocas de frustrações, expectativas e soluções possíveis para os problemas encontrados.

Mesmo o propósito de escolher uma nova frase para a bandeira, substituindo o lema positivista “Ordem e Progresso” (adotado por ocasião da Proclamação da República Federativa do Brasil, em 1889), reflete uma busca por algo que nos *represente*. Todo o debate do *Jogo* se desenvolve a partir do reconhecimento de que não há mais (se é que em algum momento houve) identificação com as palavras estampadas no principal símbolo nacional. Além disso, a procura por uma máxima brasileira, um axioma que sintetize o sentimento da Nação, perpassa também outra questão: o lema não deve apenas representar, mas deve igualmente inspirar a quem o ler. Isso se torna especialmente interessante quando pensamos nas frases sugeridas: “*Work in progress*” foi a escolha em Curitiba e o híbrido “Sem bandeira, relaxa e goza” foi hasteado na Praça da Lagoa, em Florianópolis, mas surgiram também “O erro foi torturar e não matar”, “Vende este ponto”, “Esperança cansa” e “Não pense em crise, trabalhe”, entre tantas outras. Houve até declamação de poesia sobre a corrupção no Brasil, feita por um senhor que se apresentou como Borges Jorge, O Poeta²⁹, e mais de uma vez foi sugerida a incineração da flâmula.

Como disse antes, as ruas se destacam como espaço político por excelência, por permitirem o encontro e o diálogo entre histórias e experiências das mais diversas; é pelos espaços públicos que se pode conhecer não apenas a cidade, mas também e principalmente as pessoas que a fazem – e conseqüentemente aprender suas opiniões, posicionamentos e objetivos. Em um país tão grande e populoso como o

²⁹ Em uma referência ao escritor argentino Jorge Luis Borges (1899 – 1986).

Brasil, é ingênuo sonhar com consenso ou unanimidade em qualquer aspecto que seja.

Para o ERRO, a rua é o espaço mais propício para estimular o pensamento crítico na população, exatamente pela diversidade que apresenta:

É importante frisar aqui que as ações abertas na cidade e no espaço público, nas ruas, não só leva arte às pessoas, algumas com pouco contato com atividades culturais [...], e atingem um amplo público composto por pessoas dos mais diversos grupos sociais, assim como um amplo público direcionado atingido pela divulgação destas ações e compartilhamento dos processos de pesquisas, mas estimulam e aprofundam a discussão das problemáticas contemporâneas e características do espaço público possibilitando um olhar crítico sobre o nosso ambiente, nossa sociedade e espaços do comum. (ERRO, 2016: 9-10)

Este posicionamento retrata bem o que o Grupo percebe como seu objetivo e compromisso, enquanto coletivo artístico, no contexto da sociedade. Aqui, o estético e o criativo são elementos que têm uma responsabilidade para com o político. Seu esforço, seja através de discussões explícitas sobre política ou da realização de práticas que são políticas pelo formato, vai no sentido de buscar promover o questionamento de normas, a visão crítica de discursos e situações e a proposição de soluções para as problemáticas encontradas. Ao chamar atenção para o coletivo – suas características, agruras e potencial –, os trabalhos do ERRO se aproximam da noção de cidadania delineada por Arantes (2000).

Para o autor, cidadão é aquele que *pertence* a uma categoria ou classe, seja esta abrangente, como uma nação, ou mais específica, como um grupo. Pertencer, nesse sentido, quer dizer compartilhar histórias, experiências e interesses com o coletivo do qual se faz parte. É afetivo, remete a relações pessoais com o todo; é o sentimento de identificação do indivíduo com o comunitário. Para pertencer, diz Arantes, é preciso *estar localizado*, compartilhar também o espaço físico com o coletivo. Assim, arrisco dizer que *pertencer* e *estar situado* ecoam *ocupar* e *participar*, assinalando uma correspondência entre a arte de rua que se quer política e o exercício da cidadania (ARANTES, 2000: 133).

Seria, então, a partir dessa partilha de histórias, experiências e espaços que caracteriza o cidadão, que poderíamos alcançar algo que se possa chamar de “performances políticas”?

Enquanto o *23º Debate Público* sublinha a deliberação como atitude central ao espaço aberto da ágora, Alex Flynn e Jonas Tinius (2015) consideram a *deliberação* (a tomada de decisões após uma reflexão) e a *dissidência*³⁰ (oposição, crítica ou cisão) como elementos destacados no conceito de política com que trabalham (FLYNN e TINIUUS, 2015: 7). Uma ação performática é política, dizem eles, quando há ênfase na problematização dos processos e negociações implicadas mais do que na manutenção e identificação com elas (Idem).

There is a powerful ethico-aesthetic quality inherent to these political performances that moves people, one that causes them to reflect and therefore consciously decide that they will interact with the world in a different manner. The audience and performers in these performances experience a deep sense of introspective interrogation, and through this ethical and affective inquiry of the self, in a shared space, those people present come to new understandings of the world, *together*. (FLYNN e TINIUUS, 2015: 3)³¹

Os autores têm como foco performances que apresentam “reflexividade relacional”, ou seja, ações que, a partir do que é construído e negociado em coletivo, desencadeiam a reflexão individual. É esse caráter autorreflexivo (impulsionado por uma situação artística compartilhada) que os autores entendem como o potencial das performances que questionam o *status quo* do contexto sócio-político em que se encontram: “This book understands relational reflexivity in

³⁰ No original, “dissent” (FLYNN e TINIUUS, 2015: 7), que pode ser traduzido por “dissenso” ou “dissidência”.

³¹ “Há uma poderosa qualidade ético-estética inerente a essas performances políticas que comove as pessoas, que faz com que elas reflitam e, portanto, conscientemente decidam que vão interagir com o mundo de uma forma diferente. A audiência e os performers nessas performances experimentam um profundo sentimento de questionamento introspectivo, e através dessa consulta ética e afetiva do eu, em um espaço compartilhado, essas pessoas ali presentes chegam a novos entendimentos do mundo, *juntas*.” (Tradução minha).

performances as itself a form of ethical and political change.”³² (FLYNN e TINIUS, 2015: 23)

Nesse sentido, alguns trabalhos do ERRO poderiam ser classificados como políticos porque tendem ao pensamento crítico e a transformações sócio-políticas do contexto vivido. *23º Debate Público / Jogo Ágora* é um deles: a deliberação é intrínseca à constituição de uma assembleia, enquanto a dissidência aparece por meio das frases sugeridas e estratégias discursivos utilizados (tanto por atores quanto por espectadores). Fazendo uso do recurso metateatral de remeter o conteúdo à própria forma – pela gravação inicial tanto quanto pela fala sobre Schopenhauer –, a performance chama atenção para o processo de criação que ali se instaura. Sobre transformações e efeitos alcançados, entretanto, será desenvolvido mais adiante.

Mas uma característica fundamental nas ações do ERRO é a sua realização nas ruas, e o trabalho de Flynn e Tinius não se refere, especificamente, a performances que se apropriam do espaço público. Uma autora que discute este assunto é Jan Cohen-Cruz (1998), que cunha o termo “performance de rua radical” para designar manifestações artísticas (não necessariamente teatrais), realizadas nas ruas, que colocam em cheque as relações de poder (COHEN-CRUZ, 1998: 1). Há um idealismo, ela diz, na forma como essas performances de rua radicais procuram retratar o cotidiano, como se a mudança efetiva se desse a partir da transformação da perspectiva. Sobre essas performances, Cláudia Carvalho conclui:

A performance de rua pode assim ser entendida como arte revivificante que pode ser apreciada no seio da multidão e das comunidades onde são debatidas temáticas relacionadas com os movimentos populares de massas. O seu principal objetivo sempre foi desafiar o *status quo* (CARVALHO, 2004: 207)

Novamente a crítica ao *status quo* aparece na posição de elemento central a manifestações artísticas politicamente engajadas. De acordo com Carvalho (2004), Cohen-Cruz aponta para cinco classificações possíveis para performances que procuram transformar as ruas em arenas de reflexão e discussão: *Agit-prop*, Testemunho, Integração, Utopia e

³² “Esse livro entende reflexividade relacional em performances como uma forma de mudança ética e política.” (Tradução minha)

Tradição (CARVALHO, 2004: 208). O que as une, para além do espaço ocupado e da crítica intrínseca, é o caráter relacional com que são realizadas e podem atingir seu potencial de transformação (CARVALHO, 2004: 210).

Apesar da proximidade em focar no aspecto relacional das performances, Cohen-Cruz aponta para manifestações que têm o político como sua intenção, enquanto Flynn e Tinius sugerem que a política de uma forma de arte reside em sua capacidade de gerar reflexão individual a partir do coletivo. A denominação ou classificação de uma forma de arte em uma categoria específica, entretanto, ao mesmo tempo em que indica o reconhecimento de características compartilhadas entre expressões artísticas, limita a identificação com outras. Não cabe aqui, portanto, rotular as obras do ERRO como uma ou outra forma de arte, e sim explorar o que elas revelam e suscitam enquanto discussões e desdobramentos.

3.2 Eficácia e Repercussões

Depois de encerrada, a performance *23º Debate Público / Jogo Ágora* deixa como *souvenir* apenas uma bandeira reformada e hasteada. Essa efemeridade é própria dos trabalhos artísticos desenvolvidos nos anos 1970, como a *performance art* e o *happening*; eles estão intrinsecamente ligados ao local e momento em que acontecem, mesmo com diretrizes, planejamentos e ensaios, não se pode reproduzi-los.

Se não há permanência ou continuidade nessas performances, é possível falar em “efeitos” de um evento momentâneo e limitado? As “transformações”, individuais ou coletivas, de que falam os pesquisadores e as quais procuram os artistas, são realmente alcançáveis?

Conforme já discutido, Flynn e Tinius (2015) sublinham o caráter reflexivo de performances políticas como fonte do potencial transformador. A reflexão sobre a conjuntura sócio-política vigente, instigada por essas ações, seria responsável pela transformação na percepção subjetiva e individual sobre o mundo, e consequentemente na forma de se relacionar com ele. Essa reflexividade – e, portanto, as transformações que desencadeia – só é possível pelo caráter relacional das manifestações artísticas em questão. É pelo trabalho coletivo, pelas relações que, criadas e estabelecidas durante a performance, que a reflexividade consegue surgir (FLYNN e TINIIUS, 2015). Os autores dizem:

By focusing on the reflexive aspects of action, the dynamic play between rehearsal and improvisation inherent in any performance, and the engagement with, management, and emergence of potential ways of being (as an individual or group), we highlight aesthetic and ethical dimensions of what may become antagonistic processes; political performance is not about an homogeneous group of people trying to shout down a dichotomous ‘others’. (FLYNN e TINNIUS, 2015: 23)³³

Mais uma vez, a questão não é alcançar um consenso ou apagar vozes divergentes. Pelo contrário, a mudança parte da crítica impelida pelo encontro dessas vozes, não numa busca por persuadir ou suprimir experiências, interesses e opiniões alheias, mas por escutar e se permitir aprender perspectivas outras.

Pensando nos trabalhos do ERRO, Raiter (2016) concorda com a centralidade das relações para a construção de questionamentos e pensamento crítico a respeito do *status quo*: “A arte que joga com a participação provoca de modo geral uma reflexão sobre quem vê, quem faz, quem representa, para quem e com quais fins.” (RAITER, 2016: 14). A importância da *participação* para a *reflexão* já aparecia no Teatro do Oprimido de Boal, no qual o diálogo entre ator e espectador é essencial pela troca de experiências que suscita. Também para Rancière – ainda que com outra percepção quanto à *emancipação* do espectador – essa relação tem o potencial de construir um conhecimento que não é nem de um, nem de outro: existe através do coletivo.

Ainda assim, por serem essencialmente subjetivos, esses “efeitos” e “transformações” relativos às expressões artísticas não são mensuráveis. Neste cenário, o que nos faz pensar que performances de rua podem “provocar” ou “realizar” alguma coisa?

Pensado, a princípio, como referente ao poder instituído a determinadas palavras ou expressões que, em certos contextos e contando com certas convenções, lhes permitia realizarem ações (TAYLOR, 2013),

³³ “Focando nos aspectos reflexivos da ação, o jogo dinâmico entre ensaio e improvisação inerente a qualquer performance, e o engajamento com, manejo, e emergência de maneiras possíveis de ser (como um indivíduo ou grupo), ressaltamos as dimensões estéticas e éticas do que podem se tornar processos antagônicos; performance política não é sobre um grupo homogêneo de pessoas tentando inibir ‘outros’ dicotômicos.” (Tradução minha).

o conceito de “performativo” de John Austin pode ser um bom ponto de partida para pensar a performance como um evento que “faz acontecer”.

Diana Taylor (2013) atualiza essa noção de Austin diante das performances realizadas em resposta à possibilidade de fraude nas eleições presidenciais do México, em 2006 – foram realizadas, por parte da população indignada, uma manifestação pacífica, um *plantón* (“cidade-acampamento”) e a posse de Andrés Manuel López Obrador (AMLO) como presidente (não tendo sido ele o candidato oficialmente eleito, esta ação foi considerada ilegítima) (TAYLOR, 2013: 138). Essas performances levam-na a repensar o fator “performativo” como a linguagem que, no próprio ato de enunciar, torna real o que se diz.

A autora cunha uma noção complementar: os “animativos”, que partem do corpo, ao invés da linguagem. Eles dizem respeito a uma espécie de pulsar coletivo, ainda que desordenado, dos participantes:

Em parte, eles são movimento, no sentido de animação; são parte identidade, ser (being) ou alma, no sentido de ânima ou vida. [...] Animativos referem-se a ações que ocorrem ‘no chão’, por assim dizer, nas confusas e não tão estruturadas interações entre indivíduos. (TAYLOR, 2013: 139).

A união desses dois elementos é o que permite ao “faz-de-conta” (*make believe*) produzir a crença (*belief*), ou seja, que a própria encenação possa realizar efeitos daquilo que encena. A centralidade da presença coletiva nessa percepção reitera a importância do *estar lá*, porque é somente pela presença e *concordância* dos participantes que o que se anuncia pode se realizar, ou seja, o *performativo* precisa do *animativo* para ter êxito.



As performances do ERRO parecem especialmente interessantes para pensar essa dependência entre a linguagem que realiza e o pulsar que concretiza exatamente porque trabalham com o coletivo. Segundo essa leitura, sozinha, a proposta de um *Jogo Ágora* não criaria, de fato, uma assembleia, mas o envolvimento e a participação da população, expondo críticas, reivindicações e sugestões – isto é, *deliberando* –, faria com que aquele espaço aberto de discussões políticas se transformasse, sim, em uma ágora. Igualmente, a sugestão de criação de um novo símbolo que represente os brasileiros, a partir da alteração da bandeira do Brasil, tomaria forma porque os espectadores se comprometeriam com a ação e criariam, de fato, uma nova flâmula.

Em *Enfim um Líder* aconteceria com efeito uma recepção (e uma decepção) porque a expectativa que se constrói entre os participantes é real – mesmo que não seja necessariamente a expectativa da chegada do Líder, existiria ali a perspectiva do que deve acontecer. Isso por causa das relações que se estabelecem entre performers e passantes, seja nos dias de convite e promoção do evento, seja no momento da recepção propriamente dita.



Retomando do capítulo anterior a ação *Memória e Trauma*, que mimetiza as manifestações políticas de 1984 em defesa da democracia, Taylor diria que esta se converte também em uma manifestação política em defesa da democracia – agora, em 2016. A participação das pessoas que se juntam pelo caminho, as vozes que entoam, a plenos pulmões, canções de tempos passados (e pesados), faria com que a ação passasse a ser mais que uma intenção ou, no máximo, a representação de um protesto. Com elas – ou seja, com as pessoas –, a performance traduziria mimese em cinestesia política.

Taylor descreve o que se seguiu à encenação de posse de AMLO como presidente do México:

A encenação não mudou o que de fato aconteceu. Sua eficácia, ao contrário, provinha do modo como ela alterou o sentido de participação de todos no evento. A performance – a “mídia de pessoa pobre” (poor person’s media), nesse caso – tornou possível que as pessoas se representassem a si mesmas (no sentido democrático, em vez de mimético da palavra, como na representação política); permitiu

também que elas se vissem na força política e como tal. Ao alimentar uma identificação apaixonada, a força performativa do evento criou o próprio “corpo” que ela dizia apenas “representar”. Ao invés de uma linguagem que age, aqui são os corpos que atuam, corpos que se sentem roubados de sua linguagem, na forma de seu voto. (TAYLOR, 2013: 142).

Da mesma maneira, a ágora criada e a bandeira hasteada não mudariam as decisões tomadas pelo Congresso Nacional ou o “Ordem e Progresso” estampado no maior símbolo nacional. Mas assinalariam a força que surge da população quando (mesmo que por meio do “faz-de-conta”) se vê *situada e pertencente, delibera* e cria *dissidência*. Por acreditar nesse potencial que se expressa a partir do coletivo, Taylor diz que os *animativos* alarmam os governos e mecanismos de policiamento e controle porque desafiam seus decretos e normativas impostas apenas pela força performativa. O exercício da cidadania, do poder que se esconde por trás de uma cortina de desconexão do todo, é o que a autora considera responsável pela *eficácia* das performances de cunho político. Para ela, a figura do espectador político é central para o sucesso de qualquer revolução ou transformação (TAYLOR, 2013: 146).

Se retomamos a noção de “eficácia” de manifestações artísticas em meio urbano apresentada por Carreira (2014), discutida no primeiro capítulo, vemos que tanto ele quanto Schieffelin (1985; 1997) realçam a relação entre espectador e performer como basilar à construção do que se compreende por realidade. Enquanto Carreira diz que a eficácia se refere à experiência que é compartilhada e gera reflexividade, para Schieffelin, o poder da performance e o da performatividade residem na interatividade entre participantes da ação (SCHIEFFELIN, 1997: 200).

Essa percepção parte do princípio de que as relações construídas entre pessoas dispostas a se envolver e participar – mesmo que pela escuta, pelo aplauso ou por um “caminhar junto” – são responsáveis pelo potencial *animativo* (Taylor), de extrapolar os limites do real (Schieffelin) e de construir novos saberes (Rancière). Ou seja, de que, se há eficácia nas performances políticas, ela reside no compartilhamento de experiências.

A questão é que isso pressupõe a construção de uma coletividade nas performances, e mais, que neste coletivo haja algum tipo de consenso ou convenção sobre a experiência – como prevê a noção de “performativo” de Austin. Conforme abordado na discussão no primeiro

capítulo sobre o Teatro Invisível, performances que invadem as ruas, o cotidiano e as concepções de realidade dos passantes, exatamente pela desestabilização que causam, não geram interpretações nem reações únicas sobre certa situação.

Além da impossibilidade de singularização das percepções em relação às performances, há também as participações entrecortadas por idas e vindas, as recusas e reações negativas. Como falar em consenso ou experiência compartilhada quando há quem denuncie a performance como “coisa de drogado”, enquanto outros espectadores assistem de passagem? Mesmo em *Jogo Ágora*, com o espaço para as pessoas se sentarem e debaterem, a inconstância dos participantes, que sugerem frases e não ficam para vê-las estampadas na bandeira, e as diferentes formas de envolvimento (à distância, por alguns minutos, ou por mais de uma hora, ouvindo e aplaudindo, por exemplo) sinalizam para a inviabilidade da noção de um acordo entre os participantes sobre como interpretar a situação.

A noção de “performativo” de Austin, que se desdobra nas concepções do potencial efetivo de certas ações com que Taylor trabalha, pressupõe a necessidade de uma convenção entre as pessoas envolvidas em determinada situação para que ela seja entendida como eficaz. Isso significa que, para ele, a expressão “Eu os declaro marido e mulher” muda o status civil de duas pessoas porque tanto quem profere as palavras quanto os noivos e as testemunhas concordam que, naquele contexto, expressas por aquela pessoa, essas palavras têm esse efeito específico. Mas pensar o potencial performativo em performances de rua é muito mais complicado, exatamente porque não se constrói uma convenção que determine o que ou através de quem o tal efeito deve ocorrer.

Por fim, essa percepção também vai de encontro com a noção de política com que trabalham Flynn e Tinius (2015) – e com a qual concordo – que aponta para o *dissenso* (ou *dissidência*) como fator determinante, junto com a *deliberação*, para a caracterização de uma performance como política.

Acredito ser possível falar em repercussões das performances – elas de fato propiciam encontros e trocas que podem causar mudanças estéticas no ambiente físico ou gerar reflexividade nos sujeitos envolvidos. Mas “efeitos”, “efetividade” ou “eficácia” me parecem noções que, como para o próprio ERRO (2014: 340), cabem mais na lógica de “causa e efeito” aplicada em pesquisas das ciências exatas do que da arte – ou da Antropologia da arte. Assim, mesmo que seja interessante pensar em como performances podem ser consideradas políticas, pensar em termos de “eficácia” pode limitar ou enviesar a

percepção da experiência em si. Dessa forma, considero *Enfim um Líder*, *POLIS*, *Memória e Trauma* e *Jogo Ágora* como *performances políticas de rua*, não por alguma transformação efetiva que possam ocasionar, mas por apresentarem, em sua forma e conteúdo, características e intenções que as qualifiquem como tal.

3.3 A Arte da Política

Da interrupção do cotidiano ao exercício da cidadania, passando pela diluição de fronteiras entre realidade e ficção, pela contestação ao policiamento dos corpos e condutas, por deliberações a respeito do contexto implicado e mudanças de percepção e posicionamento diante do mundo, muitos são os aspectos que perpassam a relação entre arte e política. Os limites entre uma e outra são cruzados constantemente, e por vezes as definições são embaralhadas. Como bem expressa Taylor, “tanto a performance e a política quanto a performance como política abarcam territórios culturais e práticas de legitimação múltiplos, sobrepostos e frequentemente contestados” (TAYLOR, 2013: 139). Logo, não é de surpreender que, de quando em quando e por motivos diversos, uma se aproprie da reputação da outra.

Quando, por exemplo, por conta de uma censura policial à performance *HASARD*, o ERRO Grupo aciona o direito à manifestação política como subterfúgio para dar continuidade aos seus trabalhos, o que ocorre não é uma transformação de algo que não era para algo que agora é, e sim uma mudança de enquadramento, diante dos mecanismos de poder e justiça, do exercício de uma atividade considerada ilícita para outra entendida como lícita.

Esse movimento de apropriação de artifícios jurídicos para a viabilização da prática de arte política é, em si, uma forma de resistência, pois constitui uma estratégia no sentido de continuar ocupando as ruas e construindo reflexões e dissidências por meio do encontro entre artistas e espectadores. Os ofícios protocolados pelo ERRO, comentados no capítulo anterior, servem ao propósito de proteger o exercício de um direito legal à liberdade de expressão e de reunião pacífica, ou seja, do Grupo realizar as suas ações em espaço urbano aberto às interferências e ao acaso, mas sem sofrer censuras.

Ações que apresentam, distintamente, qualidades cênicas, visuais, ou mesmo de jogo, podem evitar, talvez, “acusações” de não serem arte. Mas, e performances que, como *Memória e Trauma*, protestam,

manifestam ou reivindicam, onde se encaixam no espectro que se forma entre arte e política?



Um conceito que vem aparecendo com frequência nas discussões sobre práticas e manifestações que fundem os aspectos éticos e estéticos da política e da arte é o de “artivismo” (DI GIOVANNI, 2015; RAPOSO, 2015, 2016; MOURÃO, 2015). Fruto de um neologismo evidente, a expressão se refere a ações que reivindicam estratégias artísticas e simbólicas para promover questionamento e reflexão a respeito de temas sociopolíticos consideradas relevantes para o coletivo. Di Giovanni explica:

Ao mesmo tempo em que habitam o universo da ação e da organização política, trata-se de modos de intervenção notavelmente ligados a práticas experimentais próprias dos mundos da arte ou, em muitos casos, explícita ou implicitamente informadas pela história do deslizamento das práticas artísticas para fora do campo de autonomia que define a arte moderna, ao encontro de outras

dimensões da vida social (Wright 2014:12). (DI GIOVANNI, 2014:14)

Ainda que seja um conceito recente e não exatamente delineado (ecoando a abrangência e flexibilidade do que designa), ele reflete a existência – e o paulatino emprego – de ações que nascem da intersecção entre arte e política, que buscam congregiar tais elementos com o propósito de questionar situações, regras e comportamentos, e propor ou viabilizar o levantamento de alternativas por meio de exercícios criativos. Mais do que solucionar problemas, na verdade, o que caracteriza o “ativismo” é a resistência através do coletivo, a resposta a formas de controle e imposição de preceitos contra os quais constitui uma oposição.

O surgimento da denominação de certas práticas como “ativistas” acompanha as manifestações políticas mais recentes denominadas “novíssimos movimentos sociais”, que se valem de expressões artísticas em suas ações de intervenção e reivindicação (RAPOSO, 2015, 2016; MOURÃO, 2015; MADEIRA, 2015).

Esses movimentos contestatórios seguem uma onda de trabalhos que se apropriam da fluidez e da inventividade das artes para realizar suas ações. Abertas ao grande público, com vasta gama de possibilidades, em termos estéticos e criativos, de ação e expressão, e viabilizando a emergência da força do coletivo, as performances de rua se apresentam como especialmente adequadas às ações “ativistas”. Manifestações que, como *Memória e Trauma e 23º Debate Público*, criam ou se tornam, ao menos temporariamente, aquilo a que se propõem – neste caso, protestos e espaços de deliberação – poderiam ser entendidas como exemplares de “ativismo”.

Rui Mourão explica que arte e ativismo têm, em comum, o posicionamento idealista e idealizado, “criando representações que na sua exposição pública pretendem reverberações exteriores ao que efetivamente criam” (MOURÃO, 2015: 54). Isso significa que, na visão do autor, ambas buscam algo *além*, trabalham a partir de possibilidades do que pode vir a ser – são *utopias*, *distopias* ou simplesmente *devires*. Desse modo, sua amálgama é um desdobramento patente – assim como o neologismo dela decorrente – a quem trabalha tanto com arte quanto com ativismo.

A ideia de “engajamento político” também se encaixa nessa discussão. A arte que se diz engajada é aquela que assume responsabilidade sobre o contexto em que interfere. Reconhecendo seu comprometimento com a vida social, ela (ou melhor, quem a realiza)

percebe que não pode ser ingênua quanto ao seu impacto: sendo ativa, gera reação e, por vezes, conflito.

Vale assinalar que o ativismo através da arte não se limita a intenções revolucionárias, subversivas ou anticapitalistas, em prol da igualdade e a favor dos direitos das minorias. O engajamento político da arte – ou o engajamento artístico da política – é um mecanismo de ação que não corresponde a ideologias específicas. Quando fala de performances de rua radicais, Cohen-Cruz já aponta para este fato, afirmando que “radical” não implica, necessariamente, em movimentos que se identifiquem com ideais “de esquerda” (COHEN-CRUZ, 1998: 2). Apesar de comumente associadas a reivindicações de oposição à hegemonia e às relações de poder vigentes, podem igualmente ser utilizadas por movimentos conservadores, liberais e reacionários.

Assim, ativismo e engajamento não devem ser confundidos com militância política, no sentido de ação panfletária ou “politicagem” a qual Lepecki critica:

A política, então, seria uma operação coreográfica de ruptura da fantasia do espaço público como vazio ou livre de acidentes de terreno. A política (ao contrário da politicagem dos políticos e seus capangas) seria uma intervenção no fluxo de movimento e nas suas representações. (LEPECKI, 2012: 55-56)

Não que não possa haver a utilização de expressões artísticas para a divulgação de partidos e agentes políticos ou como parte de campanhas eleitorais – novamente, não há restrições quanto ao uso de práticas artísticas –, mas ativismo e, principalmente, engajamento, vão além dos propósitos encerrados em propagandas de um *líder*, partido ou promessas específicas. A política proposta por manifestações de “ativismo” ou arte engajada é uma que visa mudanças não necessariamente associadas a um nome ou partido.

Sobre a acusação de instrumentalização da arte “sob o risco de se tornar panfletária”, Mourão argumenta que não há arte que não seja instrumento de quem a faz e, assim, ela invariavelmente reflete ideias e interesses dos realizadores – tornando-se, assim, inevitavelmente

política³⁴ (MOURÃO, 2015: 55). Vale lembrar que Boal não só aceitava essa condição do teatro como instrumento, mas ativamente recomendava sua utilização como ferramenta e arma do povo (BOAL, 1980). Partindo dessa premissa, Mourão afirma que o que muda são a forma e as intenções com que são realizadas essas práticas políticas que instrumentalizam a arte, mas a negação dessa instrumentalização – como parte de uma busca por uma utópica “neutralização” da arte – pode ser restritiva e prejudicial a quem pratica e a quem estuda manifestações artísticas (MOURÃO, 2015: 60).

Já sobre uma possível “estetização da política” – que seria a aparente renovação política a partir da arte, sem mudanças na política em si – Di Giovanni (2015) responde que a arte em “ativismo” produz, de fato, transformações mais profundas:

As formas de mobilização sensorial, perceptiva e subjetiva produzidas no seio de processos de rearticulação de lutas sociais estão diretamente implicadas nos deslocamentos da própria política, na expansão de seus significados, quando não em uma radical ruptura com os modos de fazer que anteriormente a separavam do conjunto da ação social considerado não-político – em que a arte, por exemplo, tenderia a situar-se. (DI GIOVANNI, 2015: 17)

Articulando ética e estética com intenções políticas, o “ativismo” aparece como um conceito moderno e interessante para certas ações, mas não se aplica de forma genérica a todas as manifestações que se situam no limiar entre arte e política – tampouco o fazem “ativismo” ou “engajamento”, embora um pouco mais abrangentes.

Pouco importa, no fim, se a realização de *Memória e Trauma 1984 #2*, que se torna o que pretendia representar, é considerada manifestação artística ou protesto político. O divórcio entre essas duas categorias só é interessante a partir do momento em que legitima ou não a ação diante da justiça – e que, portanto, permite que os artistas continuem a executar e promover essas performances de forma legal. À parte disso, como realidade e ficção, performer e espectador, a experiência de uma ação

³⁴ A questão da arte ser ou não inerentemente política é uma polêmica sobre a qual eu não tenho condições de arbitrar e, garanto, não teria nada a acrescentar que já não tenha sido argumentado por tantos outros.

artístico-política não se encerra em uma ou outra categoria: é possível ser uma e outra ao mesmo tempo.

As contribuições recíprocas entre arte e política são ricas em possibilidades e potencial, sendo assim essencial que não se restrinjam aos seus campos, mas transbordem, explorando novas formas de interferência, interação e criação – entre elas e com o mundo. Nesse cenário, as performances urbanas se destacam por sua qualidade de invasão e desestabilização do *status quo* a partir da exploração de fronteiras através da arte.

Assim, as performances de rua do ERRO Grupo me ajudam a pensar não só como a arte transita e se relaciona com o espaço em que se realiza e com os sujeitos com quem encontra, mas também de que maneira pode ser entendida como uma manifestação que busca unir e trabalhar simultaneamente ética e estética. Para além de intenções ou pretensões, a política se expressa em performances de rua através da articulação de certos elementos-chave em sua forma e conteúdo: a *ocupação* dos espaços públicos, o estímulo à *participação* e à *deliberação*, e a aceitação e valorização de *dissidências*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em espetáculos cênicos tradicionais, há sempre deixas que assinalam o momento em que acaba a apresentação: cortinas se fecham, atores sobem ao palco para agradecer a salva de palmas, luzes são acesas, portas são abertas. Em performances de rua, entretanto, esse momento não existe, ele se dilui (assim como toda a ação) no movimento habitual das idas e vindas da rua. Nos dispersamos, entre hesitantes e atordoados, e buscamos retomar o ritmo ou as atividades que antes mantínhamos.

Também aqui é difícil dizer quando encerramos a discussão. Há que se concluir, eventualmente, por questões de ordem prática – o trabalho deve ser finalizado, a leitura deve, enfim, terminar –, mas dificilmente se pode dizer que essa dissertação se fecha em si mesma. As questões levantadas, os argumentos elaborados, os diálogos começados, nada disso se encerra nessas páginas, há sempre muito mais que continuar elaborando e a intenção, antes de chegar a conclusões e selar discussões, é exatamente a de abrir possibilidades para novas reflexões.

A proposta desta pesquisa era pensar o que caracteriza as performances de rua, de suas particularidades técnicas ao seu potencial vanguardista. Partindo de trabalhos (artísticos, literários e acadêmicos) do ERRO e do referencial teórico da Antropologia, procurei delinear as relações entre arte, cidade e política que despontavam como centrais às discussões sugeridas. As ruas, o teatro invisível e invasor, os limites entre realidade e ficção, a instrumentalização da arte, os movimentos sociais de fins do século passado e os atuais, todos esses elementos foram explorados através das experiências que tive com performances do Grupo. Para isso, busquei criar um equilíbrio entre etnografia e teoria em cada temática trabalhada, em cada capítulo desenvolvido, de forma que as discussões teóricas remetessem sempre às questões suscitadas pelo campo, pelas ações assistidas e pelas leituras feitas. Assim, a teoria surge mais como um tentativa de entender o que está *por trás* da experiência, seus *bastidores*, do que de restringi-la a categorias ou adequá-la a certos modelos (ou mesmo de construir novos conceitos que a ela correspondam).

Com isso em mente, a experiência descrita no primeiro capítulo levou-me a debater o teatro que é feito nas ruas sem aviso prévio e as relações que constrói e modifica nesse movimento. Depois de estabelecidos os termos e significados de “performance” e “teatro de rua” com Carlson, Raiter e Cohen, e diferenciadas as compreensões sobre as relações entre ator e espectador de Boal e Rancière, cheguei à conclusão de que o teatro que sai dos palcos para as ruas se coloca em espaços de

disputa (epistemológica e corpórea). Com *Enfim um Líder* discuti a impossibilidade de falar em interpretações coletivas sobre alguma experiência, como queriam Goffman e Bateson. Mas debatendo o *além*, o *nada* e o *entre* de Crapanzano, as fronteiras em si, e não o que elas separam, se tornam o elemento importante, de forma que ficou evidente, assim, que performances de rua trabalham *nas* e *com as fronteiras* entre ator e espectador tanto quanto entre realidade e ficção.

No segundo capítulo, a preocupação passa a ser como e porquê performances de rua podem ser entendidas como políticas. É a partir de *POLIS*, e da compreensão sobre os movimentos precursores ao ERRO que reuniam ética e estética, que a política se revelou na *forma* das performances de rua, através dos elementos de *ocupação* e *participação*, e não necessariamente em seu conteúdo discursivo ou explícito. Ingold sugere que é *errando* que se aprende, apontando para a centralidade das caminhadas e histórias para a construção de conhecimentos, enquanto Lepecki faz pensar as organizações e manipulações dos corpos nos espaços públicos (e as forças que as regem). Também foi indicada a importância da articulação entre estratégias artísticas e burocráticas (ou legais) para a garantia dos direitos de exercício a manifestações artísticas e políticas.

Finalmente, no terceiro capítulo, o foco foram as performances e ações que tem o teor político como intenção ou proposta de trabalho. Com a ajuda de *Memória e Trauma 1984 #2*, o *23º Debate Público / Jogo Agora* remeteu a discussão às qualidades políticas do trabalho artístico. Concordando com Flynn e Tinius, considero política a performance que gera *deliberação* e *dissidência*. Taylor e Carreira apontam para reflexões sobre a eficácia em performances de rua que entram em conflito com a minha experiência com ações do ERRO, e geram um debate sobre consenso e convenção nessa modalidade artística. Por fim, Mourão, Raposo e Di Giovanni inspiraram uma breve discussão sobre os novíssimos movimentos sociais e a estetização da política (ou instrumentalização da arte).

Dessa forma, o argumento desenvolvido neste trabalho, a partir das questões levantadas pela experiência de participação em ações do ERRO Grupo, é que performances de rua são políticas na medida em que ocupam consciente e propositalmente os espaços públicos (valorizando sua história e desníveis, ao invés de tentar apagá-los) e incentivam a participação dos passantes. Também podem ser políticas por seu conteúdo, seja implícita ou explicitamente – não de forma didática, expositiva ou panfletária, mas assinalando, através de práticas e estratégias artísticas coletivas, problemas, reivindicações e alternativas

relativas à representatividade, a insatisfações, censuras e questões que dizem respeito aos cidadãos de forma geral. Se assim realizadas, performances de rua podem se transformar em exercícios de cidadania, num movimento de *deliberação* e *dissidência* que nos revela *situados* e *pertencentes*.

Com o crescimento de ideologias e práticas conservadoras e reacionárias, que regem não apenas atitudes individuais mas também decisões políticas em todo o mundo, mesmo os países com regimes democráticos têm sido impactados. Neste cenário, se faz importante reconhecer e estudar a fundo essas expressões artísticas como formas de exercício da cidadania que emergem nas fronteiras entre arte e política, apontam para falhas na democracia representativa, ocupam, resistem e se fazem ouvir – e que existem para além do ERRO e sua atuação em Florianópolis.

Por ora, entretanto, nos dispersamos discretamente, cada um para um lado, deixando como registro apenas as palavras escritas e o que quer que tenhamos construídos juntos –, argumentos, propostas e dúvidas – nessa performance que aqui se encerra.

ÍNDICE DE IMAGENS

1. Pág. 32: Performance *Enfim um Líder* do ERRO Grupo, esquina entre as ruas Felipe Schmidt e Trajano, Florianópolis, dia 26/07/2016. Foto: Camila Horbatiuk Dutra.
2. Pág. 47: Performance *Enfim um Líder* do ERRO Grupo, esquina entre as ruas Felipe Schmidt e Trajano, Florianópolis, dia 26/07/2016. Foto: Camila Horbatiuk Dutra.
3. Pág. 65: Performance *POLIS* do ERRO Grupo, rua Jerônimo Coelho, Florianópolis, dia 04/07/2016. Foto: Camila Horbatiuk Dutra.
4. Pág. 66: Performance *POLIS* do ERRO Grupo, rua Conselheiro Mafra, Florianópolis, dia 05/07/2016. Foto: Camila Horbatiuk Dutra.
5. Pág. 78: Performance *Memória e Trauma 1984 #2* do ERRO Grupo, Praça XV de Novembro, Florianópolis, dia 01/10/2016. Foto: Camila Horbatiuk Dutra.
6. Pág. 79: Performance *Memória e Trauma 1984 #2* do ERRO Grupo, rua Felipe Schmidt, Florianópolis, dia 01/10/2016. Foto: Camila Horbatiuk Dutra.
7. Pág. 100: Panfleto de divulgação da performance *Enfim um Líder* do ERRO Grupo.
8. Pág. 108: Performance *23º Debate Público / Jogo Ágora* do ERRO Grupo, esquina entre as ruas Felipe Schmidt e Trajano, Florianópolis, dia 28/10/2016. Foto: Camila Horbatiuk Dutra.
9. Pág. 109: Performance *Memória e Trauma 1984 #2* do ERRO Grupo, rua Felipe Schmidt, dia 01/10/2016. Foto: Camila Horbatiuk Dutra.
10. Pág. 113: Performance *Memória e Trauma 1984 #2* do ERRO Grupo, rua Deodoro, Florianópolis, dia 01/10/2016. Foto: Camila Horbatiuk Dutra.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Antonio A. Desigualdade e Diferença. In: **Paisagens Paulistanas**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- BATESON, Gregory. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. In: **Cadernos IPUB/5**. Rio de Janeiro: UFRJ. 2000 [1954]
- BAUMGARTEL, Stephan. A produção de para-realidades – em busca de um ERRO talvez redentor. In: BENNATON, Pedro e RAITER, Luana (org.) **Poética do ERRO – registros**. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2014.
- BENNATON, Pedro & RAITER, Luana. Ocupação, invasão e deslocamento no espaço urbano em intervenções do ERRO Grupo. In: RAUEN, Margarida Gandara (org.). **A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- BENNATON, Pedro e RAITER, Luana. Enfim um Líder. In: BENNATON, Pedro e RAITER, Luana. **Poética do ERRO – dramaturgias**. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2014.
- BENNATON, Pedro. Poética (ou mais do mesmo): descobertas, insistências e possibilidades na operação de estratégias de ação urbana. In: BENNATON, Pedro e RAITER, Luana (org.) **Poética do ERRO – registros**. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2014.
- BENNATON, Pedro. Proto-colo-performance “Vimos por meio desta”: A burocracia como campo de ação do ERRO Grupo – o choque entre as ruas e os gabinetes das instituições de poder. In: BENNATON, Pedro e RAITER, Luana (org.) **Persistência**. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2016.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BRECHT, Bertold. As cenas de rua: esquema de uma cena de teatro épico. In: BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BUARQUE, Chico. Roda viva. 1968
- CARDOSO, Vânia Z. e HEAD, Scott C. Encenações da descrença: a performance dos espíritos e a presentificação do real. In: **Revista de Antropologia** v. 56, n. 2. São Paulo: USP, 2013.
- CARLSON, Marvin. A cidade como teatro. In: **O percevejo**. Vol. 4 nº 01 agosto-dezembro, 2012.
- CARREIRA, André. O teatro de invasão do espaço urbano e a ideia de eficácia. In: BENNATON, Pedro e RAITER, Luana. **Poética do ERRO – registros**. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2014.

CARREIRA, André. **Teatro de Rua: (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto**. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores, 2007.

CARVALHO, Cláudia Pato de. Cohen-Cruz, Jan (org.), *Radical Street Performance: An international anthology* (recensão). In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 70, Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 2004.

COHEN, Renato. *Das interfaces: performance – criação de um topos de experimentação*. In: **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COHEN-CRUZ, Jan. General Introduction. In: **Radical Street Performance: an international anthology**. Routledge: New York & London, 1998.

CRAPANZANO, Vincent. Horizontes imaginativos e o aquém e o além. In: **Revista de Antropologia**. Vol. 48 nº 01 São Paulo: USP, 2005.

DAWSEY, John C. O teatro dos “bóias-frias”: Repensando a Antropologia da Performance. In: **Horizontes Antropológicos**, , ano 11, n. 24, p. 15-34, jul./dez. Porto Alegre: UFRGS, 2005

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**, vol. 4 nº 2, 2015.

EISENSTEIN, Sergei. Palavra e imagem. In: **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002 [1942].

ERRO Grupo. “O ERRO”. Disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2001/03/13/sobre-o-erro/> Acesso em 18/07/17.

ERRO Grupo. Anexos: Módulos do curso-treino e resumos dos debates públicos realizados. In: BENNATON, Pedro e RAITER, Luana (org). **Persistência**. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2016.

ERRO Grupo. Apresentação – transcrição de entrevista entre o ERRO e o próprio grupo realizada no dia 01/12/13 às 16h20 no Bar Terminal Urbano no Centro de Florianópolis/SC. In: BENNATON, Pedro e RAITER, Luana. **Poética do ERRO – registros**. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2014.

ERRO Grupo. Apresentação. In: BENNATON, Pedro e RAITER, Luana (org). **Persistência**. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2016.

FERREIRA, Sarah. Transítividade, errância e democratização da cena no ERRO grupo. In: BENNATON, Pedro e RAITER, Luana (org.). **Persistência**. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2016.

GOFFMAN, Erving. **Frame Analysis**: an essay on the organization of experience. New York: Harper & Row, 1986 [1974].

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: SILVA, Charles Roberto et al (org.) **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP** v. 3, n.1. São Paulo: PPGAC/USP, 2015.

HEAD, Scott Correll. Implicações entre olhares: etnografia, fotografia e performance. In: **Revista ILHA**, vol. 11, n. 1. Florianópolis: UFSC / PPGAS, 2009.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INGOLD, Tim. A cultura no chão: o mundo percebido através dos pés. In: **Estar vivo – Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Ed. Vozes. 2015.

INGOLD, Tim. Jornada ao longo de um caminho de vida: mapas, descobridor-caminho e navegação. In: **Religião e Sociedade**, 26(1): 2005.

KIWON, Miwon. Um lugar após o outro: Anotações sobre site-specificity. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA**. Ano XV, nº 17. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008 [1997] (Tradução de Jorge Menna Barreto)

LEFEBVRE, Henri. Especificidade da cidade – A cidade e a obra. In: **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro. 2001 [1968]

LEITE DA SILVA, Rodrigo A. & ALVES NETO, Celso S. Meretrizes: **A geografia da prostituição em Florianópolis**. (s/ data) <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geografiasocioeconomica/Geografiacultural/104.pdf>

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. In: **Revista ILHA**, vol. 13, n. 1. Florianópolis: UFSC / PPGAS, 2012.

LEPECKI, André. Planos de composição: dança, política e movimento. In: RAPOSO, Paulo et al (org.) **A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

MADEIRA, Cláudia. “O que eu quero é uma revolução!”: a performatividade de uma palavra de ordem. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**, vol. 4 nº 2, 2015.

MAGNANI, José Guilherme C. Quando o campo é a cidade: Fazendo Antropologia na Metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme C. & TORRES, Lilian de Lucca (Orgs.) **Na Metrópole – Textos de Antropologia Urbana**. EDUSP, São Paulo: 1996.

MOURÃO, Rui. Performances artistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**, vol. 4 nº 2, 2015.

RAITER, Luana. O ex-actor. In: BENNATON, Pedro e RAITER, Luana. **Poética do ERRO – registros**. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2014.

RAITER, Luana. Participação e Dispositivos: Residência com Roger Bernat. In: BENNATON, Pedro e RAITER, Luana (org). **Persistência**. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2016.

RANCIÈRE, Jacques **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012 [2008]. (Tradução Ivone C. Benedetti)

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**, vol. 4 nº 2, 2015.

RAPOSO, Paulo. A “revolta das Barcas”: sobre silenciamento performativo e imaterialidade do protesto na (in)visibilidade contemporânea das periferias urbanas”. In **GIS. Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**. Vol. 1. Nº 1. USP, São Paulo. Pp. 59-88. 2016

DO RIO, João. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Ed. Martin Claret. 2007 [1910].

ROSA, Victor da. ERRO de fabricação: Breve guia para uma história do grupo. In: BENNATON, Pedro e RAITER, Luana. **Poética do ERRO – registros**. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2014.

SALVATTI, Fábio. Um ERRO indispensável. In: BENNATON, Pedro e RAITER, Luana (org.) **Persistência**. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2016.

SCHECHNER, Richard. “Pontos de contato” revisitados. In: **Revista de Antropologia**, v. 56 nº 02. São Paulo: USP. 2013.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. In: **Cadernos de Campo**, nº 20. São Paulo: USP, 2011.

SCHIEFFELIN, Edward. Problematizing performance. In: HUGHS-FREELAND, F. (ed.) **Ritual, Performance, Media**. London: Routledge, 1997.

SCHIEFFELIN, Edward. Performance and the cultural construction of reality. In: **American Ethnologist**, vol. 12, n. 4. New Jersey: Wiley-Blackwell, 1985.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. In: **Revista MANA** 11(2), 2005 [1903].

TAYLOR, Diana. Considerações finais: ERRO: Pós-choque. In: BENNATON, Pedro e RAITER, Luana (org.) **Poética do ERRO –**

registros. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2014. (Tradução de João Pedro Garcia)

TAYLOR, Diana. Performando a cidadania: artistas vão às ruas. In: **Revista de Antropologia** v. 56, n. 2. São Paulo: USP, 2013.

THIBAUD, Jean-Paul. The sonic composition of the city. In : BULL Michael & Les Back (Eds.) **The Auditory Culture Reader**. Amsterdam : Berg Publishers, 2003, pp. 329-341

