

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO
MESTRADO EM TEATRO**

PEDRO DINIZ BENNATON

DESLOCAMENTO E INVASÃO

Estratégias para a construção de situações de intervenção urbana.

**FLORIANÓPOLIS
2009**

PEDRO DINIZ BENNATON

DESLOCAMENTO E INVASÃO

Estratégias para a construção de situações de intervenção urbana.

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre em Teatro, Curso de Mestrado em Teatro, Linha de Pesquisa: Teatro, Sociedade e Identidade.

Orientador: Prof^o André Luiz Antunes Netto
Carreira, Dr.

FLORIANÓPOLIS
2009

PEDRO DINIZ BENNATON

DESLOCAMENTO E INVASÃO

Estratégias para a construção de situações de intervenção urbana.

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Teatro, na linha de pesquisa: Teatro, Sociedade e Identidade, e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 16 de março de 2009.

Profa. Dra. Vera Regina Martins Collaço
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Teatro

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

Prof^o André Luiz Antunes Netto Carreira, Dr.
Orientador

Prof^a Julia Elena Sagaseta, Dra.
Membro

Prof^o Valmor Beltrame, Dr.
Membro

AGRADECIMENTOS

À Alice e Luana, semente e árvore do meu tempo.

Às minhas raízes.

Aos errantes *Erreros*, aos frutos de nosso gueto.

Ao PPGT, aos professores que integraram a banca examinadora, especialmente a

André Carreira, orientador e amigo.

A Guy Debord, um combatente de seu tempo em vida e em morte que impulsionou
este trabalho.

RESUMO

A presente pesquisa tem como focos principais analisar e descrever procedimentos estratégicos de invasão, ocupação e deslocamento, utilizados em intervenções urbanas realizadas por grupos políticos e, ou, artísticos, tais como: *Black Block*, *Reclaim The Streets*, *H.I.J.O.S.*, *Grupo Empreza* e *ERRO Grupo*. Considerando as teorias de Richard Schechner e dos relatos de experiências situacionistas no espaço urbano, esta análise contribui para a compreensão de procedimentos operacionais e de processos criativos de ação urbana. As estratégias de ação urbana, originárias de grupos artísticos ou políticos, podem ser eficazes em qualquer âmbito onde a proposta seja a intervenção. O estudo em questão parte da noção do sujeito e do espaço urbano contemporâneo para buscar as genealogias de procedimentos de intervenção urbana nos movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX, assim como apresenta práticas de intervenções urbanas contemporâneas refletindo sobre a noção e a utilização prática dos procedimentos estratégicos de invasão, ocupação e deslocamento. Demonstrar o quanto o conceito de arte e teatro atualmente pode ser movediço, ou o quanto o teatro de rua pode se alimentar de outras manifestações que acontecem neste mesmo espaço e ainda se manter dentro da linguagem teatral, é uma das conseqüências da pesquisa e da observação da utilização prática destes procedimentos estratégicos de manifestação urbana. Na contemporaneidade, a ampliação do conhecimento sobre os procedimentos estratégicos de ação urbana pode resultar em uma eventual articulação de uma noção de princípios de resistência para a transformação do espaço urbano.

Palavras-chave: Estratégias, Invasão, Ocupação, Deslocamento, Intervenções Urbanas, Performance, Situacionistas e Teatro de Rua.

ABSTRACT

The present research has as main focus to analyze and to describe strategical procedures of invasion, occupation and displacement, used in urban interventions carried through by politic and, or, artistic, groups such as: *Black Block*, *Reclaim The Streets*, *H.I.J.O.S.*, *Grupo Empreza* and *ERRO Grupo*. Considering the theories of Richard Schechner and the described situationists experiences in the urban space, this analysis contributes for the understanding of operational procedures and creative processes of urban action. The strategies of urban action, originated in artistic or politic groups, can be efficient in any environment which the proposal is the intervention. The study in question starts from the notion of the subject, the citizen and the contemporary urban space and searches genealogies of urban intervention's procedures in, the beginning of the XX century, avant-garde artistic movements, as well as presents contemporaries urban interventions' practices reflecting on the notion and the use of the strategical procedures of invasion, occupation and displacement. To demonstrate how much the concept of art and theater currently can be moving, or how much the street theater can be fed from other manifestations that happen in this same space and still keep itself inside the theatrical language, is one of the consequences of the researches and the observation of the practical use of these urban manifestation's strategical procedures. Nowadays, magnifying the knowledge about the strategical procedures of action can result in a fortuitous articulation of resistance principles' notion for the transformation of the urban space.

Key words: Strategies, Invasion, Occupation, Displacement, Urban Interventions, Performance, Situationists and Street Theater.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	09
01	CAPÍTULO I - ESPAÇO URBANO – LÓGICAS, CORPOS E POSSIBILIDADES – A CIDADE E SEUS SUJEITOS.....	28
02	CAPÍTULO II - INTERVENÇÃO URBANA – MATRIZES, SITUAÇÕES E INFLUÊNCIAS.....	54
03	CAPÍTULO III - ESTRATÉGIAS – AÇÕES, PROCEDIMENTOS DE USO, ÁREAS, RUPTURAS E TRANSFORMAÇÕES.....	77
04	CONCLUSÃO.....	143
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	151

INTRODUÇÃO

Uma vez comprometido com um teatro de rua, você nunca mais volta atrás. Esteja preparado para morrer se é necessário isto para conseguir seu território. Não se apóie nas palavras. As palavras são uma merda. Se apóie em fazer – vá até o final sempre. Mova-se rápido. (Abbie Hoffman, usando o pseudônimo de Free em *Revolução para o inferno que é, em Teatro e Vanguarda*, 1973:176).

Com o intuito de mostrar a força de uma mente e corpo fumegantes para a transformação coletiva, as mais eficazes e rebeldes estratégias¹ urbanas são criadas ao redor do mundo. Situações práticas para lidar com o jogo de transformações da rua. A rua, um espaço do jogo, da guerra e da festa, um território livre, aparentemente, e que, simultaneamente, expõe as amarras da lei, um lugar do movimento sob controle que, às vezes pode fugir do controle. Essa área de via pública pode ser livre e aprisionadora na vida dos seres humanos e se metamorfoseia de acordo com os acontecimentos de cada instante, com as pessoas e as ações que ali se apresentam.

Ao percorrer essas idiossincrasias da rua criamos jogos que despertam impulsos emocionais de liberdade por sua amplitude, e medo pelo desconhecido e imprevisível. O objeto de investigação presente neste trabalho é a formulação de situações e de rupturas à respectiva potencialidade político-social alcançada durante a situação do jogo de intervenção na rua. Essas rupturas e situações, por sua potência de transformação, podem ser causadas pelos jogadores através de interferências na cidade.

¹ Adoto a definição de estratégia, não no sentido militar do termo, como arte de coordenação de ações das “forças militares, políticas, econômicas e morais implicadas na condução de um conflito ou na preparação da defesa de uma nação ou comunidade de nações” e um segmento da “arte militar que trata das operações e movimentos de um exército”, para obter condições de vantagem à presença do inimigo no campo de batalha, mas como, uma extensão deste sentido; isto é, “a arte de aplicar com eficácia os recursos de que se dispõe ou de explorar as condições favoráveis de que porventura se desfrute, visando ao alcance de determinados objetivos, ardil engenhoso; estratagema, subterfúgio”. Apesar de compreender as duas definições como similares e, ainda mais no contexto dessa pesquisa, por se tratarem de estratégias de ação em um espaço ardiloso que é a rua, como na *Arte da Guerra* (1983) do general chinês Sun Tzu. Porém, esta definição se conecta à definição de tática, tanto no âmbito militar, “parte da arte da guerra que trata de como proceder durante um combate ou batalha e arte de dispor e manobrar as tropas” no espaço de guerra para conseguir eficácia durante um combate, quanto por sua derivação como o “método ou habilidade para sair-se bem em empreendimentos, disputas, situações de vida etc.” (Dicionário eletrônico Houaiss, 2007). Além disso, mesmo que a origem da palavra tática esteja relacionada à noção de manobrar em um campo de batalha, por definição, fica claro que em uma estratégia podem existir diversas táticas.

A parte árdua de uma pesquisa não é encontrar o que motiva a investigação, mas explicitar essa motivação sob formas afetivas, acadêmicas, ideológicas e artísticas. O motor propulsor que articula a reflexão desta pesquisa reúne motivações em torno de um só espaço, a rua, que responde ao anseio de criar estratégias para lidar com o jogo que este local possibilita, suas dificuldades de penetração e seus mecanismos de controle, assim como, as maneiras de potencializar seu caráter de transformação e de provocar rupturas, relacionais, espaciais, artísticas, sociais e políticas.

Levando em conta a amplitude das áreas de estudo relativas ao espaço urbano e das diferentes relações da pesquisa com este âmbito, é necessário restringir o foco do trabalho às operações estratégicas que despertam esse jogo de ruptura na rua.

São inúmeras as opções de ação para se criar uma situação e, ou, uma relação de rebeldia na, e com a, via pública. Qualquer um pode escolher as suas próprias formas de gerar fraturas, rebeldia ou resistência, o que importa é agir² com o sentido de transformar³ o espaço em confronto com suas estruturas de controle, de modo a enfrentar os sistemas de controle à arte e às relações sociais em suas especificidades ou no seu âmbito geral.

Esta pesquisa se restringe a manifestações políticas e artísticas atuais realizadas no espaço urbano, com a preocupação de apresentar estratégias de ações e provocações na rua para associá-las à prática de um teatro de rua contemporâneo de intervenção urbana. E a partir disso, pensar o teatro de rua como potência de transformação social, espacial e da própria convenção teatral.

Desde a infância, quando me relaciono em diferentes intensidades e maneiras de comportamento ao longo dos anos com o território da rua, deparo-me com distintas imagens, paisagens, pois, como filho de pais separados, passei por constantes mudanças de cidade. Porém, até os dias de hoje, esse jogo de rupturas, essa sensação do incerto, do acaso, do limite entre sair ileso ou romper com alguma lei ou crença, reaparece em diversas

2 Segundo o Dicionário Houaiss, agir significa “tomar providências; atuar, fazer, provocar uma reação; produzir um efeito exercer atividade; trabalhar, atuar; proceder de determinado modo; conduzir-se, comportar-se; ingressar em juízo, operar, obrar, portar-se”, do latim ago, agere 'impelir, fazer andar à sua frente'; 'perseguir, expulsar, fazer ir, agitar; atrair, engodar, convidar; fazer sair, lançar, obrigar a; fazer (de modo contínuo), ocupar-se de, tratar de; revolver na mente, meditar; passar (o tempo), viver; falar, tratar um assunto, advogar, defender em juízo, acusar, perseguir em juízo; proceder bem ou mal para com alguém; dirigir-se, avançar”. (Dicionário eletrônico Houaiss, 2007).

3 Transformar significa fazer tomar ou tomar nova feição ou caráter; alterar (-se), modificar (-se), fazer passar ou passar de um estado ou condição a outro; converter (-se), transfigurar (-se), passar por outra pessoa, fazendo uso de disfarces; disfarçar-se, dissimular-se, mudar mediante transformação. (Dicionário eletrônico Houaiss, 2007).

situações, intensidades de desafios e interrogações de acordo com o meu momento de vida, tendo consciência, ou não, dos fatos e das estratégias adotadas.

A rua foi na minha vida o meu espaço sagrado de pecados, confissões, casamentos e batismos. Esse espaço que me transformou e me transforma na medida em que o habito, dependendo de qual estratégia utilizo. Desde as ruas movimentadas de São Paulo, aos calçadões inocentes do Centro de Florianópolis, até as ruas disciplinadas de *New Haven*, encontro jogos de liberdade, prazer e medo que perseguem meu corpo nesse espaço. Esses jogos me transformaram enquanto sujeito, fizeram-me enquanto ser, pela minha relação com meu Outro, lacaniano, que foi, por vezes, como eu me relacionei com as ruas, não sempre, mas nos instantes que as habitei disposto a criar, construir alguma nova situação.

Ao distanciar o olhar sobre este lugar do ser errante, do meu ser em transformação e de outros seres que habitam este espaço do movimento, deparo-me com uma gama de operações e comportamentos que realizei para jogar durante minha vida com esse jogo da rua até voltar-me ao teatral.

Os aprendizados, ideais e desenvolvimentos do ser humano, no mínimo em algum momento de sua vida, passam, comprovam-se e se aniquilam na rua. Enquanto sujeitos, somos colocados no dia-a-dia ao habitarmos a rua em situações nas quais, por si próprias, se evidencia a necessidade da construção de uma ética e um conjunto de estratégias de ocupação do espaço público. Na infância, a existência desse jogo parece meio óbvia. Nas brincadeiras de rua, nas experiências ilícitas da adolescência, o jogo de ruptura das regras pré-estabelecidas está sempre latente. Pode-se dizer que esses fatores também existem em espaços fechados, porém, na rua, a experiência é essencialmente coletiva. A noção de coletividade presente neste espaço dispara o potencial transformador do coletivo perante o sujeito e do sujeito perante o coletivo.

Na brincadeira de *esconde-esconde*, por exemplo, ao correr pelas ruas, pular os muros de propriedades privadas, descobrir novos lugares no misterioso espaço da rua, a criança está operando uma estratégia de deslocamento no jogo desse espaço. Ao escolher a rua como o espaço para a prática de uso de substâncias ilegais, o adolescente opera um modo de relacionar-se com esse espaço, pois o escolhe para realizar sua prática e sua própria vida. Esses exemplos, apesar de óbvios, pois todo uso da rua pelos indivíduos se dá pela conveniência e necessidade imediata, podem ser indicados como aproximações aos

procedimentos estratégicos de ação no espaço, conscientes ou não. Essas estratégias correspondem a ações que realizamos ao lidarmos com esse território criador de transformações, rebeldias e rupturas.

Percebo que pertencço a uma geração que utilizou a rua para produzir rupturas e rebeldias. Contudo, apesar de participar de passeatas das greves dos professores e do movimento das *Diretas Já* nos anos 80, dançando no colo de minha mãe; de caminhadas sem rumo pelo Centro de São Paulo ao lado de meu pai; de brincadeiras de *esconde-esconde, polícia e ladrão* e dos jogos de futebol na ladeira do Morro do Vinte e Cinco, em Florianópolis (a briga entre os times pelo gol que ficava na parte de cima da ladeira durava mais do que a própria partida); de pichar muros, brigar e praticar vandalismos durante a adolescência pelas ruas do bairro da Vila Mariana em São Paulo (deslocando-me pelas ruas e agindo o mais rápido possível para não fugir da polícia); sinto que não realizei, para a sociedade, experiências de transformação político-social como as que produzi com a arte.

Essas experiências da infância e adolescência me conduziram a rupturas, rebeldias e transformações pessoais, e estão em um plano subjetivo diferente das ações coletivas da geração de meus pais durante o período da ditadura militar no Brasil. As rupturas da minha geração perpassam, na maioria das vezes, pelo âmbito da construção de estratégias de transformação no vandalismo e rebeldia urbana, diferentemente das ações políticas praticadas nos anos 60 e 70 do século passado. Nesse sentido, a diferença reside em pensar em si mesmo ou de pensar no coletivo, ainda que muitas vezes pensar no coletivo é camuflagem para uma construção de si mesmo.

Com exceção de um urbano, midiático e espetacular *Impeachment* em 1992, no qual participei e vi na praça XV de Novembro, em Florianópolis, a votação no Congresso Nacional junto a milhares de pessoas que torciam como se fosse a final da Copa do Mundo. Mesmo pintando a cara em algumas passeatas anteriores à votação, não senti, nem percebi, aos quinze anos de idade, qualquer atitude de contestação aos modelos vigentes naquele movimento das caras pintadas, e muito menos dos políticos que eram a favor do *Impeachment*. Atualmente, muitos deles estão no poder e não diferem em suas ações e comportamento como o político cassado, que retornou vencendo a eleição para representante alagoano do Senado em 2006.

Vivenciei, aos dezesseis anos, algum sentimento de transformação quando pichei

um muro de uma clínica de estética junto a um grupo de amigos. Não me lembro e não importa o que ficou no muro naquela vez. A ação de interferir em um espaço que naquele momento nos causava repugnância faz com que a ação permaneça transformadora, mesmo que em minha memória. Apesar de considerar uma potência transformadora em passeatas que ocupam muitas ruas com milhares de pessoas, com bandeiras, gritos, carros de som com volumes de som altíssimos e papéis picados, observo, atualmente, outras estratégias eficazes de transformação tanto no âmbito político como artístico.

A minha geração, que nasceu entre os anos 70 e 80, no auge e no final da ditadura, apesar de alguns confrontos esporádicos com a polícia em passeatas abastadas de bandeiras de partidos políticos que disputam uma bancada no Congresso e esvaziadas de verdadeiros ideais de transformação, não criou novas estratégias de ação significativas no espaço urbano do fim do século XX. É necessário frisar que aqui excluo as ações dos movimentos *Sem-Terra* e *Sem-Teto*, com suas eficazes invasões rurais e urbanas, por considerar essas operações fruto de lutas originárias dos anos 70 e não particular dos dias atuais.

Para provar o contrário, ao redor do mundo surgem situações práticas para operar nesse jogo de rupturas. Estratégias e ideais atuais de transformação urbana. Tanto com sentido artístico, quanto político, existem ações coletivas sendo realizadas e o teatro de rua, se deixar de acompanhar e criar procedimentos estratégicos de ação como essas práticas, pode perder sua potência para criar rupturas no espaço urbano. Sejam originárias de grupos artísticos ou de grupos políticos as estratégias de ação urbana podem ser eficientes em qualquer âmbito onde a proposta seja de intervenção.

O estudo em questão parte da noção do sujeito e do espaço urbano contemporâneo no capítulo I e busca genealogias de procedimentos de intervenção urbana no *Agit-prop*, nas experiências surrealistas e dadaístas do início do século XX no capítulo II. No capítulo III, apresenta práticas de intervenções urbanas contemporâneas e reflete sobre a noção e utilização dos procedimentos estratégicos de invasão e de deslocamento.

Ao identificar uma relação, entre os procedimentos⁴ contemporâneos de intervenção urbana e suas estratégias de deslocamento e de invasão, é possível ampliar a reflexão sobre esta relação com esferas do âmbito social. Posteriormente, como outras formas de

⁴ Como os atos de proceder, suas maneiras de agir, nos seus modos de proceder com o espaço urbano e suas ações, na forma de portar-se, na sua conduta, no seu comportamento diante das pessoas e da rua. Inclusive, no modo de fazer artístico e político; suas técnicas, processos e métodos se existem. (Dicionário eletrônico Houaiss, 2007).

acontecimentos urbanos, como a pichação, o grafite, o uso de drogas, a prostituição, os camelôs, essas operações que possuem esses procedimentos, podem ampliar a verificação de que essas estratégias estão, ou não, intrínsecas às ações ilícitas e, ou, às ações urbanas.

Utilizar o espaço urbano para reavivar a memória da população sobre a sangrenta época da ditadura, não é só uma prática das *Abuelas de la Plaza de Mayo*, mas também de jovens argentinos que foram atingidos diretamente pelos crimes dos militares e formaram a agrupação *H.I.J.O.S. (Hijos por la justicia contra el olvido y el silencio)* para manifestar-se contra os generais torturadores, ao denunciá-los e ao sentenciá-los para a massa. Apesar de lutarem em favor de uma transformação na memória e na história manchada pelo genocídio do período da ditadura militar da Argentina, insistem em deixar claro que o passado controla o presente e que seus objetivos são por justiça, memória e identidade. Os argentinos provocam através de ações nas ruas, gestos políticos para reavivar a memória, a história, a possibilidade intrínseca de mudá-la, para fazê-la no presente. Em razão disso *H.I.J.O.S.* utiliza estratégias de ação inovadoras que fazem da rua, novamente, espaço de ruptura provocada pela manifestação política que opera com elementos artísticos em seu protesto.

Atualmente em Buenos Aires, coexistem duas agrupações com essa mesma denominação. Cada uma das agrupações se autodenomina a original, porém a *Organización H.I.J.O.S.* é tida como a que criou os *escraches*, e a *Agrupación H.I.J.O.S. Lucha* é mais influenciada por partidos políticos de esquerda. O que originou essa ruptura na organização do *H.I.J.O.S.* foram justamente, segundo os dois grupos, as influências externas, políticas, científicas e, até artísticas, ao movimento que ressaltaram divergências entre os integrantes. Uma das divergências ocorreu, em 2003, durante o *4º Encuentro – Espectáculos de Religiosidad*, em Nova Iorque, do *Hemispheric Institute of Politics and Performance*, quando a divisão entre política e arte aflorou no grupo, pois alguns integrantes que representavam o *H.I.J.O.S.* no congresso, para apresentar as ações do movimento, participaram de outras ações essencialmente artísticas realizadas por grupos de teatro e performance que se apresentavam no evento.

Em razão dessa situação de conflito entre arte e política dentro da agrupação a receptividade a esta pesquisa em qualquer um dos grupos *H.I.J.O.S.* da cidade de Buenos Aires foi razoavelmente proveitosa. Mesmo que, desde 2003, mantenha contato com

diferentes integrantes dos dois grupos, a relação foi sempre distante e não mudou quando se sucedeu em presença. Em uma das entrevistas um dos integrantes do *H.I.J.O.S.* externou sua vontade de cursar uma universidade de teatro, mas não tinha tempo, porque padecia de uma ferida aberta e a luta política servia para cicatrizá-la. “Talvez, quando eu terminar aqui poderei fazer isso que você faz”, disse ele, e, assim, nesse cenário de desconfiança ao exterior à luta política, em um conflito entre busca artística e objetivos políticos, a pesquisa deixou de ser um estudo de caso sobre o *escrache* do grupo argentino e passou a se configurar como um olhar panorâmico das práticas de intervenção urbana.

Esse redirecionamento foi vantajoso no sentido de ampliar o escopo a outros coletivos atuais que realizam suas ações no espaço urbano e reforçar a operação dessas manifestações com procedimentos estratégicos de invasão e deslocamento. A discussão entre ética e estética emergiu, trazida à tona antigamente por Lukacs e Bloch, a fusão completa de ensinamentos de práticas políticas e artísticas, e a preferência foi pela ética no sentido de respeitar os limites de abertura de cada coletivo que realiza suas manifestações no espaço urbano. Um estudo de caso poderia, além de identificar as estratégias de ação urbana como o fez o estudo panorâmico, estereotipar ou circunscrevê-las apenas na prática dos argentinos, o que prejudicaria a abrangência das próprias estratégias e um olhar preciso sobre suas variadas utilizações. Os chilenos também criaram um novo modo de operar de forma similar ao *escrache* dos *H.I.J.O.S.*, são as *funas*. Com objetivos e estratégias de deslocamento e denúncia semelhantes, ambas as manifestações rompem com o silêncio e os tabus da ditadura gerados pelas gerações mais velhas e transformam a relação entre o passado e o presente, portanto, a ampliação cultural das práticas e estratégias de intervenção urbana é inevitável.

Na Europa, o movimento *Reclaim the Streets*, uma rede de ações que se alastra pelo mundo afora e nasceu na Inglaterra em meados dos anos 90, para a redescoberta das ruas, tem como característica principal executar ações em deslocamento urbano. É importante destacar o caráter estratégico do *Reclaim the Streets* pela junção entre festa e política nas suas ações. Originalmente ligado ao movimento ecológico anti-estradas britânico da década de 90, suas intervenções consistem em interferir nos fluxos urbanos rotineiros. Como, por exemplo, quando percorrem as ruas de cidades ao som de música eletrônica, ou protestando com seus corpos nus andando de bicicletas, buscando desestabilizar o sistema de

entretenimento noturno, ao propor uma forma de divertimento ao ar livre sem relação monetária, sem discurso meramente verbal, como manifesto político e alterando as leis de fluxo urbano, interrompendo o trânsito de automóveis, pelo deslocamento festivo em massa.

Outro movimento urbano e político originado na Europa em meados dos anos 90 é o *Black Block* que propõe o enfrentamento direto com a polícia em passeatas políticas. Facções desse movimento, como os *Tute Bianche*, que se protegem para o conflito dos pés a cabeça com espumas e colchões, inclusive propõem estratégias para essa prática de âmbito urbano. Assim como o *Reclaim the Streets*, o *Black Block*, originário nos *squats*, casas ou prédios abandonados transformados em locais de moradia e centros culturais e sociais, carrega uma preocupação com o espaço de ação para a transformação da vida cotidiana.

Em âmbito nacional, diversos coletivos de arte formados, em sua grande maioria, por jovens artistas, utilizam as ações de intervenção urbana como estratégias de politização social e resistência à mercantilização da arte. No capítulo III desta dissertação essas práticas serão analisadas com mais profundidade, onde será abordada a característica de anonimato possibilitada pelas ações urbanas que se direcionam para estratégias iniciais comuns.

Além de estratégias de ação urbana, é tema do capítulo III, o plano simbólico encontrado nesses exemplos, entre coletivos políticos e os artísticos, tais como: o *escrache* do grupo político argentino *H.I.J.O.S.* que faz a denúncia em forma de ato performático; a violência urbana protagonizada por manifestações regidas pela noção de ocupação urbana do *Black Block*, que é o enfrentamento com a polícia para gerar ruptura na passividade atual, entre outros. Estas ações interessam para identificar quais são as equivalências entre suas experiências e seus objetivos, e se suas estratégias são sempre conscientes em relação a transformações da rua. É preciso pensar que há ações políticas que vão além da rua como foco, mas que, mesmo assim, realizam ações nesse território e que, por fim, o transformam.

Os grupos de *Agit-prop* na antiga União Soviética, os surrealistas, os dadaístas se consideravam, se constituíam e se denominavam como grupos artísticos políticos, diferentemente do que ocorre com o *H.I.J.O.S.* e o *Black Block*, por exemplo, que se constituem como grupos sociais e políticos.

No entanto, estes grupos utilizam elementos artísticos em suas ações e intervenções

que quase sempre são práticas permeadas por uma visível teatralidade que se revela em diferentes momentos e de distintas formas. Demonstrar o quanto o conceito de arte e teatro atualmente pode ser movediço ou o quanto o teatro de rua pode se alimentar de outras manifestações que acontecem neste mesmo espaço, e ainda se manter dentro da linguagem do teatro de rua, é uma das conseqüências da observação e operação dos procedimentos estratégicos dessas manifestações artísticas e políticas. Estas ações, suas operações estratégicas, de grupos que atuam na rua estão dedicadas a provocar transformações nas estruturas de controle e poder, como a polícia e as leis vigentes, servem como referência para refletir sobre a possibilidade do teatro de rua se inspirar em outras práticas para ser mais combativo e transformador no espaço urbano.

Aliás, essas formas de ação no espaço urbano, objetos deste estudo, representam algumas das inúmeras operações estratégicas contemporâneas realizadas ao redor do mundo como o jogo de ruptura, rebeldia e transformação, característico da rua. Essas experiências podem ser transpostas para o uso no teatro de rua ou simplesmente podem impulsionar outras novas ações em mentes inquietas, angustiadas e ansiosas por rupturas e transformações, pela consciência do poder enquanto habitantes de um espaço imprevisível.

Hoje em dia, no desempenho da direção teatral, na criação de ações teatrais de rua, ou como ator em experiências de intervenções urbanas, tento manter esse jogo de rupturas coletivas, seja diretamente na criação e relação com o público e o espaço, ou com as pessoas que me acompanham nessas experiências. Essa ruptura que o jogo da rua produz, que pode emergir nas ações citadas acima, é útero de transformações, de resistências políticas e sociais que opõe à degradação do mundo e do ser humano, e à dificuldade de se criar experiências livres.

Não foi apenas após meus estudos na graduação da *UDESC*, em Florianópolis, onde realizei meu trabalho de conclusão de curso com a pesquisa intitulada, *Rua: Invasão e Confiança*⁵ (2003), que conquistei um olhar sobre esse território e suas possibilidades de ação teatral coletiva neste espaço. Foi a partir das situações praticadas na infância e na juventude que construí uma noção e uma necessidade de elaborar estratégias para agir em território público, não apenas, no plano individual, mas também no plano macro-político,

⁵ Trabalho de conclusão de curso pelo departamento de Artes Cênicas, do *Centro de Artes – CEART - Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC*, sob orientação do Prof. Dr. André L. A. N. Carreira.

do público, do coletivo, não apenas no campo da travessura ou da arte, mas também no campo da própria vida social e política. No passado, eu não trabalhava com os referenciais, com os conceitos que tenho hoje, por isso, é importante deixar claro que as idéias e os momentos são transitórios, estão em movimento. Mesmo que, no passado, não existissem esses referenciais e conceitos, analisá-los não me parece em vão, é rever a forma de proceder em situações para concretizar a noção das estratégias.

Para cumprir com o objetivo de explorar estratégias de ações no espaço urbano serão necessárias análises de práticas de rupturas, rebeldias e transformações no espaço urbano realizadas no passado. Essas matrizes iniciais de ação urbana, que serão analisadas com mais afinco no capítulo II, contêm o objetivo de ruptura, tanto de padrões artísticos como políticos, e apresentam as primeiras utilizações de deslocamento como procedimento consciente de ação no espaço urbano. O *Agit-Prop*, por exemplo, apresentava uma estratégia semelhante à invasão urbana como modo de operar na rua. Com fim de disseminar idéias revolucionárias em seu início e de manutenção de *status quo* em seus anos posteriores, as manifestações do *Agit-Prop* possibilitavam o jogo da vivência e da *revivência*, antes e após a revolução *bolchevique*, pela ampliação da idéia de transformação das possibilidades de dominação do poder Estado.

Não só as manifestações de *Agit-Prop* anteriores a 1917 e após o início do período vermelho da Rússia, na época a União Soviética, das primeiras décadas do século XX, mas outras novas situações de vivência urbana foram criadas nas ruas do velho continente.

Através de espetáculos teatrais que elevaram o conceito de cerimônia de celebração artística e social à condição de uma estratégia política, com os grandes espetáculos de massa soviéticos, os *bolcheviques*, por exemplo, recriaram, e prolongaram, o sentimento da população de pertencimento à revolução, como podemos observar, por exemplo, nos estudos de Silvana Garcia e Jan Cohen Cruz.

Ao operar a estratégia de participação da população na ação espetacular no espaço urbano e recordar a história dos tempos de revolução, os comunistas se aproveitaram da potência da experiência de construção de situações coletivas na rua. É apropriado dizer que o governo soviético buscou prolongar e, ou, revitalizar os vínculos da população com a revolução, isso explica porque esta vertente de ação urbana atraiu estratos governamentais, em suas formas autoritárias, como discurso do poder nacional ou de uma classe. Porém,

isso também permite pensar que seus procedimentos estratégicos possam ser ressignificados a partir do conceito de cerimônia urbana.

As experiências dadaístas traduzem outro exemplo de matriz do início do século XX, pelos princípios de construção de situações, e de linguagens, como a invasão de espaços abandonados, como a que originou o *Cabaret Voltaire*, suas experiências nas ações urbanas de 1910 a 1930 que se assemelhavam aos posteriores *happenings* e performances, refletem o uso do espaço urbano como área de operação, visto em Tristan Tzara e Hugo Ball. Realizando um deslocamento de linguagens, de conceitos, de estéticas, de convenções artísticas, como o *ready-made*, de Marcel Duchamp, em um deslocamento de objeto, de um espaço para outro espaço artístico, os dadaístas elaboraram, conscientemente ou não, diversas estratégias de atuação urbana, institucional, político, social e artística.

Relativamente à ordem e à desordem urbana e artística que causam as ações dadaístas e as surrealistas, como arte em cartazes lambe-lambe e as máscaras de *silkscreen*, é possível evidenciar as suas reverberações nos procedimentos situacionistas⁶ da arte, como os próprios diziam “não há arte situacionista, só usos situacionistas da arte”, o que se conecta diretamente à questão de criar estratégias para a ação artística, a partir dos *happenings* e performances dos anos 60 e, por consequência, na arte urbana contemporânea.

Como é o caso dos escritos de Guy Debord e dos situacionistas, que apesar de realizarem algumas práticas no espaço urbano e elaborar manifestos teóricos e práticos para a arte e transformação, no entanto, não chegam a efetivar, pelo que se tem registro, práticas operacionais, constantes e efetivas, de seus próprios procedimentos estratégicos de ação urbana especificamente. O movimento situacionista tinha como preocupação principal a literatura, cuja maioria dos integrantes eram escritores e intelectuais da área, outros integrantes eram do urbanismo e da arquitetura e divulgavam que suas idéias já poderiam ser suficientemente e facilmente absorvidas como práticas. De fato, o situacionismo, como

⁶ A *Internacional Situacionista*, formada em 1957 pela junção entre a *Internacional Letrista*, de Guy Debord, o *Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista*, e a *Sociedade Psicogeográfica de Londres* (que foi inventado para ajudar aos objetivos internacionalistas do grupo), realizou trabalhos artísticos e teóricos, políticos e agitadores, é oriunda de uma tradição de anti-arte utópica que recria as vanguardas artísticas com reputação de escândalos, crimes e subversão. Aproximadamente 70 integrantes fizeram parte do grupo, mas esse número oscilou entre 05 a 15 membros ao mesmo tempo, devido a constantes expulsões, com Guy Debord sendo o único a permanecer até o fim em 1972. (*Internacional Situacionista, Antologia*, 1997).

seus próprios integrantes o definem, se propõe como uma forma de aproximação, de relação, ou seja, uma estratégia geral, uma tática, um modo, que no caso do foco dessa pesquisa é valioso para manobrar as estratégias no espaço urbano ao lidar com a arte, ou outras áreas disciplinares que se refiram à experiência humana.

Essas matrizes do século passado podem servir como base de referência para a pesquisa diacrônica, pois, se analisadas sob uma ótica de verificação das estratégias utilizadas no espaço urbano, demonstram o experimentalismo de seus praticantes, elemento necessário em qualquer época, diante da possibilidade de transformação e de ruptura deste espaço. Por outro lado, essas matrizes permitem construir uma concepção do que é, ou poderia ser, operar transformações sociais e políticas através de ações urbanas se olharmos suas reverberações. Ou seja, podemos dizer como essas ações geraram, no universo da arte e dos movimentos artísticos e políticos, novas hipóteses de trabalho.

As experiências das vanguardas históricas demonstram, além de suas contribuições estéticas, que o desejo e a atitude de criar situações de ruptura e transformação nas ruas da cidade podem pertencer a diversos segmentos da sociedade em seus diferentes momentos históricos, o que se relaciona a uma busca por estratégias de ação para posicionar-se perante a sociedade podendo até transformá-la.

No campo da experiência pessoal, através do *ERRO Grupo*⁷, pude iniciar minha pesquisa prática, como diretor em seis ações teatrais, *Adelaide Fontana* (2001), *À Margem* (2001), *Carga Viva* (2002), *Buzkashi* (2004), *Desvio* (2006), e *Enfim um Líder* (2007), e nas intervenções urbanas que o grupo realizou. Simultaneamente, concluí, em 2003, o curso de *Licenciatura em Artes Cênicas* realizando minha monografia, anteriormente mencionada, sobre os procedimentos estéticos utilizados nas intervenções e em performances urbanas de caráter político.

Minha experiência como diretor de teatro de rua no *ERRO Grupo* reflete a minha pesquisa no âmbito acadêmico, pois busco relacioná-las, no plano teórico e prático, no sentido de evidenciar a ambas. Minhas ansiedades e angústias sentidas nas ruas nos momentos de apresentação das intervenções urbanas e as estratégias que utilizei para sua

⁷ O *ERRO Grupo*, fundado no dia 13 de março de 2001 em Florianópolis/SC, pesquisa a união das linguagens artísticas e a intervenção da arte no cotidiano das pessoas. Atualmente, integram o *ERRO*, Pedro Bennaton, Luana Raiter, Michel Marques, Luiz Henrique “Cudo” Martins, Ana Paula Cardozo, Júlia Amaral e Priscila Zaccaron, aprofundando a pesquisa coletiva na invasão urbana, desenvolvendo espetáculos teatrais de rua, instalações, performances e intervenções urbanas. A página eletrônica do grupo pode servir de referência para mais informações, www.errogrupo.com.br.

criação, e operação, são os pontos de convergência de muitas das questões elaboradas ao longo dos três capítulos desse trabalho.

Adelaide Fontana (2001), acontece de dentro para fora, para a rua, e utiliza uma vitrine de um estabelecimento comercial, a provocação do olhar reificado, para o olhar estético e intervencionista demonstrando as primeiras inquietações com a ação urbana. À *Margem* (2001) inicia as experiências com a realização de ações de violências corporais, assim como o desenvolvimento de exercícios de confiança entre os atores/performers, resultando em um contato direto dos atores/performers com a realidade e a ficção. Com *Carga Viva* (2002), o núcleo de representação se espalha e retrai, obrigando o público a se reajustar. As experiências de manipulação de massa ganham forma no sentido de evidenciar os limites da convenção teatral. Em *Buzkashi* (2004), intervenção urbana que se desloca de esquina a esquina tem seus elementos teatrais (texto, atores, sonoplastia, cenário) isolados um do outro na extensão da rua. Como um deslocamento da união das funções, suprime-se a representação, configurando uma construção de situação em fragmentos que expõe influências situacionistas. *Desvio* (2006) é uma intervenção urbana de percurso, sem cenário, que utiliza os elementos do espaço para a integração dos participantes às ruas, enquanto se desloca, provoca a re-significação e a restauração social e espacial da rua. Nessa proposta as estratégias de ação urbana foram utilizadas de modo mais consciente, reunindo as operações das experiências passadas e direcionando o jogo de transformação. Com *Enfim um Líder* (2007), o *ERRO* continua sua pesquisa de intervenção no cotidiano das pessoas, através de uma intervenção urbana de três dias permeados por diversas ações performáticas que se diluem no espaço e tempo do ambiente da rua ao mesmo tempo em que a ocupa, transbordando a ação como um acontecimento em uma cidade específica percorrendo seus fluxos urbanos e midiáticos.

Portanto, meu vínculo com o tema se estabelece tanto no sentido de uma prática como diretor de teatro de rua, ao indagar sobre procedimentos estratégicos de construção de ações teatrais que propiciem rupturas, rebeldias e transformações no espaço urbano, como no sentido da experiência de realização pessoal e política de resistência perante estruturas rígidas da sociedade atual. Em busca desse lugar de libertação que é a rua para construir novas situações e estratégias para lidar com o espaço público potencializando o teatro e outras práticas em dimensões da cultura e da transformação social e política.

O que percebo em meu trabalho, como pesquisador e diretor, é que a utilização de técnicas de invasão urbana torna possível construir relações mais profundas com o público e que noções de como agir na rua em situações onde o jogo de transformações e rupturas se apresenta a partir de deslocamentos e experiências coletivas. Essas estratégias, situações e relações configuram-se como objetos de meu estudo, que tem como ponto de partida a análise operacional de grupos de ações urbanas cuja experimentação se dê a partir de pressupostos que não sejam especificamente oriundos da arte teatral.

Nesse mundo de fragmentos, tentar penetrar em um universo de dificuldades significa, hoje em dia, mobilizar o público a se transformar coletiva e socialmente. Qualquer manifestação urbana deve estar ciente deste seu potencial híbrido, seja teatral, político, ou de outra índole. Bertolt Brecht escreve, em seu *Pequeno Organon para o Teatro*, que “toda a arte é política” e não saber o que há de político na arte significa pertencer ao partido dominante (1970:122).

Na contemporaneidade, segundo Federico Irazabal, na obra *El giro político* (2004), o teatro se vê encurralado pela alienação globalizada, que uniformiza nossa vida, que aniquila nossa possibilidade de viver e criar novas situações. Diante deste cenário atual, é importante perguntar quais são as características estéticas e ideológicas fundamentais de um teatro contemporâneo que visa o espaço da rua como campo de ação e o jogo de ruptura político-social como área de atuação. Com esse objetivo é necessário compreender as estratégias de ação urbana sob diversas formas, em seus elementos, motivações e operações.

Ao longo do texto o leitor encontrará análises mais precisas sobre as estratégias e procedimentos de atuação dos atores/performers em ações de deslocamento no espaço público. Além disso, são aproximadas as formas de construção de confiança entre os atores e modos de lidarem com novas situações de jogo, como também outras maneiras para a realização de um teatro de rua de transformação, rebeldia e ruptura. Quando atores/performers trabalham com estratégias de invasão urbana, lidam com o poder de ser “capaz de ser dois em um, de se manter ao lado de si mesmo e de ver a si próprio” (Schechner, 2001:12), pois lidam com uma visualização da ação completa, mesmo que esta tenha momentos inesperados, devido ao seu planejamento e, portanto, à tensão de que alguma mudança possa acontecer a qualquer momento.

As idéias sobre teatro ambientalista, *Environmental Theater* (1994) de Richard Schechner propõem e delineiam um teatro urbano de ruptura social e política e são fundamentais para uma ampla comparação de ações urbanas. Sua análise sobre intervenção urbana e sua *Teoria da Performance* (1998) originam e são pilares desta presente pesquisa teórica sobre práticas contemporâneas, para a elaboração de procedimentos estratégicos, de ação urbana. Não só as proposições de Schechner sobre um teatro participativo, que permita recriar os ambientes, mas também suas análises sobre grupos políticos e artísticos, que segundo ele, fazem um teatro de transformação, rebeldia e ruptura político-social.

Este trabalho propõe o desafio de pensar sobre a elaboração de elementos estratégicos para a prática do teatro de rua, ou para qualquer outra prática urbana, acreditando que é uma tarefa extremamente difícil por se tratarem de práticas tão diversificadas em suas dimensões estéticas e em seus ideais. Contudo, diante deste leque de opções é preciso focar as referências teóricas e práticas no sentido de questionar a noção política tradicional do espaço urbano, do teatro de rua e propor outras experiências ligadas a este espaço e suas manifestações.

Guy Debord se autodenominava “Doutor em nada”, no livro *Panegírico* (2002), explicitando sua repulsa às categorias acadêmicas, mas, paradoxalmente, nos dias de hoje é referência para pesquisas científicas e artísticas. Debord, oficialmente, não concluiu nenhuma das carreiras acadêmicas das quais ingressou, porém, como fundador e participante do movimento político *Internacional Situacionista*, elaborou teorias sobre a cidade, a construção de novas situações e o contexto político-social em que vivemos. Além disso, mesmo após seu suicídio em 1994, suas teorias são atuais e de extrema importância para este, e outros trabalhos que pretendem reunir as características principais de estratégias de ação e alimentar a arte que confronta a lógica da mercantilização do ato criador ao tentar redefinir o espaço urbano. Debord não só trata de transformações no âmbito do urbanismo em si, mas também da arte que necessita invadir tal cidade e criar novas situações de rebeldia, transformação e ruptura, desestruturando o espaço público e o controle social imposto pelos modelos de regras e leis vigentes.

A hipótese que guia a pesquisa se relaciona com as teorias da performance, elaboradas por Richard Schechner, e os manifestos situacionistas, e afirma que existem procedimentos recorrentes no modo de agir de práticas de manifestações urbanas, sejam

elas político-performáticas ou teatrais. Na contemporaneidade, a ampliação do conhecimento sobre procedimentos estratégicos pode resultar em uma eventual articulação de uma noção de princípios técnicos de resistência para ressignificação e transformação das ruas pós-modernas.

Este trabalho também tem como foco analisar algumas manifestações, pós-dramáticas, estético-políticas, ou de violência e interferência urbana, que assumem uma característica de invasão e deslocamento do espaço urbano, considerando referências teóricas de Richard Schechner sobre o teatro de rua, bem como teorias situacionistas de Guy Debord sobre este espaço. Esta análise pode contribuir com a elaboração de procedimentos estratégicos, como o de deslocamento e de invasão urbana no âmbito do teatro de rua, ou de outras manifestações no pós-modernismo, além de abrir espaços para reflexões, práticas e pesquisas que possibilitem uma conexão entre teatro e ações políticas.

A pesquisa constituiu-se em um embrião para continuar nesse rumo, e nessa esfera impulsionar outras pesquisas e ações de ruptura e rebeldia urbana, tanto na teoria quanto na prática, ao expandir-se a outros horizontes e ao romper fronteiras espaciais, territoriais e simbólicas por uma necessidade e angústia de reinventar ruas e mundo. Deste modo, o estudo representa a resposta a uma necessidade, não apenas acadêmica, mas humana, de buscar um diálogo com esse momento, a alteridade, pois a angústia de transformar não é apenas individual.

Partindo da pesquisa elaborada no decorrer da graduação e do mestrado e a experiência adquirida nas propostas do *ERRO Grupo*, almejo, ao direcionar o foco sobre as estratégias de ação no espaço urbano, ampliar a reflexão sobre os procedimentos operacionais de teatro de rua a fim de evidenciar a resistência à cultura massiva, ao poder dominante, ao mercantilismo da arte e à sua passividade. Como afirmam Guy Debord e os integrantes da *Internacional Situacionista* no trecho de seu *Manifesto*, escrito em 1960, contendo os objetivos para criar tal movimento:

Contra o espetáculo, a cultura situacionista introduz total participação. Contra a arte preservada, somos da organização de um momento vivenciado diretamente. Contra a arte particular, a arte será uma prática global com a criação, de cada movimento, de todos os elementos utilizáveis. As poucas propostas destas experiências poderão criar uma revolução no comportamento e um urbanismo unitário dinâmico capaz de se estender por todo o planeta. Contra a arte unilateral, a cultura situacionista irá ser uma arte do diálogo, uma arte da interação. Atualmente artistas - com toda a cultura visível - tornaram-se

inteiramente separados da sociedade, assim como eles estão separados uns dos outros por causa da competição. Essa época fechada de primitivismo deve ser superada pela comunicação completa. (1960:01).

A perspectiva da pesquisa, inicialmente dedutiva, partiu da teoria para as experiências práticas concretas, e conclui-se de forma indutiva, das experiências para a teoria. Essa circulação de imanência, segundo Gilles Deleuze, abre a pesquisa para a ruptura requerida no plano da teoria a partir da interação com a prática. Sem adotar o jogo das polarizações binárias (opressores X oprimidos; centro X periferia, ou civilização X barbárie), desenvolvo o estudo da rua contemporânea aplicando-o às tendências operacionais performativas, político-artísticas, latino-americanas e ocidentais, com o objetivo de revelar alguns procedimentos estratégicos de ação no espaço urbano atual.

Ao transcender, em termos da perspectiva adotada, as oposições binárias como as que pretendem dividir o campo performático entre artes plásticas, cênicas ou a do enfoque antropológico, ou sociológico, a performance se apresenta neste trabalho como um ato que refaz a realidade e a teatralidade no mundo contemporâneo a partir de uma dessacralização. A pesquisa se apóia nessa visão para tratar de distintas formações discursivas que possibilitam elaborar um reconhecimento de procedimentos e delimitar as estratégias de ações adotadas no espaço urbano por manifestações diferenciadas, mas com o foco na resistência de provocar rupturas durante o ato performático.

Neste trabalho adoto esta visão híbrida porque, além de não pretender elaborar um tratado teórico, nem metodológico, sobre as inúmeras formas de performance contemporânea, planejo descobrir nas teorias as ferramentas que me auxiliem a verificar e estudar as estratégias de performances que objetivam mudanças sociais. Além de leituras teóricas ao redor do tema, o material de pesquisa permitiu uma relação com a experiência na construção de performances e no contato com relatos espontâneos de pessoas que estejam utilizando procedimentos operacionais encontrados na pesquisa teórica.

As abordagens teóricas são determinantes na organização de alguns objetivos para este estudo que analisa a prática política experimental performática, e para lidar com problemas técnicos e estratégicos do deslocamento urbano e da invasão urbana pelo teatro de rua. O procedimento adotado no processo de elaboração desta pesquisa apresenta-se, em princípio, com o da análise de registros das performances e a discussão em dimensão sincrônica com o referencial teórico, para, sobretudo, obter neste percurso teórico e prático

um rumo de pesquisa que destrincha o fenômeno de procedimentos estratégicos da performance urbana. Neste sentido focalizei ações do grupo político argentino *H.I.J.O.S.* que é uma agrupação que utiliza estratégias de invasão e de deslocamento ao realizarem seus *escraches*. Além do grupo italiano *Tute Bianche* que, através da utilização de colchões que sugerem uma imagem patética e frágil, deslocam a imagem do conflito violento para a surpresa da brutalidade da polícia que insiste em golpear mesmo em um pneu ou espuma.

Faz parte do marco teórico desta pesquisa a interdisciplinaridade, oriunda da *Teoria da Performance* de Schechner, que combina, por exemplo, métodos etnográficos, como o recente estudo de Victor Vich Flores sobre *El discurso de la calle* (2001) que me orienta com um olhar latino-americano a produtos não-canônicos considerados “perecíveis” dentro de uma determinada visão do que é a performance, e outras abordagens híbridas como as teorias de Walter Benjamin, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Guy Debord, Marc Auge, Dany-Robert Dufour, Michel Onfray e Fredric Jameson. Outros exemplos são, a *micro-política da cotidianidade*, termo usado por Michel de Certeau na obra *A invenção do cotidiano* (1994), e o *instante eterno* (2003), termo cunhado na obra homônima de Michel Maffesoli. Estes termos inserem novas dúvidas e indagações sobre o que pode revigorar o rumo inicial do projeto.

A pesquisa enfrentou desafios tanto no aspecto prático quanto teórico, no percurso entre prática, como categorias de análise, e teoria, como em marcos teóricos. No aspecto teórico, as referências bibliográficas em língua portuguesa, que dizem respeito especificamente à construção de procedimentos estratégicos de ação teatral urbana, são escassas. Contudo, elementos fundamentais para o trabalho foram os estudos realizados pela teórica, ensaísta e professora Silvana Garcia em seus livros *Teatro de militância* (1987) e *As trombetas de Jericó* (1997).

Constituem, também, como referências os teóricos e diretores teatrais como Renato Cohen, que infelizmente faleceu em 2003, em seus *Performance como linguagem* (1989) e *Work in progress na cena contemporânea* (1998), André Carreira (UDESC), em seu *Teatro de rua: uma paixão no asfalto* (2007), Marcos Bulhões (UFRN), em seu *Encenação em Jogo* (2004), Narciso Telles (UFU) e Ana Carneiro (UFU), na organização de *Teatro de Rua: olhares e perspectivas* (2005). Em publicações em outras línguas, como inglês e espanhol, foi possível aprofundar o assunto e encontrar as lacunas no espaço científico

nacional. Uma contribuição possível e provável continuação da pesquisa, além do doutorado, seria a tradução de bibliografias que tratam do mesmo tema, o que possibilitaria a expansão deste tipo de pesquisa no Brasil, pois, se analisarmos as bibliografias deste tema na área de artes plásticas, pelos conceitos da *performance-art*, o cenário já é distinto.

A prática política em que a performance reclama corporalmente, nos espaços públicos, direitos de cidadania, cuidando para chamar a atenção dos meios de comunicação de massa, em dimensão cultural globalizada, mostram sujeitos e seus anseios e desejos de cidadania e transformação.

Com escopos sociológicos, filosóficos e antropológicos, explorados ao longo da pesquisa, este estudo abre a rua e o teatro ao diálogo híbrido neste espaço urbano e público que é costumeiramente reificado na rotina dos dias, mas que durante o jogo de ruptura, rebeldia e transformação, provocado por uma nova situação, se transforma em um campo de mediação cultural e de mudança. Pensar a rua com algum propósito de construção situacional significa refletir sobre a sociedade contemporânea como limite em relação à demarcação de domínios e suas fronteiras étnicas, sociológicas, políticas e culturais, como diz Gilberto Velho (1999:26).

CAPÍTULO I

ESPAÇO URBANO – LÓGICAS, CORPOS, E POSSIBILIDADES – A CIDADE E SEUS SUJEITOS.

Neste capítulo são estabelecidos teoricamente os elementos fundamentais na utilização da rua para a prática de um teatro transformador. Acredito ser esta uma tarefa extremamente difícil por estar diante de um quadro complexo, de diversidade de práticas e de multiplicidade de campos ideológicos, por isso busco um foco preciso nos referentes teóricos. Nesta gama de opções, tomo como referência as idéias de Guy Debord e da *Internacional Situacionista*, como um conjunto de pensamentos que permite refletir sobre o fenômeno de um teatro transformador no contexto da sociedade contemporânea, e que servem de baliza para a reflexão sobre o conflito com os alicerces de sustentação da arte nos tempos atuais, seus mecanismos de controle e convenção.

No âmbito da pesquisa prática pessoal como diretor e como cidadão, o pensamento situacionista também está articulado com meus procedimentos de criação. Através da pesquisa elaborada em *Rua: Invasão e Confiança* (2003), em que foram analisados procedimentos estéticos utilizados nas performances urbanas de caráter político da agrupação *H.I.J.O.S.* e a prática inicial adquirida no campo da experiência como diretor do *ERRO Grupo*, que dialogam com o teatro de rua., foram estabelecidas compreensões sobre essas práticas provocadoras de transformações políticas e sociais no espaço urbano de atuação como práticas políticas de resistência à desertificação do real, idéia de Maffesoli, a favor da possibilidade de transformação da realidade.

O que percebo em meu trabalho, como pesquisador e diretor, é que, ao utilizar técnicas de invasão urbana, torna-se possível construir, junto ao público e em um espaço determinado, relações, vínculos emocionais e racionais, de transformações corporais, espaciais e sociais. Meu estudo está vinculado às estratégias de invasão e de deslocamento como forma de provocar essas relações corporais, espaciais e sociais. Ao pesquisar como novos espaços de interferência estética têm aberto fissuras no tecido urbano latino-americano e mundial, é possível ampliar as fronteiras do território operacional e estratégico

do exercício da performance como ressignificação da cidade como espaço estético e de transformação.

O sujeito pós-moderno, sujeito pós-humano, ou sujeito do modernismo tardio, nas idéias de Fredric Jameson, representaria um aglomerado de fragmentos, de Michel Foucault, um sistema de controle, de estratificações de Gilles Deleuze e de hiperrealidades de Jean Baudrillard, não é como um todo que aparece como unitário, mas sob maneiras aleatórias, que não formam, desorganizam, uma personalidade, o próprio sujeito.

Esse mosaico de personalidades que forma o sujeito é um mosaico de reflexos oriundos de espelhos sociais que refletem uma lógica de mercado, um individualismo que não permite enxergar a sociedade e se baseia na falta de um sentimento de pertencimento à um coletivo. Segundo afirma Frederic Jameson, em *Lógica do capitalismo tardio* (1996), a pós-modernidade caracteriza-se pela fusão entre a economia capitalista e a cultura de tal forma que o que impera na vida atual é uma lógica do mercado, onde tudo é produto, ou mercadoria, onde não existe o novo, como experiência, tudo é novidade, mercado e nada mais do que cópias de algum tipo de produto. Com a destruição da originalidade e da noção de coletivo da sociedade atual, paulatinamente os sujeitos unitários desse mundo passam a enfrentar um abismo de referências. Este abismo afeta aquelas estruturas que são as sustentações da sensação do homem de pertencer a um lugar, uma tribo, a um projeto coletivo, a um espaço coletivo.

É interessante observar o sujeito pós-moderno em seus aspectos individuais a partir dos quais esse sujeito está constituído. A ênfase no gozo pessoal do sujeito e a busca incessante da realização imediata de seu desejo atualmente predomina sobre a noção da importância de pertencer a um grupo com objetivos de transformação social, a um projeto coletivo. Através de um gozo obtido por meio da intensidade do consumo, que marca a rotina urbana por todas as partes, sejam elas formas espaciais ou relacionais, o sujeito aniquila a possibilidade coletiva ao elaborar somente um desejo fútil, individual, e particular.

As experiências consumistas, estéticas e políticas, estão predominantemente conectadas a desejos do sujeito, algumas até valorizam a individualidade na maneira de participar destas experiências. O indivíduo não estabelece conexões profundas com um coletivo ativo, enfraquecendo as possibilidades de projetos coletivos, solidários, e de uma

percepção individual que interfira verticalmente no conjunto de relações sociais. Neste contexto de relações coletivas superficiais, seria possível elaborar um teatro transformador e operar como um coletivo, mesmo que fragmentado, por sujeitos com interesses predominantemente individualizados?

Preocupado com a função sociológica e política do teatro no séc. XXI sinto a urgência em indagar sobre o lugar de um teatro que provoque transformações no cenário social atual. Qual é a possibilidade de realizar atualmente um teatro de ruptura semelhante ao que foi realizado no início do século XX, no auge do modernismo, no seio da revolução comunista russa com o *Agit-prop*, se partimos da premissa de que vivemos em uma era na qual a cultura e por conseqüência o teatro está estreitamente vinculado à, e controlado por uma lógica de mercado?

Jameson compreende esse possível potencial transformador da arte na medida em que se apóia nela para explicitar sua tese sobre os dias atuais. Com a cultura e o mercado colapsados em uma única lógica, existe um impedimento para a realização de um teatro que provoque transformações efetivas na sociedade, pois, na contemporaneidade, o teatro só seria possível dentro de uma lógica gerada pelo sistema capitalista, uma lógica de economia e cultura que rege a produção cultural atual.

Mesmo uma ação teatral efetivamente transgressora, segundo Jameson, será absorvida por uma lógica de mercado, pois como o teatro só acontece no contato com o público, e este público e elenco, está composto por sujeitos pós-modernos, esta é a condição do momento histórico, que enxergam pela ótica do capitalismo, uma transformação teatral poderá se metamorfosear em um simples produto a ser consumido. Para impedir essa metamorfose de gesto revolucionário em produto, as estratégias de ação urbana poderão servir de ponto de partida para se descobrir novos meios de escapar dessa lógica, visto que, em uma contradição esperançosa, o próprio teórico, no livro *As sementes do tempo* (1997), afirma que ainda restam espaços contemporâneos que carregam possibilidades de mudança:

Ideologicamente, o que essa dissolução da cidade tradicional e do urbano clássico permite é um deslize, um deslocamento, um reinvestimento de conotações urbanas e libidinais mais antigas sob novas condições. A cidade sempre pareceu prometer liberdade, como na concepção medieval do urbano como espaço de escape da terra. (1997:42).

Aceitar essa premissa nos direciona a Guy Debord que trata da *deriva*⁸ como um modo de alterar essa condição urbana. Ao realizarem a *deriva* os sujeitos poderiam criar modos relacionais para lidarem com a alteração de suas óticas e comportamentos, de adentrarem ou construírem furos, ou ruídos, de transformações, ou como Jameson denomina fissuras, na estrutura do poder. Durante a *deriva*, ou qualquer ação artística, mesmo que o coletivo esteja regido por interesses individuais, um grupo não pode perder a noção de coletivo em detrimento à noção de mercado. Na *deriva*, todas as relações devem se dar espontaneamente, ou serem permeadas pela busca do espontâneo. Na medida em que a prática desse deslocamento ganhar uma vivência, aprofundada pela imanência, e uma reflexão da prática, pela crítica e autocrítica, será possível visualizar escapes.

Ao tratarmos de teatro e transformação, o pensamento de Jameson pode funcionar como baliza, pois este autor afirma que é inocente aquele olhar que pensa que o teatro seria por si só transformador. Existem noções elaboradas por Jameson, em *As sementes do tempo*, que constituem um material sugestivo para aqueles que se propõem a construir manifestações culturais de ruptura, pois a compreensão de que uma ação cultural é em sua origem, atualmente, uma expressão dos sujeitos de um sistema regido pelas leis de mercado, é vital para a realização de uma manifestação artística relevante.

Atualmente, todo sujeito que se lança à tarefa de transformar algo com sua arte, enfrenta aquilo que poderíamos denominar de *paradoxo jamesoniano*, que se dá entre a capacidade revolucionária da arte e o colapso da cultura e mercado. Este paradoxo implica a contradição entre o gesto criador livre e a transformação de todo e qualquer produto artístico em mercadoria. Como exemplo radical de tal condição vemos que a esfinge de Ernesto Guevara de la Serna – o Che – revolucionário paradigmático do século XX, pode ser comercializada como marca de qualquer evento ou empresa que pretenda reivindicar a liberdade como instrumento de *marketing*.

No capitalismo atual, para a realização de qualquer experiência transformadora, como a da *deriva*, sempre será atribuído um valor de mercado. Essa atribuição de valores, de transformação de tudo em mercadoria, e da operação de outros mecanismos econômicos

⁸ A *deriva* é uma ação experimental de urbanismo unitário de vagar, sem objetivo e sem destino específico, através da cidade, explorando suas ambiências. Para os Situacionistas, essa ação contínua seria o principal exercício dos sujeitos por terrenos destinados a transformar seus sentimentos e suas percepções. O urbanismo unitário, termo cunhado pelos integrantes do movimento para descrever seus experimentos, teria como objetivo a criação de um novo espaço urbano que possibilitaria aos cidadãos jogos e a realização de seus desejos. (Internacional Situacionista - Antologia, 1997).

de enfraquecimento da potência transformadora de experiências artísticas podem ser combatidos pelas estratégias de ação urbana.

Como a sociedade se esvaziou da “capacidade dos povos de mudar, agir ou conseguir qualquer coisa substantiva em termos de uma práxis coletiva”, (Jameson, 1994:62), o planejamento e as estratégias de ação são importantes, tanto na adoção de cautela, como no uso da agressividade em lidar com a lógica de mercado. Mesmo que o objetivo da ação sejam os dois extremos, reverenciar o sistema ou estremecer suas bases de sustentação, o espaço urbano e suas características requerem certos procedimentos estratégicos.

Guy Scarpetta conclama, em artigo publicado em 1969 na revista *Nouvelle Critique*, e editado no livro *Teatro e vanguarda*, em 1973, que necessitamos “de um teatro que adote e provoque sentimentos capazes de intervir na transformação do domínio destas relações” (1973:83), são as próprias relações de poder que racionam as possibilidades de intervir teatralmente na sociedade. Considerando o contexto da cultura proposto por Jameson, é interessante perceber o funcionamento das estruturas de poder que operam na sociedade contemporânea. Neste sentido, a obra de Michel Foucault contribui com a noção da percepção do mecanismo de controle e vigilância a que estamos submetidos. A cidade do *capitalismo tardio* é construída a partir do pressuposto comercial que requer um aparato disciplinador que se desdobra em estruturas opressoras. A compreensão da construção dessas estruturas, no espaço da cidade, faz parte da elaboração de procedimentos estratégicos para o teatro de rua.

Os escritos de Michel Foucault podem funcionar como referência, como marco teórico, aos pesquisadores, de quaisquer áreas, não só de artes cênicas, que planejam realizar seus trabalhos sobre o potencial de transformação da arte. A obra *Vigiar e Punir* (1987) de Foucault colabora na elaboração de estratégias operacionais para um teatro transformador do cenário social atual.

Ao analisar o universo de constituição da vigilância, controle e punição do poder sobre os indivíduos, através das instituições reformatórias, Foucault não faz referência direta ao teatro. Porém, a obra deste autor pode ampliar a noção das dificuldades que se pode encontrar ao agir em um espaço do *capitalismo tardio*, onde a vigilância, o controle e a punição co-habitam com uma noção de falsa liberdade maquiada por uma liberdade de

consumo. O pan-óptico, o controle e a punição, preconizados por Foucault estão espalhados pelas esquinas através das infinitas relações monetárias, das pequenas câmeras nos postes, nos alarmes, nos anúncios e nas ofertas de vitrines gélidas nas ruas das cidades pós-modernas.

Desta forma, os escritos de Foucault contribuem para o desenvolvimento dos procedimentos estratégicos de ação urbana, como resultante da discussão contemporânea sobre teatro e transformação, como um alicerce de compreensão da realidade atual a ser, senão transformada, ao menos questionada. Pelo fato de abordar as estruturas de dominação, que se supõe serem subvertidas, as pesquisas que se dedicam a essa discussão estão diante da necessidade de refletir sobre a construção da realidade atual, ou, como afirma Foucault, a imposição desta construção sobre nossos corpos e discursos, com o *biopoder*.

Os escritos do autor citado são importantes também para uma reflexão que instrumentalize a ação no espaço urbano partindo da noção de construção da realidade, e não de uma idéia que implique o ato de “ensiná-la”. Essa constatação conduz à idéia de que uma ação artística não deveria ser didática, “com o fim de transmitir uma mensagem”, sobre a realidade.

O questionamento sobre a construção de realidade, e a identificação de suas bases de dominação, pode estar relacionado à construção de estratégias efetivas para o teatro de rua, na medida em que este teatro age no percurso acelerado da realidade cotidiana. Foucault, para aprofundar seu questionamento, enfoca a formação das instituições disciplinadoras, primeiramente, e posteriormente os mecanismos de disciplina e controle dessas instituições. Devido à evidência da existência desses mecanismos nas ruas da cidade e no quadro geral da sociedade pós-moderna, as teorias do autor sobre a construção do corpo social, na ótica do “poder que é ainda menos corporal, por ser mais sabiamente físico” (1987: 159), delimitam problemáticas morais, corporais e territoriais, que serviriam de base estrutural para um teatro de rua que espera romper com o sistema de dominação.

Se há a 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, ridicularizar os produtos comercializados, mudar os nomes das ruas, etc, a arte pode interferir na rígida camada, de construção de sentidos e discursos, na qual estamos sujeitos.

Nos escritos de Jameson aparecem críticas a procedimentos adotados pelas manifestações políticas e artísticas que assumiam um *status* como se estivessem em um pedestal. Segundo o teórico, o *status* profético, ou sagrado, não existem mais na sociedade contemporânea (1997:98). Nenhuma das duas manifestações – política ou artística - é mais poderosa do que a outra. Para o teórico o ativismo artístico dos anos 60 cometeu um erro básico ao supor que algumas manifestações eram por si só “dotadas de um potencial político ou mesmo revolucionário em virtude de suas próprias propriedades intrínsecas” (1994:204). Portanto, é necessário repensar a noção de quais procedimentos estratégicos serão adotados para, além de escapar da equivocada noção de que toda prática artística por si só já é uma transgressão, e, também, para não cair em tentações mercadológicas, ilusões convencionais atuais, e transitar por lugares comuns, ou seja, não agir como se a arte fosse sagrada, intocável, protegida da realidade e transgressora de per si.

Um ponto interessante na análise de Foucault é seu foco na construção do sujeito, e da noção de construção da realidade. Uma leitura *foucaultiana* permite identificar elementos de resistência que se vinculam a procedimentos estratégicos para provocar, através do teatro, situações de ruptura e resistência às relações de poder. Essa leitura pode elucidar uma série de questionamentos, no eixo de deslocamento, relação com o público e invasão, que se apóiam em procedimentos estéticos de tradições de teatro político que se relacionam, grosso modo, com a percepção de qual transformação a ação urbana se almeja.

No que se refere ao caráter da transgressão social, espacial ou pessoal, o teatro de rua pode criar estratégias, adequadas aos tempos atuais, que indiquem possibilidades de ação no espaço urbano pós-moderno. Foucault nos deixou sua arguta análise do poder e suas estruturas físicas e simbólicas, oferecendo um ponto de partida para estratégias de ação em um campo de batalha menos nebuloso e com alvos mais precisos.

Ao refletir sobre a formação do sujeito o filósofo francês trabalhou sobre a idéia de que o indivíduo contemporâneo não indica totalidade, nem constrói um ser livre, mas um aglomerado de fragmentos, de diferentes discursos e de um conjunto de camadas de controle. Essa constituição do sujeito elaborada por Foucault pode ser associada às idéias

sobre o sujeito pós-moderno de Fredric Jameson. O sujeito unitário não existiria mais, o que haveria seriam peças espalhadas, de diversos quebra-cabeças, que não se encaixariam de forma concisa e, conseqüentemente, produziriam uma fragilidade estrutural fácil de ser operada pelos mecanismos do mercado.

Segundo Jameson, a pós-modernidade caracteriza-se por ações e relações impregnadas de uma lógica de mercado, estabelecidas como mercadorias, como simulacros, cópias de uma matriz que já não existe mais. Essa lógica também impera na constituição do sujeito pós-moderno, como elemento constituinte do processo sócio-cultural, e isso se relaciona à reprodução repetitiva de padrões de indivíduos de acordo com o sistema capitalista.

É mister assinalar que as teorias de Foucault e de Jameson, aqui utilizadas, complementam-se porque, se o primeiro abrange a construção do sujeito a partir da filosofia com o *biopoder*, e Jameson direciona sua abordagem à sociologia possibilitando uma visão interdisciplinar do fenômeno cultural, que, no caso específico desta pesquisa, é aplicado à reflexão sobre o teatro de rua atual. Em Foucault podemos encontrar a forma em que trabalham as instituições de poder, suas estruturas disciplinadoras, como elas agem em nossos corpos e nos espaços nos quais convivemos. No pensamento de Jameson verificamos um enfoque que procura evidenciar quais leis e normas regem esses mecanismos de controle atualmente e como interferem em nossas manifestações culturais que apresentam algum potencial transformador. Trabalhando a partir da relação destes pontos de vista é possível delinear estratégias de ação que atingem um dos dois ou os dois planos, o sociológico e o filosófico.

Alinhado aos escritos de Foucault, outro teórico contemporâneo Dany-Robert Dufour, em seu artigo *Uma nova condição humana*, afirma que o sujeito pós-moderno apresentaria na destruição de sua originalidade, e da noção de sociedade, um estado de abismo de referências que o impossibilitaria de possuir a sensação de pertencimento a um coletivo e de realizar encontros com outros sujeitos. Se a sociedade está aprisionada pela lógica do controle e da vigilância da ótica de mercado, logicamente, o sujeito e a arte também se encontram nessa situação. A sociedade está formulada como imagem do sistema e não há espaço para pensar, romanticamente e inocentemente, que estratégias anacrônicas possam vir a funcionar na atualidade de forma automática. Cada época possui seus próprios

procedimentos estratégicos de intervenção.

Diversas manifestações artísticas se propõem a lutar contra a lógica do controle e da vigilância da ótica de mercado. Porém, em sua maioria, estas manifestações que se dizem transformadoras estão embasadas na percepção de um “inimigo” como algo somente externo. A luta se resumiria, por assim dizer, contra algo totalmente fora das relações nas quais os realizadores teatrais intervêm. O imperialismo, o capitalismo, a ditadura, o machismo, etc, são, na maioria das vezes, mencionados em diversas vertentes desse teatro como aquilo que nos oprime. O que predomina nos discursos dessas práticas comuns é uma mensagem teatral que seria comunicada às pessoas com o fim que estas possam “enxergar o inimigo” e “lutar contra ele”. Além disso, as estratégias, de outras épocas, para transmissão direta de mensagens passam pela construção de manifestações teatrais que dificilmente geram algum tipo de ruptura com o ato criador, com a convenção, ou até mesmo com o uso do espaço urbano.

Foucault pensa o sujeito além dos termos clássicos - sujeito oprimido ou repressor - como sujeito construído, segundo Irazábal, “fabricado a partir de dispositivos específicos”. Estes dispositivos seriam aproximações, alvos, dos procedimentos estratégicos por posicionar o sistema de controle “não em seu sentido negativo (opor, reprimir, submeter) senão voltado a toda a sua positividade potencial (moldar, criar, construir)”. A identificação que Irazábal faz do teatro político, sob a luz de Foucault, evidencia nossos próprios obstáculos de compreensão e prática das estratégias de intervenção urbana, pois é a criação dos discursos, das instituições, da arquitetura, das regras, leis, da ciência, filosofia, moral, que os estrutura em nossos corpos. (Irazábal, 2004:38).

As percepções de Foucault, Irazábal, Jameson e Dufour, que permitem discutir grande parte das práticas de teatro e transformação, reafirmam a noção de que este “inimigo” que é a lógica de mercado, não existe, apenas, como algo externo a nós. Este “inimigo”, sobretudo, nos construiu da forma que somos e instituiu as formas de como nos relacionamos com os outros e com o mundo, através de relações de poder, de suas instituições disciplinadoras e de suas lógicas dominadoras. Essas lógicas construíram a realidade, e nós “seres livres” somos aptos a fabricar uma realidade diferente?

Somos nós que construímos a realidade e as relações, que não somos livres para construir, pois, são as relações de poder que nos construíram. Estas relações de poder

construíram, e constroem, a arte que utilizamos para combatê-las. Nossas relações, por fim, estão permeadas por possíveis “ataques deste inimigo”, temos que rever a nós mesmos, o que somos, nossa lógica de procedimentos estratégicos, constantemente, para treinarmos nossa percepção do alcance destas relações de poder.

Os discursos que dão origem aos mecanismos das estruturas de poder, segundo Foucault, os próprios mecanismos de controle, as estratificações, segundo Deleuze, que estão presentes ao longo de nossa história, a lógica do capitalismo tardio, segundo Jameson, parecem ser impenetráveis. Contudo, seria na ação coletiva, na realização de relações de encontro entre os sujeitos pós-modernos, que até possam estar esvaziadas de conteúdo e forma, de projeto coletivo, que é possível despertar a transformação na medida em que existe manifestação em grupo.

Michel Foucault pauta-se em fatos históricos sobre as instituições disciplinadoras e suas formas de controle, que ainda podemos verificar na sociedade pós-moderna. O filósofo se preocupa com os discursos embutidos no indivíduo, como por exemplo, o colapso psíquico do sujeito, ou seja, o sujeito talvez tenha a chance de ter alguma personalidade original, porém ela será facilmente absorvida pelos inúmeros discursos, mecanismos de controle, para fazer com que este se adapte à massa de consumidores “normais”.

Se o sujeito é só um consumidor, sem moral, sem ideal, sem crença ou pertencimento, a sociedade não existe como coletivo e o sujeito não existe como indivíduo. Segundo Dufour, o que se estabelece como sociedade é a multidão, um bando, em que a referência de moral e identidade, denominado por Lacan como *Outro*, é o próprio indivíduo-sujeito. Onde a cada um de nós “a tarefa de ser-si-mesmo, encontra-se a máxima dificuldade, senão a impossibilidade de sermos nós mesmos” (Dufour, 2001:01). O encontro, o único lugar possível do teatro, uma ação coletiva, pode transformar, mesmo que momentaneamente, o estado dos sujeitos pós-modernos que transitam pelas ruas. Este sujeito pode ser submetido a transformações através de encontros proporcionados por ações artísticas, encontros de sujeito com outros ou consigo mesmo, em contato com as experiências de novas situações.

Ao estarmos perdidos procuramos ajuda, ao perdemos a visão ou algum sentido buscamos alguém ou algum elemento para nos orientar. Se uma situação no ambiente urbano pode fabricar algum percurso, relação, ou reflexão diferente das existentes, talvez

seja nas relações de encontro proporcionadas por essa condição de desorganização e confusão que resida à possibilidade de experiência transformadora, ou de alguma experiência que difere de nossa gama de experiências cotidianas e mercadológicas nas quais vivemos.

Como funcionaria a experiência de uma situação se pensada sob a ótica de que o capitalismo pós-moderno e suas formas de controle constroem o sujeito? Esta, provavelmente, funcionaria para a reafirmação do sistema, pois se estamos no sistema, e olhamos de modo reflexivo para algo que nos comunica, então essa reflexão poderá estar permeada de camadas de vigilância do sistema. Talvez, o problema maior do sujeito, não seja, apenas, perder sua capacidade de reflexão, mas perder a possibilidade de se encontrar, de refletir e de transformar junto a outros o ambiente a seu redor, e desfazer as camadas de vigilância e controle do mercado.

Nossa lógica atua, via de regra, de forma disciplinada, pois, é originária da lógica de mercado. Não poderemos transformar nada, se apenas utilizarmos as estratégias de ação construídas pelo e para o sistema. Como a ruptura é a exceção, e o acontecimento que se projeta, além das tendências do cotidiano, opera com estratégias que são próprias da ação transformadora, é necessária a construção de novas situações imprevisíveis para devolver às pessoas que ainda habitam a rua a possibilidade de encontro e ação entre elas. As intervenções urbanas, que têm o ímpeto para provocarem ações de reflexões e transformações, como veremos a seguir, desdobram seus procedimentos técnicos de realização se o pan-óptico está embutido em nossos corpos.

Através da busca, angustiante, originária das palavras de Foucault, de uma saída desse pan-óptico totalitário é que o conceito de imanência (Deleuze) emerge para uma melhor compreensão das estratégias a serem utilizadas em relação ao teatro e à transformação na sociedade atual. A imanência permanece no âmbito da experiência possível, age na captação da realidade através dos sentidos e possibilita uma reflexão sobre a realidade humana a partir daquilo que podemos constatar da própria realidade durante uma experiência prática. É a investigação direta e a descrição dos fenômenos tais como são experimentados conscientemente, sem pressuposições, ou seja, o estudo da experiência imediata. Não importam as interpretações que o indivíduo possa ter, e não interessam os conceitos comuns a determinados assuntos. A imanência não trabalha sobre sinais, mas sim

sobre descrição e vivência da situação, da prática da experiência por si só, sem crenças, pressupostos ou preconceitos. Segundo Deleuze, a imanência é o que nos faz ir mais longe, é o que, na realidade, significa substituir “a interpretação pela experimentação” ao adentrarmos na procura pela transformação (1996:10). Isto implica em adotar procedimentos estratégicos originários, principalmente de práticas, de experiências efetivas de transformação e suas reverberações no ato performático, como se fosse imanente uma construção de estratégias durante o instante de ação.

Para as práticas que buscam a transformação social e política através do teatro deve-se levar em conta o que uma situação pode desencadear, mesmo sob a ótica da imanência, em algumas vezes apenas pela valorização do instante do fenômeno teatral, e não pela reflexão e pela interpretação posterior a esse fenômeno a servir como potência de mudanças. Na imanência, invariavelmente, somos obrigados a escolher o modo de experimentar, de existir, já que existimos e estamos experimentando as situações da vida a todo o momento. O teatro pode invadir as existências no espaço comum que é a rua. O fato de delegarmos nossa liberdade de escolha a outros, com o fim de não optarmos por uma maneira de existir, também é uma escolha. A noção de que existimos, considerando o ponto de vista situacionista que pensa nossas relações em uma sociedade do espetáculo, pode ter intrínseca como noção que somos livres para criar e tomar parte de experiências de vida, independentemente da espetacularização sistêmica, pela condição vigiada e controlada na qual nos encontramos.

No teatro o aspecto do instante da experiência é importante. No teatro de rua esse aspecto do instante é um fator determinante, pois o espaço urbano não pára para que a ação teatral aconteça e a todo o momento os atores e o público estão tomando decisões. Mesmo que na arte teatral em sua efemeridade a valorização do instante de presença da ação seja um eixo essencial, na rua, a abertura de ações, de acontecimentos, faz desse instante um acontecimento imprevisível e multifacético. Tudo, ali, está completamente suscetível ao acaso, o que ressalta a importância do momentâneo. Dessa maneira, não é só a reflexão que faz atingir a dimensão transformadora, mas sua inerência a uma realização praticada em um instante. Mesmo que o acaso seja inerente, é o pensamento que organiza a ação no instante e a questiona durante e após seu acontecimento.

É importante sublinhar a relação do acaso e da imprevisibilidade com as camadas de

vigilância e controle das estruturas de poder, tal como revela Foucault, não só por colocar totalmente em cheque a noção de liberdade de ação nas ruas, como por estar estreitamente ligado ao fluxo de mercadoria da disciplina e controle da lógica do capital. Diante desta multiplicidade e magnitude de pan-ópticos ainda haveria espaço para o acaso na rua? Resta a esse teatro, ao menos, testar os mecanismos de controle, provocar imprevisibilidades e, até dilatar seus espaços e tempos de duração desses possíveis ecos de transformação.

Em entrevista a Michael Taussig e Richard Schechner, Augusto Boal ressalta que realiza suas práticas, não pela importância do acontecimento teatral, mas para preparar a audiência para alguma ação real que todo o coletivo irá realizar. O teórico da performance, Schechner, complementa que essa é uma tática utilizada há séculos por exércitos, pela noção de jogos de guerra influenciada pelo teatro, mas que Boal delega aos soldados, os espectadores, o pensamento criativo, mas não os procedimentos estratégicos. O objetivo de Boal é mudar a natureza das relações sociais, o tecido da sociedade, enquanto jogos militares usam conhecimento social para sustentar e reforçar sistemas preestabelecidos. Schechner afirma que algumas idéias de Boal se chocam com as idéias de Victor Turner, teórico oriundo da antropologia, ao propor rigidez na participação em um ritual, ao individualizar a identidade em detrimento a uma identidade coletiva. (1994:24, 28).

Guy Debord delineou algumas características principais de uma arte que visa transformar a realidade, como por exemplo, a redefinição do espaço urbano, e de uma ruptura com a lógica da mercantilização do ato criador. Suas idéias não só trataram da política urbana em si, mas da arte que necessita invadir a cidade e fazer com que todos participem de transformações nesse ambiente, da desestruturação da rotina do espaço público, da construção de novas situações neste espaço. Debord, que pode ser estreitamente relacionado com as teorias de Foucault e Deleuze, e que, como eles, esteve diretamente ligado ao movimento social de maio de 68, preocupando-se com a construção de novas situações na realidade, como sua discussão com a psicogeografia e suas práticas com o mapeamento dos percursos cotidianos, e até aconselhando a escritura de manifestos estudantis na época, afirmou que a realidade, e a sociedade estavam, e estão, organizadas de maneira espetacular, sob a convenção de um espetáculo, e que o indivíduo foi, e é, um ser espetacularizado, situado, e sitiado no espetáculo. Um não se constitui sem o outro.

Para Debord, o estudo da vida cotidiana seria inútil e condenado “se não se

propusesse explicitamente o estudo dessa vida cotidiana com o fim de transformá-la” e a arte se definiria por ser a única área que se preocupou com os “problemas clandestinos da vida cotidiana, mas de uma maneira oculta, deformada, parcialmente ilusória” (1961:01, 07). O espetáculo sobrevive e se alimenta do indivíduo e vice-versa. A ruptura desse ciclo vicioso deve servir, e ser o pressuposto para as estratégias de ações artísticas, como intervenções urbanas e teatro de rua, visto que de experiências meramente estéticas a rua já está farta.

Segundo Debord, a realidade está significada através de nossas relações espetacularizadas. Se não estivermos nesse jogo de significação espetacular, não estamos em lugar nenhum na realidade. Isto é, como veremos no capítulo III, se não for possível romper com os fluxos dos *Não-lugares* de Marc Augé, que são espaços de passagem incapazes de originarem qualquer tipo de identidade, de relação, o indivíduo não tem como escapar das relações com a espetacularização da vida. Todos os procedimentos que visam à circulação de pessoas, em contraste com a visão sociológica de lugar que pretende listar uma série de relações localizadas no tempo e no espaço em que circulamos, necessitam de uma reavaliação, pois, vivemos um mundo que ainda não aprendemos a analisar nem a observar.

Estar na realidade é estar inserido em um conjunto de relações, entretanto as relações não estão rígidas, e prontas, para o indivíduo habitar. Tornar-se humano é inserir-se na rede de relações, e só haverá realidade com a estruturação das relações entre o Eu, sujeito, a partir da sua relação com o coletivo, os corpos, os outros, os espaços e o tempo. Nessa intermediação, o teatro de rua pode servir como elemento impulsionador de transformações.

Jameson afirma que vivemos na impossibilidade de pensar um outro sistema, a não ser pela total destruição deste, e que para a arte resta “evitar o máximo possível o *status* de obra acabada, o que como objeto reificado” provoca sua extinção (1997:184). Para o teatro contemporâneo resta se aproximar estrategicamente da subversão às leis de mercado, se for possível e, se o objetivo for quebrar com a lógica mercantilista, para assim interferir em uma estrutura, penetrar o sistema, invadi-lo, utilizando a mídia, o *marketing* e ações no espaço urbano em prol da denúncia e da ruptura. Uma das estratégias é evitar ou transfigurar a caracterização deste teatro em produto, que pode ser provocada por dar uma

idéia errônea de fatos, deturpar acontecimentos, e subverter ou investir em alguma possível falha de um sistema que teme o incerto, o acaso, o sujeito que é capaz de fazer qualquer ação.

As idéias de Jean Baudrillard, teórico ao qual Jameson também se refere em seus escritos, sugerem que a arte deve “invadir, pressionar, violentar, e chantagear a mídia e os modelos vigentes, porém pela suas induções, infiltrações, e ilegítima violência” (1983:72). É tarefa dos artistas teatrais articularem essa realidade em suas obras, para irem além da lógica de mercado na comunicação com o público, construindo maiores vínculos de aproximação com a vida de cada sujeito que a integra e não simplesmente vê a arte.

Vivemos em uma época na qual não vemos, com frequência, no teatro uma ressonância forte de comprometimentos explícitos com transformações tão constantes como podemos observar que existiu nas primeiras décadas do início do século XX. Se há indícios de revolução ao redor dos quatro cantos do mundo, o teatro transgressor pode persistir. Existem diversas e pequenas transformações, que podem se tornar revoluções, sendo criadas por segmentos injustiçados ou, apenas por sujeitos organizados do planeta. Há iminência de mudanças sociais e políticas que não estão tão relacionadas à arte como estavam no começo do século passado, como poderemos ver no capítulo seguinte.

Contudo, ainda existem manifestações que utilizam elementos artísticos em suas composições, operando com procedimentos estratégicos que objetivam a transformação do espaço urbano, tanto em Paris, como em Buenos Aires, Accra, São Paulo, Nova Iorque ou Bagdá. De acordo com Jan Cohen-Cruz, em seu livro *Radical Street Performance* (1998), o teatro transformador reside em performances, manifestações no espaço urbano, realizadas por organizações políticas com o fim de disseminar suas ideologias e suas ânsias de mudança. A performance, segundo Cohen-Cruz, é o resultado da ruptura do limite entre o objeto artístico e o corpo em situação artística. Esta seria a arte caracterizada pela colocação do corpo em obras; pela execução de trabalhos em que o artista cria situações e se coloca como emissor de informações, em um sentido mais conceitual do que emotivo, que parte do princípio de se resgatar a característica ritual da arte, ao tirá-la de ambientes específicos e colocá-la dentro da vida, a fim de torná-la realmente viva.

Estas performances analisadas por Jan Cohen-Cruz podem ser caracterizadas como este teatro de rua de ruptura do cotidiano dos tempos atuais, assim como o *escrache* do

H.I.J.O.S., as *funas*, o *Reclaim the Streets* e o movimento *Black Block* que veremos posteriormente, que são, portanto, ações que conseguem extrair, transformar e subverter imagens culturais comuns de um arquivo coletivo, atuando em contextos urbanos, podendo provocar rupturas com a lógica de mercado ao enfrentar diretamente o poder jurídico e o policial. Nesta relação, de resistência e transformação, o teatro de rua e as formas performáticas políticas se entrelaçam. Mesmo quando uma forma política adquire dimensão performática, ou cênica, e se enfrenta com instituições de poder, isso não implica necessariamente que esta produzirá rupturas com a lógica do mercado. No caso do *H.I.J.O.S.* e das *funas*, observamos uma ruptura com o plano institucional jurídico que está diretamente relacionado com a lógica do sistema e, por consequência do mercado. Além disso, nessa relação reside um enfrentamento com os modos espetaculares do poder do Estado democrático, e a partir dessa postura se constrói vínculos com outras rupturas até atingir a lógica de mercado.

Desta maneira, a performance que invade o espaço público, não só provoca uma transformação dentro de um ambiente comum, mas também, além de deixar marcas, como rastros de memórias ou de vandalismos, no espaço, pode demarcar as fissuras nas regras do sistema. O ambiente da rua é onde enxergamos as provas reais da repressão, tanto na rotina urbana, como na arquitetura, mas por isso é berço de transformações. Cabe ao teatro de rua revigorar seu potencial de teatro transformador, se este almeja preencher esse vazio existencial do sujeito pós-moderno e mudar algo na realidade, ampliando seu conceito de ação urbana no sentido de evidenciar uma resistência à desertificação do real imposto pelo poder. Uma resistência ao controle, à vigilância, e às estratificações do sujeito do *capitalismo tardio*.

O pensamento de Debord relaciona-se com as idéias de Foucault, e Deleuze, por evocar o poder de transformação que pode estar presente no instante de uma experiência. Sobre o instante da experiência, Michel Maffesoli, em *O instante eterno*, enfatiza o esticado presente em que vivemos na pós-modernidade. O mundo pós-moderno esticou o instante da vida a tal ponto que nós, sujeitos, perdemos a noção de tempo. Não nos situamos mais em um passado, e nossas ações não vislumbram um futuro, vivemos um presente durável, à melhor maneira do *carpe diem*, ou seja, aproveitamos incessantemente tudo que podemos no menor espaço de tempo. Viver o dia, ou pensar o presente eterno como lócus é uma

característica da lógica do mercado sobreposta ao consumo, quer dizer, viver a partir do consumo imediato.

A noção deste *instante eterno*, passa a ter uma importância na revelação de procedimentos estratégicos para a realização de um teatro que visa alguma transformação da realidade. Maffesoli descreve a sociedade pós-moderna à luz da fascinação dessa sociedade pelo instante presente: “... a acentuação do presente não é mais que outra maneira de expressar a aceitação da morte” (2003:58) atestando que o espetáculo “... vem a ser uma realidade concreta nas manifestações cotidianas, cada vez mais desenfreadas” (2003:112). Em confronto com a imanência de Deleuze, é através das teorias de Michel Maffesoli que podemos pensar na solução de uma imanência ligeiramente modificada, no sentido de obter um planejamento anterior de estratégias para modificar o instante e uma reflexão posterior que possa melhorar os procedimentos estratégicos e que possa analisar as mudanças provocadas pela ação deste teatro transformador.

Levando em consideração a problemática que a obra *Vigiar e Punir* expõe, o *instante eterno*, passa a ser uma revelação para quem quer compreender como age e reflete o sujeito pós-moderno, e qual é o ritmo dos habitantes e do espaço urbano, com o fim de utilizar a ação teatral de forma a estancar ou acelerar o instante de reflexão e ação desse sujeito, ou seja, como quebrar com os mecanismos de controle, disciplina e vigilância.

Em maio de 1968, Deleuze e Foucault estavam preocupados em registrar suas teses sobre a possibilidade de revolução pela experiência teórica e prática. Suas teses podem ser associadas às idéias de Guy Debord relativas ao universo de uma transformação urbana e a idéia da sociedade do espetáculo. Debord, que participou do movimento transformador dessa época, ressalta em seus manifestos a importância de uma arte independente, essencialmente urbana, para criar situações de liberdade entre as pessoas, “a arte integral, de que tanto se falou, só se poderá realizar no âmbito do urbanismo” (1960:43). Debord supunha a intervenção na estrutura da cidade como material de transformação das relações sociais, e reflexões sociais, intervenções na arquitetura do poder.

O teatro e a performance são áreas artísticas que lidam com o instante efêmero, essa efemeridade diferenciam-nas de outras áreas artísticas. Essa efemeridade, da arte que acontece e desaparece, é o trunfo para dialogar com a sociedade de um eterno instante. Ao valorizarmos a relação do público com a experiência do instante no teatro de rua, estaremos

estabelecendo novos vínculos, e novas possibilidades de transformações. Como Pedro Barbosa, explicita no livro *Teoria do teatro moderno* (1982), a escolha da rua como espaço de ação teatral “implica a fusão da arte com a vida”, a interferência do teatro no cotidiano urbano, e “a mobilidade, o movimento fugaz, a necessidade de surpreender um público, anônimo, atarefado e movediço” (1982:166). Ou seja, é no deslocamento, na intervenção e na diluição entre arte e vida que reside algum tipo de potencial transformador, pois se há confusão entre arte e vida a participação dos acasos e imprevisibilidades nas duas vertentes é ampliada. Segundo Barbosa, estas condições são determinantes e definem a rua, como espaço de ação, “como recentes são as ruas citadinas, esfuziantes de automóveis e de multidões apressadas” (1982:166). Os procedimentos estratégicos para elaboração de performances urbanas devem respaldar essas implicações geradas pelo teatro de rua, levando em conta o ritmo cada vez mais acelerado dos fluxos cotidianos de uma cidade do *capitalismo tardio* e do *instante eterno*.

Na problemática do colapso entre a cultura e o mercado reside o desafio para a realização de um teatro transformador, que provoque mudanças efetivas, pois na atualidade a arte em geral entrelaça-se com o sistema de consumo e abdica de seu potencial de ruptura. Assim, poderíamos interpretar que qualquer gesto revolucionário, segundo Fredric Jameson, está relegado a atuar dentro de uma lógica de mercado, pois como nossas relações só acontecem nesse contato intermediado pelo capital e essas relações estão compostas por sujeitos que realizam gestos controlados e vigiados, por esse sistema, a transformação em questão poderá ser tratada como se fosse, somente, o prazer originário de um contato com algum produto, alguma novidade. Porém, o próprio teórico marxista deixa claro que existem saídas, que por mais onipresente que seja o sistema, este possui espaços vazios, possíveis desvios que podem levar a transformações.

Jameson afirma que “a arte lida com o apetite dos consumidores por um mundo transformado em mera imagem de si próprio, por pseudo-eventos, e por 'espetáculos” (1997: 45) e ainda que no passado “o espaço urbano prometia variedade e aventura, muitas vezes ligadas ao crime, da mesma forma que as visões associadas de prazer e gratificação sexuais são inseparáveis da transgressão e da ilegalidade” (1997:42), portanto devemos resgatar, ou reencontrar, o que existe de ilegal na prática do teatro de rua para almejar transgredir algum sistema de controle.

O teatro contemporâneo necessitaria fugir do mercado, do produto, e interferir como um filtro, ou até mesmo uma barreira, os simulacros que dominam o espaço urbano, expondo-os através de toda uma estrutura de simulacros, penetrando o sistema e invadindo a sua base, a estratificação midiática, ideológica, urbana e financeira. Este teatro necessitaria evitar sua caracterização como produto, utilizando a interculturalidade, fragmentos e agressividade, como armas contra o domínio do *capitalismo tardio* na arte, investindo nas brechas deixadas na lógica do sistema de controle. Para Jean Baudrillard, no manifesto político publicado no jornal francês *Liberation*, *A conjuração de imbecis*, existem “duas situações, ambas críticas e insolúveis. Uma é a total inutilidade da arte contemporânea. A outra é a impotência da classe política...” (1997:01), é nesse panorama em que se situa uma das principais problemáticas na construção de estratégias de ação.

Em um mundo onde a arte é feita para o comércio; o teatro se resume em apresentações, festivais, turnês, temporadas, pesquisas, financiados por leis de incentivo fiscal por intermédio de órgãos governamentais e empresas, e, ou patrocinadas por empresas estatais e privadas, comerciários, e universidades; o produto cultural é patrimônio do mercado. Se a censura e o dinheiro estão unidos em um único projeto que resulta a morte da arte transformadora, o que resta é a alienação nos simulacros culturais. As alternativas a esse cenário no âmbito teatral que visualizamos são iniciativas de grupos teatrais que se reúnem sob forma de associações coletivas (empresas ou cooperativas) para reivindicar melhores incentivos financeiros para a classe teatral. Ou seja, os artistas que lutam por alguma transformação no meio de produção cultural neste século, como os dadaístas representariam no início do século passado, podem ser os produtores culturais que reivindicam meios mais adequados de financiamento.

A maioria dos artistas quer reformulações nas leis de incentivo à cultura, porém, não podem se esquecer de que as reivindicações poderiam ser mais efetivas ao se configurarem como procedimentos estratégicos de ação práticas político-sociais, com a mesma importância que as ações de âmbito burocrático, para provocar uma transformação artístico-cultural. Os agentes culturais não podem agir burocraticamente ou mercadologicamente, como os agentes do mercado desejam, pois poderiam subverter, enganar e surpreender, ao manipular estrategicamente as políticas culturais regidas pelo mercado.

A ação de um teatro de rua que rompa com as fronteiras da realidade e da ficção é o

início das possibilidades de inserção do teatro nas cerimônias sociais. Se, atualmente, o espetáculo está destruído, ou melhor, se tudo é espetáculo, o teatro, no mínimo, tem sua convenção abalada pela mudança de percepção estética, interpretativa e representacional do público em suas diversas formas de olhar, dialogar e se relacionar com o estético, o espetáculo e a representação. Para o teatro de rua, este abalo pode ser prejudicial, pois no espaço urbano a convenção teatral é diferente das camadas de público e ator oriundas da edificação designada para o teatro.

Se o teatro é ação no tempo e no espaço é 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. A convenção depende do espaço, de uma série de signos que podem ser articulados em qualquer lugar do mundo e em diferentes culturas, suas variações culturais modificam os sistemas de significação, e são determinadas no jogo de relações que a ação teatral provoca. O espaço, sua estrutura, seu ambiente, *Environment* como diria Schechner, pode ser tomado como determinante.

Se não existe uma convenção teatral diferente para cada espaço, ao menos em um espaço onde realidade e ficção caminham juntas, a convenção não é a mesma. Porém, mesmo com um abalo mais prejudicial, existe, para o teatro de rua, a possibilidade mais próxima de criar uma convenção teatral diferente da espetacular representacional, que rompa com a separação entre arte e vida, já que, no caso, a confusão entre arte e vida no espaço urbano acontece naturalmente. A convenção espetacular representacional seria uma forma teatral da qual o público já está completamente imbuído de sua lógica, ou seja, os meios de entretenimento, a televisão, cinema e shows, já utilizam intensamente essa convenção para que nada provoque imprevisibilidade na relação com os espectadores. A construção de uma situação na rua pode obter seu potencial de transformação, ou reforçá-lo, se a convenção utilizada não for oriunda da espetacular representacional, uma ação teatral rígida em ilusão, como afirmam Guy Debord e os integrantes da *Internacional Situacionista* no trecho do *Manifesto Situacionista*, escrito em 1960:

... Não estamos falando sobre uma continuação do teatro. Pirandello e Brecht já revelaram a destruição do espetáculo teatral... A construção de situações irá substituir o teatro no mesmo sentido que a construção real da vida tem cada vez mais a tendência de substituir a religião. (1960:03)

É interessante frisar que a relação entre arte e vida pode ser verificada, nas experiências contemporâneas do *Manifesto Situacionista*, sob a forma de *happenings* e performances que ofereceram outras formas convencionais de arte mais próximas ao jogo e ao ritual do que ao teatral. Como por exemplo, pode-se mencionar a ação de Abbie Hoffman, fundador do *Guerrilla Theater (Teatro de Guerrilha)*, que, ao jogar notas de dólares nos funcionários da *NYSE*, a bolsa de valores de Nova York, berrando: “Olhai, a América está louca!”, atuou com o sentido de sua ação podendo ser observada como realidade, como um ato que pudesse atingir e intervir na vida, uma ação realizada por um ator e, ou, por qualquer sujeito.

Guy Debord supunha a intervenção na estrutura da cidade como material de transformação das relações sociais, não só com teatro, mas com todas as linguagens artísticas, na preocupação com uma arte de transformação e que potencialmente pudessem intervir nas estruturas urbanas. Esta transformação pode ser relacionada com as teorias de Foucault e Deleuze, no que tange à valorização da experiência prática para a transformação, mesmo que operando no confronto entre a não-interpretação originária da imanência e a análise da origem dos discursos de poder, pois, quando Debord elucida o conceito de *deriva*, ação coletiva que as situações provocam, afirma que:

[a] Flutuação, uma técnica de passagem rápida através de uma variedade de ambientes... Envolve comportamento construtivo de jogo e consciência dos efeitos psicogeográficos... Na *deriva*, uma ou mais pessoas durante um certo período de tempo deixam de lado suas relações, seus trabalhos e atividades de lazer, e todos suas outras razões usuais para mover-se e agir, e deixam eles mesmos serem levados pelas atrações do terreno de encontros que eles acharem. (Teoria da *Deriva*, 1958:01).

Nesta ambivalência entre reflexão e experimentação, entre o terreno do acontecimento, do instante, e da experiência e o estudo da reflexão, da memória e da construção de sentidos e história, operam as estratégias de ação. Esta preocupação passa a ser um fator muito presente nas experimentações de diferentes áreas artísticas no século XX e se relacionam diretamente com os impulsos situacionistas para uma transformação na sociedade, “ao se opor a todas as formas regressivas de jogo é necessário promover as formas experimentais de um jogo de revolução” (1960:04). Deleuze ao discutir as teorias de Foucault, afirma que “o poder é uma relação de forças” e que “toda relação de forças é uma ‘relação de poder’” (1986:78). Debord supunha a revolução como uma prática de

intervenção essencialmente urbana, criando situações, interferindo nas relações cotidianas das pessoas, como descreve, em seu *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional*:

A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado a alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não participação... As melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidades para mudar a própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do 'público'... De mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores, mas... Vivenciadores. (1960:43).

A valorização do presente do ato performático pode ser considerada como uma influência dos escritos de Antonin Artaud nas performances contemporâneas, que corroboram com esta noção de presentificação. Antonin Artaud, em *O teatro e seu duplo*, ao propor que o teatro necessita estar “penetrando concretamente, perturbando, primeiro espacialmente e depois interiormente, em um sistema de vida” (1972: 84), realça a importância do caráter desorganizador do teatro, a sua possibilidade de se transformar indivíduos, realidades, através da utilização de novos meios, construindo o instante teatral efetivamente transformador.

Em seu livro *La risa del espacio* (1997), Luis Castro Nogueira identifica no mundo de hoje uma “fragilidade na historicidade: uma perda do sentido da história tanto coletiva como individual” (1997:89). No *capitalismo tardio*, expomos essa fragilidade como uma experiência estética da esquizofrenia, quando nós sujeitos perdemos o sentido de tempo e da linguagem, vivendo em um permanente estado de sítio, de imobilidade, ou em uma experiência espacial em um presente desarticulado. É tarefa dos artistas teatrais articular esse presente em suas obras, e pensamentos, para além das camadas de vigilância, da lógica de mercado na comunicação com o público, construindo maiores vínculos de aproximação com a vida de cada um que vivencia o fenômeno teatral.

Operando os procedimentos estratégicos de forma consciente das estratificações e controles do sujeito pós-moderno, o artista poderá transformar a si mesmo e aos outros. Porém, é importante deixar claro que não só quando o artista constrói o discurso da consciência que sua arte possui potencial de transformação, não só uma situação consciente será transformadora, mas se o artista pretende transformar algo além de si mesmo durante o

ato performático na rua, será necessário ao menos conhecer as particularidades desse espaço, seu conjunto de elementos e pessoas, de que sua ação é parte, o que a contamina e o que a compromete. As estratégias de ação urbana não possuem valor sem uma disponibilidade à experimentação de transformação. Estar consciente disso, porém, não está relacionado apenas à vontade ou à experiência. Isto seria, nas palavras de Fredric Jameson, “uma possibilidade objetiva, uma propriedade da realidade e da situação corrente, e não algo a ser conseguido pela vontade, pela ordem ou pela mera adoção de um pensamento” (1997:85). Portanto, a consciência e a prática devem, mesmo que em medidas desiguais, aparecer em diferentes momentos, no planejamento e na ação. Essa acepção, de certa maneira, anula o uso desmedido da noção de imanência de Deleuze, devido à sua atribuição de inutilidade no ato de interpretar e refletir, o que não tira sua importância no aspecto de que estabelece a experiência como essência e potência transformadora.

Levando em conta a situação da arte teatral na pós-modernidade, a passividade, a ausência de ruptura nas obras atuais, que é substituída pela batalha por mais financiamento, ou financiamentos mais justos por parte dos grupos teatrais, operando de acordo com a lógica de mercado, que pode ser exemplificada pela apresentação de peças teatrais em locais fechados, construídos pela relação monetária com o público através de bilheteria, essa tarefa se define como um emaranhado de desafios para romper com este sistema controlador. É a lógica do mercado, do produto, operada pelo produtor cultural agindo em todas as esferas de uma ação artística segundo a lógica do capitalismo tardio. A consequência deste cenário, pela afirmação de Jameson, seria uma “acentuada volatilidade e o caráter efêmero de modas, produtos, técnicas de produção, processos artísticos, idéias, ideologias, valores, e práticas estabelecidas” (1996:48), embutidos em ações artísticas meramente mercadológicas. Este produtor, essa lógica que impregna artistas e grupos artísticos não resistentes às imposições do mercado, atua nesse sentido de propor o jogo que o sistema demanda, sem praticar qualquer desvio transgressor do papel da arte atualmente.

Um dos objetivos contemporâneos relativamente às práticas propostas, que poderemos observar a seguir, pode ser expandir a arte para além de sua posição convencional, elitizada, intocável, comercial para apresentá-la como algo em movimento e fazer de nossos rituais cotidianos, na rua, espaços criativos e transformadores. Durante o século XX, não só se buscou, cada vez mais, a participação do público, mas também, a

diluição das fronteiras entre a arte e a vida, dando início a uma série de experimentos realizados dentro da vida urbana. Desde as matrizes do dadaísmo, nascido oficialmente em 1916, através da ocupação artístico-política denominada *Cabaret Voltaire* em Zurique, que impulsionaram os artistas dos anos 50 e 60 a criarem os *happenings*, a *performance-art*, *events* e os *environmentals*, como André Breton sugeriu em 1921, se buscou encontrar o público principalmente nas ruas através de inúmeras possibilidades práticas, como, por exemplo, organizar excursões e palestras públicas.

O espaço urbano foi área de ação significativa nos diferentes movimentos artísticos que se sucederam ao longo do século XX, seja como local de ação estética e (ou) de protesto. No século passado, era impossível realizar um ato de transformação sem realizar alguma ação nas ruas, pois, estas se apresentavam como espaço de efervescência e ambiente de experiência coletiva de transformação, de conflito e de convivência.

De acordo com Pedro Barbosa, o teatro de rua pode proporcionar “uma releitura da vida cotidiana, atuando no interior dela, com o fim de agir sobre ela” (1982: 169). A rua torna-se, deste modo, o espaço de um teatro transformador da vida real. Segundo Barbosa, “na sociedade do consumo a rua significa a libertação do teatro enquanto mercadoria” (1982:168), senão pela total abertura da obra a um território comum a todos e pela igualdade de diálogo entre participante e público, ao menos pela ressignificação do espaço urbano durante o ato performático.

Porém, o simples fato de estar na rua não define o caráter político do teatro. É ao utilizar os procedimentos estratégicos de ação, as imprevisibilidades e os elementos desse espaço, sem modos reacionários e oportunistas, que a ação levada às ruas possibilita a transformação e ruptura. Senão no seu caráter comercial, ao menos no uso do espaço. Não é só pela libertação da arte enquanto produto que a rua se torna imprescindível atualmente para ações artísticas, mas é pelo potencial da ação em um território comum a todos que produz a possibilidade de transformação pelas zonas fronteiriças entre ficção e realidade que a rua possui.

A ação de um teatro de rua que rompa com as fronteiras da realidade e da ficção é o início para possibilidades de inserção do teatro na valorização da imanência para a não-estratificação das camadas de vigilância e controle. O teatro de rua pode gerar um tipo de licença poética para a transformação não-ficcional do espaço e das pessoas que o habitam,

nessa licença reside o potencial transformador do teatro, pois pode pertencer ao elenco, mas também ao público, que no ato da performance pode se transformar em participante. Pois, segundo Jameson, “um conhecimento do que se costuma chamar de ‘rua’ pode ser útil à sobrevivência nos espaços inimagináveis das decisões corporativas e burocráticas”, mesmo no cenário de pós-modernismo o espaço da rua ainda mantém sua importância. Nos dias atuais, a rua, espaço da vida diária, da rotina ou do cotidiano, “um signo de rompimento do privado e do pessoal, quanto da emergência do consumo e da mercantilização” em contraste com o próprio espaço público denominado, pelo teórico de espaço do trabalho, que está “mais possuído por indivíduos particulares” (1997:158, 159).

A partir da relação com o espaço urbano, como afirma Schechner, durante a performance, ao “permitir que as pessoas se encontrem nas ruas será sempre flertar com a possibilidade da improvisação – que o inesperado possa acontecer” (*Radical Street Performance*, 1998:197). As manifestações teatrais carregam consigo a potência de possibilitar a transformação, quando utilizam o inesperado no espaço urbano, expandindo horizontes e rompendo fronteiras espaciais, territoriais e simbólicas. Tais manifestações teatrais urbanas, que possuem a característica de romper relações controladas e vigiadas pelo sistema, evidenciam a possibilidade de se “conseguir o máximo de pessoas possível para superar o medo pela ação” (1998:197). As estratégias de ação no espaço urbano permitem expandir as incertezas, surpresas, metamorfoses frequentes e transformações deste espaço e elaborar formas de expandir essas explosões instantâneas de caos decorrentes da coragem de uma ação ao utilizá-las.

Serão as reverberações dos usos dessas estratégias, no passado e no presente, que veremos nos capítulos seguintes, a partir de práticas como a dos passeios pela cidade realizados pelos dadaístas, das criações dos situacionistas por uma arte revolucionária através de escândalos, das manifestações urbanas de grupos artísticos e políticos, no início do *Agit-Prop* e nos dias atuais. É necessário frisar que não é objetivo da pesquisa encontrar uma nova categoria teatral, ou da performance, mas, observar o uso de procedimentos técnicos de estratégias para ação urbana nos dias atuais. Portanto, este trabalho não pretende criar uma nova proposta teatral, nem do teatro de representação, do teatro tradicional, nem da presentificação, ou, mesmo, do teatro pós-dramático. Mas, de refletir sobre novas situações de experiência, jogo e subjetividade, criadas através, por e para

sujeitos e coletivos, de estratégias de ação que possam desestruturar as regras contemporâneas de controle e poder, que, neste caso, se referem centralmente à idéia de invasão e deslocamento.

Além disso, antes de prosseguirmos faz-se necessário compreender de que não é obrigação e função do teatro transformar o espaço urbano ou criar situações transformadoras nas ruas atuais. Seria exigir demais da arte teatral e, principalmente, dos artistas que a fazem, pois cada um é livre para escolher o que pretende com sua intervenção no cotidiano das pessoas. Por isso, é importante redimensionar essa visão do potencial transformador do teatro em uma perspectiva que considera que o teatro pode colaborar nas operações de ruptura, e essa é, por si só, uma função importante e que pode ser executada de modo exemplar, dependendo de como seus procedimentos estratégicos de ação são utilizados, principalmente pelo teatro de rua, como veremos a seguir.

CAPÍTULO II

INTERVENÇÃO URBANA – MATRIZES, SITUAÇÕES E INFLUÊNCIAS.

O presente capítulo trata das características de matrizes iniciais, artísticas e políticas, de ações no espaço urbano realizadas no início do século XX: as práticas de *Agit-prop*, as surrealistas, as futuristas e as dadaístas.

Para compreender melhor o tema da intervenção urbana atual é necessário realizar um trabalho de mapeamento de influências e de comparação das manifestações artísticas que se deram em períodos históricos revolucionários da primeira metade do século passado. Pois, considerando a ligação temporal destas manifestações com períodos históricos pontuais, como as duas guerras mundiais e a revolução russa, épocas marcadas por tensões e transformações políticas, será possível tratar de práticas artísticas e urbanas em um contexto de relação mais estreita entre arte e transformação da sociedade. No decorrer do texto são demonstrados exemplos concretos através da análise das práticas, surrealistas, dadaístas, futuristas, de *Agit-prop*, entre outras, para a identificação da utilização dos procedimentos estratégicos encontrados, de invasão e de deslocamento.

O livro *Teatros y Política* (1969), organizado em seu número original pela revista *Partisans* (1967), um ano após as agitações políticas de março de 1968, reúne artigos preponderantes que indicam diversas noções sobre os modos revolucionários da arte teatral. Estes artigos escritos em período de efervescência revolucionária anteriores e distantes do que vivemos hoje, reivindicam uma arte transformadora com a mesma ou similar urgência a grupos que a apresentam atualmente. Mesmo com as buscas de nosso tempo, ao analisar estes artigos é impossível não sentir a urgência de indagar sobre o lugar de um teatro transformador no cenário social atual e de se refletir sobre quais práticas podem apresentar elementos de transformações comparáveis às realizadas no passado.

Onde residem na atualidade pensamentos e práticas que exploram a potência transformadora do teatro e a ruptura com os mecanismos de dominação do capitalismo? Pode ser uma necessidade contemporânea experimentar procedimentos semelhantes às propostas de Erwin Piscator e seu teatro político, de Lunatcharsky e Boris Fraenkel, que enfatizavam o potencial revolucionário dos espetáculos de mobilização de massas na

revolução russa, de R. G. Davis e seu *Teatro de Guerrilha*, que via como solução a utilização de agressividade na ação teatral, de Georges Dupré e sua crítica à perda de possibilidade de mobilizar as massas pelo teatro, e de Michel Bataillon e Bernard Dort, que buscavam a participação do público durante os acontecimentos da arte teatral.

De acordo com Cohen-Cruz, em *Radical Street Performance* (1998), os pensamentos e as práticas de um teatro transformador são frutos de ações artísticas e políticas realizadas no espaço urbano, na rua. Essas práticas, construídas por organizações políticas com o fim de disseminarem seus objetivos de mudança, demonstram um conjunto de estratégias particulares. Contudo, é necessário analisar alguns pontos estruturais dessa arte, originados no útero da revolução russa na segunda década do século XX, para refletir sobre um conjunto de estratégias em sua busca por um teatro transformador, ou um teatro da revolução, e observar de que forma o teatro em um período revolucionário utiliza suas estratégias para colaborar com uma transformação social abrangente (1998:13).

Um referencial fundamental da época da origem desse teatro do início do século XX reside no fato de que os ecos de revolução industrial começavam a mostrar algumas de suas cruéis conseqüências: os aglomerados de fábricas e a massa de trabalhadores, e a formação de bairros estritamente populares onde os lugares de confraternização popular eram os clubes, bares e paróquias. Estes âmbitos foram, por excelência, ninhos das primeiras experiências de um teatro político russo. Estas unidades geográficas contribuíram para processos de busca de identidade de classes e, neste contexto, este teatro operou de forma decisiva (Garcia, 1987:06).

De acordo com Silvana Garcia em seu livro *Teatro de Militância* (1987), o teatro revolucionário tem suas raízes em duas vertentes diferentes. A primeira nasce na Alemanha, no final do século XIX, com o surgimento do *Freie Bühne (Cena Livre)*, em 1889) e, um ano mais tarde, do *Freie Volksbühne (Cena Popular Livre)* anos seguintes, na França, também surgem movimentos teatrais voltados para as camadas populares. A segunda vertente vem da Rússia alguns anos antes da revolução *bolchevique* e em seus anos iniciais, quando os revolucionários começam a configurar estratégias de mobilização popular chamadas de agitação e propaganda, no seio deste processo surgiram, entre diversas formas artísticas, os modelos teatrais do *Agit-prop*. Como no exemplo das manifestações ambulantes, “nômades”, que eram de grande ajuda na disseminação das

idéias comunistas e no combate às contra-revolucionárias, através de ações artísticas itinerantes, com poesias, quadros, esquetes e muitas delas utilizavam meios de transporte como forma de inserção nas cidades, que objetivavam uma maior aproximação, imediata, com as pessoas. O *Agit-prop* possuía as características do “ritmo arrebatador da revista, utilizava o coro falado, anulava a barreira palco-platéia... um teatro que improvisava... fundia textos antigos” (*Teatros y Política*, 1969:156).

A pesquisadora Jan Cohen-Cruz afirma que o *Agit-prop*, popularmente identificado com o domínio do teatro de rua, uma forma de aproximação dessa manifestação, é uma performance de rua radical, pois, é a atuação de outra visão, de outra organização social, que temporariamente substitui a vida cotidiana por ser realizado com a participação do público. As ações de *Agit-prop* partiam do pressuposto de que a massa representava a figura do herói, e utilizavam a arquitetura do espaço urbano e a participação dessa massa com o fim de reforçar a ideologia política, ou seja, a ocupação da cidade, através de, por exemplo, procissões de rua (1998:13, 16). Essas estratégias de ações políticas e artísticas provocaram resultados políticos relevantes, a proliferação dessas práticas, e suas ações intensas, demonstraram uma revolução artística e política na população russa do início do século passado. Nunca houve na história da arte tamanha experimentação, reflexão e análise de seu potencial transformador. Após um período de tempo permeado por livres experimentações de estratégias e estéticas, o Estado iniciou um controle violento e rígido dessas práticas, o que demonstra uma objetividade política quanto a esse modo teatral de *Agit-prop* pelo aparato do Estado, ou melhor, uma homogeneização ao estilo do realismo socialista.

As práticas de *Agit-prop* repercutiram na transformação social da Rússia, como é observado nos relatos de Nikolas Evreinov, dramaturgo, ator, diretor, compositor e teórico russo, que publicou ensaios, como *Teatralização da vida* de 1922, onde expõe suas idéias sobre o *panteatralismo*, as relações entre teatro e vida que investigava processos de atuação teatrais que se relacionavam diretamente com estratégias sociais. Em seu espetáculo, *O assalto ao palácio de inverno*, no terceiro aniversário da Revolução de Outubro, em 1920, o último dos espetáculos de massa, que, apesar de sua potência, não teve continuidade por razões financeiras, Evreinov, considerou que a peça tinha sido “escrita por um autor coletivo, encenada por um diretor de cena coletivo e interpretado por um ator coletivo” e

havia contado com a participação de oito mil pessoas que revelaram “neste dia memorável o que era a faculdade criativa do primeiro exército teatral do mundo”. Evreinov observou um “instinto de transformação” no ser humano, que se diferencia do conceito de *mimesis*, pois, se relaciona à diferença, como afirma em *Apologia da teatralidade* de 1908, que “o palco não necessita emprestar tanto da vida como a vida necessita emprestar do palco” (*Teatro e vanguarda*, 1973:348, 349).

O teatro revolucionário russo originou-se na primeira década do século XX, percorrendo a Revolução de Outubro de 1917, a tomada de poder pelo partido *bolchevique*. Antes mesmo de completar-se um mês dessa vitória, devido à urgência na politização da maioria da população analfabeta, setores do poder consideraram que o teatro era um instrumento que, sob tutela estatal, deveria cumprir a função de disseminar informação e combater a contra-revolução.

Podemos dizer que há um movimento que antecede essas práticas russas de *Agit-prop*, que as influencia e que já prenuncia seu potencial de transformação, bem como de alguns de seus procedimentos estratégicos de ação. Na segunda metade da primeira década do século XX, anterior a revolução comunista, existiu a prática do movimento cubo-futuristas, com Maiakovski, um dos líderes artísticos dos anos seguintes e Khliébnikov, com a linguagem *Zaúm* ou linguagem *transmental*. Maiakovski, poeta e um dos precursores do futurismo russo, do *Agit-prop*, símbolo da revolução e da arte revolucionária, dedicou sua vida em prol de uma arte transformadora. Uma de suas realizações durante o período pré-revolucionário, a ser considerada como contribuição ao conceito de deslocamento como procedimento estratégico de ação urbana, é a prática de instalar uma série de cartazes em vitrines ao longo do percurso de uma rua inteira. Outros exemplos, já no período após 1917, são suas obras de dramaturgia para encenações transgressoras na época, como o *Mistério Bufo* dirigido por Meyerhold, que explicitam a liberdade criativa do período da revolução comunista (Cohen-Cruz, 1998:15).

Contudo, ao citarmos os futuristas russos, não podemos deixar de relacioná-los aos seus contemporâneos, os futuristas italianos, liderados por F.T. Marinetti, que introduz na arte “o domínio das máquinas, dos grandes calafrios que agitam as multidões”, das novas idéias e dos novos descobrimentos da ciência, que transformavam a sensibilidade e a mentalidade dos sujeitos do início do século XX. O futurismo italiano, mesmo se

aproximando da crueldade fascista, foi fértil em termos de experimentações artísticas como o futurismo russo, ao menos entre os anos de 1909 a 1915, considerados um período heróico, com seus *pugilatos* e *serates*, um período de ironia e deboche, de intervenção e rebeldia. Filippo Marinetti, que escreveu o *Manifesto técnico da literatura futurista* em 1912, com algumas bases do movimento, definiu que o futurismo é “anti-racional, renovador, otimista, heróico, dinâmico” e valoriza o fenômeno artístico. (Ceballos, 1999:221).

Na sua segunda fase, entre os anos de 1916 a 1918, com a inserção de participantes como Bruno Corra, Enrico Sentimelli, instala-se no movimento futurista um período considerado teatral, a arte “que pode ter uma carga futurista mais imediata é seguramente a obra teatral” afirmou Marinetti, que ao final de sua vida foi voluntário no serviço militar soviético durante o período de Stálin, e questionável nas suas opções políticas autoritárias. Já no período posterior, a partir de 1918, quando Marinetti assimila e se compromete completamente com o fascismo, o movimento enrijece suas experimentações, se tornando conservador, reacionário e se distanciando do que o originou. Isso também acontecerá quase paralelamente com o *Agit-prop* russo pelo enrijecimento de uma arte revolucionária oriunda de um movimento revolucionário, mas controlada, posteriormente, por um poder reacionário. (Garcia, 1997:32-45).

Ao analisar as ações futuristas na rua se pode verificar uma aproximação às idéias de Debord sobre uma arte situacionista e, ainda, aos procedimentos estratégicos de performances urbanas atuais, como, por exemplo, o *escrache* do *H.I.J.O.S.*, tanto pela invasão aos espaços e pela resistência ao mercado, quanto pelo uso do espalhafato e da ironia. Como podemos observar na afirmação de Marinetti sobre seus objetivos com o teatro:

Nós queremos que a Arte dramática não siga sendo o que é hoje: um mesquinho produto industrial submetido ao mercado das diversões; temos que tirar dela todos os imundos prejuízos que esmagam aos autores, atores e público. (Ceballos, 1999:221).

Vale ressaltar que os situacionistas têm grande repercussão na Itália, tendo parte de seus integrantes naquela época, entre os anos de 1950 e 1972, e nos dias atuais o coletivo *Luther Blisset* é oriundo desse país. Os situacionistas recorreram a estratégias similares às proposições iniciais de Marinetti, com o futurismo, e algumas décadas depois chegaram a

propor operações semelhantes mesmo com objetivos políticos totalmente distintos como indica o manifesto situacionista de 1960. Através de ensinamentos como “o desprezo ao público e especialmente o desprezo ao público das estréias”, o desprezo à arte, a expulsão do tema do adultério e de “todas as espécies de reconstruções históricas” do teatro, e o desprezo por “trabalhos que querem somente comover e fazer chorar”, Marinetti pretende construir sua dramaturgia futurista. (Ceballos, 1999:221).

Como o situacionismo, o futurismo procurava em seu início empreender a busca artística pela ação e um certo tipo de heroísmo atribuído ao artista, eliminar qualquer tipo de distância entre os executores da ação artística, ela própria e o público, criando redes de sensações entre eles, e propondo que a ação artística invada os espaços dos espectadores. As duas vertentes pregam a arte ao ar livre e a importância do instinto e a intuição.

As semelhanças nos discursos estratégicos de ambos movimentos ajudam a compreender algumas operações estratégicas, mas a similaridade se detém em suas operações práticas, pois o futurismo se aliciou ao poder, enquanto o situacionismo pretendia combatê-lo. Ao demandar a introdução do elemento surpresa em ações artísticas, a necessidade da atuação dos atores entre os espectadores da sala e das galerias e propostas de arte condicionadas pelo elemento de azar, como “colocar uma forte cola sobre algumas poltronas, para que o espectador, homem ou mulher, fique colado e suscite a hilaridade geral”, (mesmo propondo que a roupa danificada seja paga depois), “vender o mesmo lugar a dez pessoas: causando embaraços, disputas e discussões”, colocar pó que provoque coceira, espirros, nas poltronas do teatro, e até chegando a propor a cessão de lugares gratuitos a pessoas loucas, irritáveis, ou “que hajam provocado alvoroços, com gestos obscenos, beliscões às mulheres ou outras extravagâncias”, Marinetti pode ser considerado uma influência dos situacionistas nos seus impulsos iniciais para a constituição de estratégias para a construção de situações. (Ceballos, 1999:221).

Além dessas ações, Marinetti ainda propunha para o futurismo um dos pilares que também podemos encontrar na plataforma do situacionismo, a fragmentação do texto. Com o sentido de extirpar a arte clássica na cena, ao misturar obras canônicas da comédia com as tragédias, Sófocles com Maquiavel, ao alegrar óperas com “pequenas canções napolitanas”, ao colocar na mesma cena “a Eleonora Duse, Sarah Bernhardt e Frégoli”, ao tocar uma sinfonia de Beethoven ao contrário, ao “reduzir todo Shakespeare a um só ato”, ou até ao

“ensaboar as tábuas do cenário, para provocar divertidos escorregões no momento mais trágico”, os futuristas no início do movimento propõem rupturas com estratégias claras de ação, ainda que sejam através de enfrentamentos com as próprias linguagens artísticas.

Os textos futuristas, suas tentativas iniciais de criação de dramaturgia, poderiam conter atos que durassem até instantes, o que por sua época de surgimento podem indicar que já estavam preocupados com a concorrência com o cinema e sua rapidez na comunicação. O movimento pregava uso de elementos sintéticos para a destruição da técnica, que “desde os gregos até hoje, em vez de simplificar-se, se tornou mais dogmática, estupidamente lógica, meticulosa, pedante, sufocadora”. (Ceballos, 1999:221).

Na primeira e na segunda década do século XX, também se delineavam na Europa dois movimentos que permitem, além do *Agit-Prop*, e do futurismo, observar procedimentos estratégicos de ação artística, os movimentos dadaísta e surrealista. Movimentos artísticos que já faziam dos espaços urbanos e públicos, locais privilegiados para intervenções e críticas. O teatro de cabaré de Munique, na Alemanha, tinha como um de seus expoentes Hugo Ball, que utilizava sátiras cruéis do comportamento social dos anos que transcorreu a primeira guerra mundial, e criou no ano de 1916, em Zurique, na Suíça, o *Cabaret Voltaire*. Como se fosse uma resposta à influência da experiência futurista, nos anos seguintes surgiu o *Dadá*, o dadaísmo, de Tristan Tzara e Hans Arp, que influenciaria o próprio surrealismo de Marcel Duchamp (Garcia, 1997:55, 56).

Entre 1920 e 1923, podemos verificar uma espécie de união entre os dois movimentos, Tzara com a ajuda do expoente surrealista, Andre Breton, e de outros artistas realizam diversos encontros em Paris, na França, que possibilitam uma mirada em torno de estratégias de deslocamento e invasão no espaço urbano. Um exemplo, ocorrido em 1921, é a caminhada de dez artistas até a igreja de St-Julien-le-Pauvre, que consistia em uma excursão pelo centro da cidade, em modo similar ao que pregariam os situacionistas anos mais tarde com a *deriva*. Essa caminhada intencional, desorganizada, com apenas algumas ações e pontos determinados, abertos á participação, se aproxima à noção de *deriva*, uma caminhada em desordem e sem função definida.

Durante este percurso, Tzara e Breton, convidavam artistas, que concordavam ou não com suas idéias, para um passeio como se fossem turistas ou estudantes em pesquisa de campo, e tinham como objetivo a desmistificação das atitudes e convenções artísticas. No

período de deslocamento, aproximadamente cinquenta pessoas se juntaram no trajeto para a caminhada, mesmo embaixo de uma forte chuva, enquanto Breton e Tzara incitavam o público utilizando frases e sons, explicitando procedimentos estratégicos próximos ao *Agit-Prop*, aos futuristas e anos mais tarde aos situacionistas.

Sob uma ótica contemporânea, nessa ação pode-se evidenciar tanto a utilização das estratégias de invasão e deslocamento, quanto o lúdico, conceito que remeteria aos *happenings* dos anos 60. Um dos artistas que se deslocava com o grupo começou a brincar como se fosse um guia, e quando o grupo parava ao lado de uma coluna, ou estátua, da arquitetura da cidade, lia uma parte aleatória do dicionário. Após cerca de uma hora e meia, os participantes do deslocamento, ao iniciarem a dispersão, receberam pacotes que continham pedaços de quadros, figuras obscenas, etc. Estes procedimentos atualmente seriam considerados como questionamentos do próprio sentido de obra artística enquanto produto a ser consumido (Garcia, 1997: 206).

Contudo, em 1924, o dadaísmo e o surrealismo tornaram-se movimentos separados, nem tanto em suas idéias, mas em seus relacionamentos, o dadaísmo adere à anarquia e o surrealismo ao comunismo anárquico de Breton e Trotsky. Breton proclamou o manifesto surrealista e estabeleceu outro movimento, cujo procedimento estratégico principal consistia em uma *estética do escândalo*, que confrontava convenções artísticas como o realismo no teatro, e influenciou diretamente a noção dos situacionistas da prática artística como delinqüência. Walter Benjamin denominou essa prática como *experiência de choque*, quando analisou o dadaísmo, que, como afirmou, satisfazia “uma exigência básica: suscitar a indignação pública”, ou seja, provocar o público por uma espécie de invasão a sua integridade de espectador. (Benjamin, 1985:191).

O dadaísmo, e o surrealismo, além de modificarem a compreensão de arte, sem se sujeitarem aos preceitos do realismo socialista, por meio de escândalos artísticos, como afirma Benjamin, buscam inverter seu significado para o espectador já que não assumem seu formato enquanto mercadoria, produto. O caráter efêmero dos eventos realizados pelos dois movimentos de algum modo é uma proposta crítica à produção artística que naquela época já era considerada permeada pelo capitalismo. Nesse sentido, os dadaístas e os surrealistas propunham ações urbanas pela mesma dinâmica do caráter marginal das ruas, entre o choque da experiência, da situação, com o espaço urbano como conflito com a

ordem social vigente. (Benjamin, 1985:191).

Nos movimentos artísticos vanguardistas do início do século XX o espaço urbano emerge como área de construções estratégicas poéticas, que demonstram uma noção da relação existente entre arte e política, arte e transformação. Durante a modernidade, o período das vanguardas históricas, e o pós-modernismo, uma combinação de modernidade e pré-moderno, através da ação, da velocidade, do questionamento do poder, da valorização da abstração, da mudança, da experimentação, e a recusa das convenções tradicionais, existe o ambiente para o deslocamento do *flâneur*, verificado por Walter Benjamin ao analisar Baudelaire, de enfrentamento ao *biopoder* de Foucault, que pode emergir na prática da investigação do espaço urbano.

As ações dos dadaístas e surrealistas pelos percursos nas vias públicas, que desenvolveram a experiência física nesses espaços e as situações de *deriva*, dos situacionistas, reformularam as noções de procedimentos estratégicos para construções de intervenções nas ruas desses dois períodos históricos.

O movimento surrealista se caracteriza por uma noção artística moderna pelo impulso da experiência, de uma representação do subconsciente e irracional sem o freio da crítica. O movimento propõe que a razão humana perca o controle através de uma arte livre de exigências lógicas para avançar além do cotidiano, da experiência de rotina porém, não, como os dadaístas uma destruição da arte, mas que clama pela criação de uma nova sociedade e criação artística. O dadaísmo também nega os valores tradicionais artísticos e de seu sistema de mercado, desafiando a razão, a moral, e criando uma espécie de anti-arte.

Os eventos do *Cabaret Voltaire* se especializaram, antes de tudo, na agressividade e audácia, nas leituras de poemas, por vezes simultâneas e em idiomas distintos, realizavam uma série de golpes e ruídos, muitas vezes com os artistas trajando disfarces, como no caso do famoso cilindro metálico de Ball. Estes artistas incitavam o público até que este iniciasse a agir também. O objetivo dos dadaístas com o *Cabaret* e outras ações eram, ao relegar totalmente à arte a importância do acaso e da imaginação, a completa abolição da arte, da filosofia e da cultura, já que estas estavam socialmente falidas. Na entrada de algumas exposições do movimento eram disponibilizados pedaços de madeira para que os visitantes destruíssem as obras. O surrealismo buscou adentrar ainda mais nas instituições artísticas para criar uma arte diferente, o dadaísmo negava qualquer forma de instituição.

Tristan Tzara enfatiza em seus manifestos que o movimento dadaísta se originou a partir do desejo de “independência, de desconfiança para com a sociedade”, para a liberdade e sem atribuir valor a teorias, pela fatura “das academias cubistas e futuristas: laboratórios de idéias formais”. (Tzara, 1963:18).

As idéias dos surrealistas, dadaístas e, principalmente, dos futuristas italianos foram aceitas entre os russos, estudiosos de teatro, nas práticas experimentais, como as cubo-futuristas, que repercutiram no trabalho, por exemplo, de Meyerhold. Essas influências de independência e experimentação contribuem, não apenas para a criação de estratégias de ação, mas para a compreensão da constituição do *Agit-Prop* pós-revolução.

Em 1920, o *Narkompros*, *Comissariado do Povo para a Instrução Pública* sob direção de Lunatcharski entregou a seção *Pan-Russa de Teatro (TEO)* para Meyerhold, que organizou campanhas de agitação e formação de instrutores de trupes. Os principais coletivos, regulamentados pela *TEO*, nessa época foram o *Teatro de Agitação de Estado de Leningrado*, e o *Teatro da Sátira Revolucionário*, o *Terevsat*. Porém, em 1921, na fase de término da guerra civil, iniciou-se a *NEP*, *Nova Política Econômica*, e a fase de experimentação caótica do *Agit-prop* declinou devido à normalização intensa das estratégias e procedimentos para essas ações nesse período, quando estas se condensaram apenas na propaganda do governo e não na agitação artística e revolucionária (Garcia, 1987:21-36).

Devido a esse fato, foi em 1927, que se discutiu na secção de *Agit-prop* do comitê central o conceito artístico do teatro russo. O conflito entre entretenimento e mensagem, e entre teatro burguês, e novas formas de fazer teatro afloraram dando origem a uma vigilância mais rigorosa do Estado sobre as produções experimentais. À medida que os coletivos perdem sua autonomia criativa aderiram às formas de *Agitprop*, pois essas práticas se mostraram eficazes nas mãos do governo que, após os primeiros anos de experimentação dessas manifestações, por artistas e não-artistas (operários, camponeses, etc), o aparelho do Estado, já em mãos dos stalinistas, normalizou, regulamentou esses procedimentos, de forma a profissionalizar e controlar essas práticas.

Com Stalin, o *Agit-Prop*, em 1928, serviu, apenas, à educação política elementar e a liberdade e a experimentação cultural se reduziu a zero. Nos primeiros anos da década de 30 permaneceram apenas os objetivos de Stalin e seu séquito, ou seja, o teatro comunista

deveria ter como bandeira máxima à promoção da hegemonia do partido na luta revolucionária, e a defesa do socialismo soviético. Seus procedimentos estéticos, estratégicos e de criação estavam sob o domínio do Estado (Garcia, 1987:38).

Em termos de trajetória, a diferença principal, e não exatamente no aspecto de projeto partidário, mas no aspecto de *status* político no poder do Estado, entre o teatro alemão e o russo é que no caso da Alemanha, o partido comunista era de oposição e continuou mínimo diante da máxima nazista, enquanto na antiga União Soviética, o partido tomou o poder, consolidando a primeira revolução proletária da história, cristalizando-se, posteriormente, como governo autocrático. Mesmo que práticas teatrais da época não estivessem diretamente ligadas aos partidos políticos, o processo de transformações no âmbito político do sistema de poder dos dois países demarcou os caminhos e as estratégias dos dois teatros: russo e alemão. Neste processo, o teatro russo se institucionalizou até adquirir contornos de uma estética a serviço de uma política nacional que ficou caracterizado pela estética do realismo socialista. Isso fez com que o *Agit-Prop* sofresse uma metamorfose de estratégias e experimentações ao transitar de um teatro de transformação a um teatro de manutenção de *status quo*.

Na Alemanha, contemporaneamente ao teatro russo, o teatro revolucionário adquiriu características de revolta e resistência contra a política estatal, por isso se definiu como instrumento de luta e foi delineado por um importante diretor da história do teatro político, Erwin Piscator, no seu livro *Teatro Político*. Erwin Piscator e, posteriormente, Bertolt Brecht definiram importantes elementos para um teatro de transformação político-social.

Piscator alerta que não realiza suas peças para mostrar sua arte, mas para fazer com que os “espectadores (e por conseqüência o povo) compreendam que suas vidas privadas e suas ações estão determinadas pelo mundo e a sociedade que os rodeiam” (1968:81).

Com as definições dos alemães, Piscator e Brecht, e na Rússia de Meyerhold e das experimentações das práticas de *Agit-prop*, o teatro passou a ser entendido como um elemento útil para uma ação direta no nível da consciência política e da transformação no espaço social. Guy Debord considerou que Brecht e Piscator foram os únicos que realizaram, ao menos, “pelo questionamento da clássica noção de espetáculo”, algo próximo das propostas situacionistas, mas “só Brecht conseguiu resistir à tolice do realismo socialista” (1960:47). Debord trata exatamente do caos experimental que pode ser

provocado pelo teatro épico no sentido de provocar rupturas na linguagem por expor o resultado da ação.

Contraditoriamente, Debord analisou o fenômeno do teatro político ao desconhecer a qualidade militante do elemento estético presente na vanguarda pré-stalinista e sobrevalorou o elemento temático do teatro, apesar de criticar a superficialidade do *Agit-prop* que seria para ele uma forma básica por desprezar o campo estético. No entanto, o trabalho de Brecht por um teatro que é desvendado e compreendido pela audiência tem elementos contraditórios com as balizas dos situacionistas, especialmente pela noção de *deriva*, pela construção autônoma de sentidos e por Brecht realizar, na metade do século XX um teatro como expressão de um discurso de poder instalado na Alemanha Oriental e na União Soviética. (Zizek, 2007:125). Contudo, essa compreensão afasta o fato de que o mundo se encontrava polarizado após a segunda guerra mundial, com mortes e perseguições. A Rússia desempenhou um forte aliado nesse período, o próprio Brecht foi exilado, e se levarmos em consideração o âmbito do exilado, da diáspora e da perseguição em um momento em que o mundo era dual, percebemos que toda trajetória está marcada por escolhas dentro de um contexto específico.

Apesar dessas contradições, o teatro de Brecht, talvez não tenha sucumbido às regras do realismo socialista, porém, ao longo da história do teatro, seu teatro se tornou uma espécie de regra para o teatro político o que descaracterizou seu próprio poder de distanciamento e reflexão em sintonia com a época em que foi criada e realizada. Segundo Barthes em seu livro *Escritos sobre teatro* (2007), o distanciamento emite ruídos que bloqueiam a imitação e instauram uma teatralidade “destacada, deslocada, que faz barulho”. Nessa contribuição de Barthes podemos observar o que interessava a Debord no teatro de Brecht, esse deslocamento e ruído que provocam escândalos estão presentes nas idéias situacionistas sobre uma arte transformadora. Segundo o próprio Brecht, para se realizar um teatro transformador não se deve esquecer que os “métodos gastam-se, os atrativos desaparecem. Surgem novos problemas que exigem novos meios” (*Teatro e vanguarda*, 1973:12, 41). Debord, portanto, também está preocupado em criar novos deslocamentos, os escândalos e crimes como ele mesmo chama, mais condizentes com o seu tempo.

Nesse aspecto, praticamente contemporâneo a Piscator e Brecht, Vsevolod Meyerhold (diretor e funcionário da área teatral do governo comunista) preocupava-se em

expressar, além dos anseios de mudança da classe trabalhadora em cena, seus questionamentos e desejos de revolução da própria arte teatral. Meyerhold se tornou expoente e precursor do teatro político pela exploração de relações de comunicação entre atores e público, por suas peças teatrais, como *O Mistério Bufo*, de Maiakovski, no qual reuniu cerca de 800 atores, e estreou em 25 de outubro de 1918 na comemoração do aniversário da Revolução de Outubro e pela criação de exercícios para a formação de atores a realizarem o teatro proposto por ele para evidenciar “que só um teatro revolucionário pode ser representativo da maior das revoluções” (*Teatro e vanguarda*, 1973:79).

A essência dinâmica do teatro, proposta por Meyerhold, se relaciona com a busca de procedimentos estratégicos de ação, como, por exemplo, em sua negação de que o teatro “não deve ser mais, portanto, ‘teatro’ como mero ‘espetáculo’” e pelo seu direcionamento em reunir pessoas “para criar, ‘atuar’, simultaneamente e não apenas contemplar”. Segundo Meyerhold, a encenação pode alcançar “tal simplicidade que o ator pode ir até a rua e representar suas obras” (*La scena moderna*, 1973:287, 288). Evreinov, injustamente e sob tutela do poder, considerou que Meyerhold e seu gênero de construtivismo totalmente abstrato tiveram “uma duração efêmera terminando por ceder aos ataques furiosos dos críticos” (*Teatro e vanguarda*, 1973:342).

Meyerhold pode vivenciar a censura ao seu experimentalismo, que nos deixou heranças significativas em suas pesquisas teatrais. O diretor teatral foi assassinado por stalinistas, em 1940, pois não submeteu sua forma de experimentar o teatro à passividade do realismo socialista, desafiando seus antigos colegas de revolução que objetivavam um retrocesso à libertação artística, e, assim, resistir pela possibilidade de criar transformações através de sua arte.

Esquece, portanto, Guy Debord, ao valorizar Brecht e Piscator, que Meyerhold, também, enfrentou até sua morte, o realismo socialista e criou seu próprio modo, suas próprias estratégias, para expressar seus anseios de mudança através do teatro. O suicídio de Maiakovski em 1930, a oficialização da tese do realismo socialista de Zdanov em 1934, e a condenação do teatro de Meyerhold, sua prisão em 1938, e sua execução dois anos depois, culminam no fim de qualquer possibilidade de inovação nas estratégias de ação teatral urbana na Rússia, ou melhor, isso já havia acontecido bem antes do desfecho trágico dos fuzilamentos e do terror do poder. Contudo, esses três eventos em uma década

simbolizam a perda da possibilidade de efervescência e liberdade de experimentação artística e revolucionária, e a presença disciplinadora e centralizadora do Estado no controle de qualquer ação artística, política e experimental.

Em 1938, André Breton e Leon Trotsky escrevem o *Manifesto para uma arte revolucionária livre* que descreve como deveria ser a arte revolucionária. O manifesto serve de porta para uma proposta que nos permita pensar a possibilidade de um teatro transformador, a partir de um ponto de vista de sua autonomia e de uma busca de aproximação de suas possibilidades na contemporaneidade. Breton e Trotsky dizem que: “Nosso objetivo é a independência da arte para uma revolução e uma revolução para a completa liberação da arte” (1970:119). Em uma era em que a arte e o mercado estão em fusão cabe dizer que essa idéia continua pertinente. Para alguns pode parecer uma proposta infantil, pois Trotsky e Breton referem-se a uma libertação do Estado. Porém, se encararmos, como Jameson e Baudrillard, que o Estado está regido pelas leis do consumo e a libertação da arte está regida somente como uma mercadoria, não apenas pelo poder estatal, a discussão de uma arte transformadora livre é atual, pois seu sentido se assemelha a problemáticas passadas. O fato de que a arte está imersa em uma lógica rígida e controladora de seu potencial transformador, enfraquece o poder artístico de provocar rupturas com essa mesma lógica, nas relações entre as pessoas e na própria arte.

Essas palavras de Trotsky e Breton se relacionam nitidamente com as vanguardas artísticas, sob a luz da análise de Silvana Garcia, com as aproximações do *Agit-Prop* no início da revolução russa. As experimentações iniciais de *Agit-Prop*, pelo enorme contingente de grupos de teatro na Rússia dos primeiros anos de tomada de poder, tinham um caráter operacional estético e estratégico diversificado, pois não havia censura ou referência de alguma prática de arte revolucionária. A presença incentivadora do estado era ainda suficientemente desorganizada para não ser plenamente normatizadora e instrumentalizadora.

As experimentações de *Agit-Prop* apresentavam certas características, como a mobilidade cênica, fragmentação, vinculação ao presente, predominância do jogo do ator, rompimento do eixo palco-platéia, e intenção explícita de provocar reação crítica e ativa, que eram semelhantes na maneira de operar das vanguardas artísticas, como o surrealismo, e o dadaísmo. Não só nesses aspectos citados o início do *Agit-prop* se assemelha ao início

do surrealismo e do dadaísmo, essa relação pode ser verificada por, principalmente, práticas de ações no espaço público e pela existência de grupos formados por integrantes de diversas áreas de linguagem sendo elas artísticas ou não-artísticas.

As propostas híbridas dos surrealistas e dadaístas incluem todas as linguagens artísticas e uma preocupação com uma arte de transformação e que potencialmente possa intervir nas estruturas relacionais da cidade. Esta preocupação esteve presente nas experimentações de diferentes áreas artísticas no século XX. No começo do século com as vanguardas históricas, como os surrealistas, dadaístas; na década de 60, com a música de John Cage, e os *happenings*, nas artes plásticas, com *Fluxus*, Joseph Beuys, etc. De acordo com o que o pesquisador Renato Cohen afirma em seu livro *Performance e outras linguagens* (1989), isto fica exemplificado:

Na música, essa ruptura se deu com Satie, Stockhausen, John Cage e outros: silêncio, ruídos, etc., passam a ser aceitos como formas musicais... Nas artes plásticas esse processo de entropização (entropia é a medida de desorganização) é quase automático... No teatro, essa quebra com o formalismo, com as convenções que “amarram” a linguagem só vem a ser concretizada nos anos 60 com o happening e o teatro experimental de grupos como o Living Theatre. (1989:39).

O *Living Theatre*, grupo nova-iorquino fundado em 1947, que operou nesse modo de fazer artístico, político e experimental, é um marco de referência da junção de diferentes estratégias e estéticas que a contemporaneidade e seu processo cultural e político proporcionou às ações artísticas e, por consequência, ao teatro. Julian Beck (influenciado por Brecht e Meyerhold) e Judith Malina (ex-aluna de Erwin Piscator), fundadores do grupo, ressaltavam a importância de intervenção política através da prática de um teatro de rua, o que explicitava a operação do grupo, conscientemente ou não, com estratégias operacionais de ação artística em espaços públicos: “O poder está na rua!”. O discurso do grupo estava impregnado da noção do espaço da rua como lugar político, mas não era o simples fato de agir na rua que condicionava o uso consciente de estratégias. Entretanto, com suas práticas, como, por exemplo, a utilização de roupas cotidianas para as ações na rua, provocando confusão entre realidade e ficção, entre o público e o elenco, o *Living Theatre* comprometia as pessoas na representação, deslocando-as de modo que elas pudessem reagir.

Há rastros das práticas e teorias artísticas e políticas de Piscator, Brecht, Meyerhold,

dos futuristas, dadaístas, surrealistas e *Agit-prop*, que podemos encontrar, mesmo que seja de forma diminuta, em uma série de ações teatrais de ruptura política realizadas ao redor dos anos 40, 50 e 60 nas Américas e na Europa. Nos Estados Unidos, principalmente nas manifestações da *performance-art* e dos *happenings*, possivelmente por influências indiretas de Piscator, ao redor de 1939, e Brecht, em exílio a partir de 1941, que habitaram o país, as influências das vanguardas e das práticas artístico-políticas são reconhecidas por grupos significativos dessa época como o *Living Theatre* e o *Wooster Group*. Na prática do *happening* confluem procedimentos estratégicos de todas as áreas artísticas. Isso permite observar conexões entre os primeiros gestos da vanguarda russa, bem como o desenvolvimento do campo do terreno do teatro político europeu e americano da primeira metade do século XX.

Nos *happenings*, devido ao deslizamento de procedimentos de uma matriz artística de um contexto para outro, a partir das primeiras experiências no *Black Mountain College*, em 1952, com a justaposição de linguagens heterogêneas (dança, cinema, literatura, música e teatro), é constituído uma nova forma de articulação e de funcionalidade artística. A representação é substituída pela presentificação, que no *happening* é uma união de uma série de ações, luminosas, sonoras, olfativas, de colagens, de dispositivos, com atores despidos de personagens, com gestos codificados ou atuando em ações insignificantes a princípio, fragmentação, palavras e silêncios, que não enrijecem a definição do acontecimento em si.

Para estabelecer uma definição de *happening*, é necessário visitar seus procedimentos constitutivos, um complexo jogo de combinações que formam a obra de arte como fragmentos de seções fronteiriças umas das outras. Os *compartiments* de Allan Kaprow, que também funcionam simultaneamente, com ou sem determinação, fazem com o que o *happening* se estabeleça como um acontecimento fortuito, dentro de certos limites com o objetivo de envolver o público como participante da performance e da situação. Portanto, essa participação coletiva e performática não é almejada pela ação, pelo acontecimento, mas é do acontecimento, da situação proposta pela ação, que ocorre uma criação e participação coletiva e performática.

Os procedimentos estratégicos de ação dos *happenings* são utilizados para que o público seja absorvido pela presentificação do acontecimento, como no *Environmental*

Theater de Schechner. Em algumas ações as pessoas, atores e público, podem ser elas mesmas utilizadas como material artístico, compartilhando autorias na experiência da criação no instante da vivência, no sentido de, em certo modo, integrá-la e concluí-la. Nos *happenings*, não há uma mensagem política, em seu sentido estrito, a linguagem, no caso, é fugitiva e ambígua, alógica, experimental, sem uma matriz ou um contexto narrativo definido, seu alvo, portanto, seriam os sentidos, relacionais e vivenciais, desprezando o valor semântico da arte. Nesse aspecto, o *happening*, em seu caráter estritamente efêmero e coletivo, não é facilmente apto a ser transformado em um produto artístico mercadológico, ou seja, não representa um objeto passivo diante da relação arte e mercadoria, pois se origina como um rasgo de mistura entre arte e vida, uma fenda na realidade, uma imagem distorcida e em atividade, segundo Kaprow:

Um *happening* é um conjunto de acontecimentos realizados ou percebidos em mais de um tempo e espaço. Seu âmbito material pode estar construído, tomado diretamente do que está disponível, ou levemente alterado; tanto como suas atividades podem ser inventadas ou de lugares comuns. Um *happening* se diferencia de uma obra cênica, pode ocorrer em um supermercado, dirigindo em uma rua..., seja por uma vez ou em sequência. Se é em sequência, o tempo pode se estender por até mais de um ano. O *happening* ocorre de acordo com um plano, mas sem ensaio, público, ou repetição. É arte, mas parece mais próximo da vida. (*Some recent happenings*, 1966)

Na trilha das práticas do *happening*, estão, em confluência, as práticas do *Living Theatre*. Isso é verificado em *The Apple*, ação teatral do grupo de 1961, que buscava fazer com que o público participasse da ação, mas que fracassava em parte, de acordo com Julian Beck, pelo seu simbolismo ou excesso de organização do improvisado.

Em *Paradise Now*, de 1967, Beck e Malina delegaram ao acaso aproximadamente toda a terceira parte da peça, para que a cada apresentação algo diferente acontecesse. Porém, a presença de uma organização das ações permeada pela noção estratégica de estrutura operacional de acontecimento coletivo garantia, de qualquer forma, o desenrolar da peça. A frase, "O teatro está na rua", era proferida ao final, após, atores e público se direcionarem à saída. Nessa ação simbólica, mesmo se a analisarmos na contemporaneidade, o grupo indicaria estrategicamente uma tentativa de escape à sociedade repressiva, exemplificada no edifício teatral que demonstra a exclusão e a separação, se direcionando ao espaço aberto, a rua, onde seja possível romper com as regras convencionais de relações e experiências. Associado a essa opção o grupo enfrentou

obstáculos para a continuidade de sua pesquisa prática nos anos 70, como no caso da municipalidade da cidade de Avignon, na França, que determinou sua expulsão do festival local. Além de perseguições políticas, por exemplo, nos EUA e no Brasil (durante um intercâmbio com o grupo Teatro Oficina, de Zé Celso), sob acusação de práticas subversivas por supostos envolvimento com organizações políticas, o que pode comprovar a possibilidade de potencial de ruptura das ações do *Living Theatre*.

As características principais do grupo, em termos de questionamento de teatralidade, além da opção de utilizar as roupas cotidianas dos atores, eram as relações sexuais e as agressões físicas entre os atores, e até com os espectadores, em alguns de suas ações teatrais nas ruas de Nova Iorque e em alguns lugares do mundo. Essas estratégias, que se assemelham em termos operacionais ao *Teatro do Invisível* de Augusto Boal, pressupõem a utilização do limite entre realidade e ficção nos trabalhos do grupo para potencializar o nível de transformação da ação urbana. Outro exemplo desse fator estratégico é a incorporação pelo *Living Theatre* de pessoas, que não eram atores, aos elencos de suas ações, incorporando novos membros sem o uso de critérios técnicos. Ou seja, nas práticas do grupo, não-atores agiam e aproximavam a possibilidade do ato performático a todos, não apenas nas ruas, mas na política do grupo para a instalação de um sentido de comunidade.

É importante ressaltar que com esse grupo, e outros da mesma época, surgiu na arte teatral uma diferença entre um teatro de praça e um teatro de rua, pois “existe um sentimento artaudiano em fazer teatro na calçada ou na rua que é bem diferente do sentimento protegido da praça” (1998:157). Este aspecto do uso do espaço aponta para um elemento crucial do tema desta pesquisa. Existem espaços com proteções espetaculares, ou seja, com elementos que delimitam o espaço a ações, extra-cotidianas, cerimoniais e ritualísticas, que podem impedir a provocação de novas situações de transformação devido ao seu uso repetitivo para a ação de âmbito urbano.

Com isso, talvez, a praça, um espaço predisposto e circunscrito para o relaxamento e lazer, palco de festas, comícios, rituais, etc, pode tornar-se lugar comum à prática teatral e política, pois sua área de ação é utilizada repetitivamente por diversas manifestações esvaziando sua possibilidade de ruptura pela facilidade de controle e vigilância por parte do sistema que afunilam possíveis imprevisibilidades. Essa é uma característica do espaço

como ambiente, como âmbito de convivência, como lugar do fluxo das relações humanas, sociais, políticas, afetivas, etc, a praça, rua, calçada e prédios, são terrenos, mais férteis uns que os outros, nos quais fluem as tensões da cidade. A cidade é compreendida como dinâmica cultural, social e política, articulada pela aparelhagem física da arquitetura e do urbanismo e pelas relações entre as pessoas influenciadas por fluxos e tensões dos espaços.

Ao mesmo tempo, essa opção pela rua e a luta política relegou o *Living Theatre* à marginalização econômica o que obrigou seus integrantes a formarem um sistema coletivista, como uma micro-política de sociedade. É necessário frisar que essa tendência à marginalização se associa ao padrão cultural mais do que a predileção pelo espaço teatral, pois, o que foi válido para a argumentação do situacionismo e do *Living Theatre* não vale de forma completa atualmente quando se trata de companhias artísticas que são empresas lucrativas como a francesa *Royal de Luxe*, e a americana *Improv Everywhere*, que, por exemplo, realizam suas ações de rua.

Segundo os situacionistas, o êxito do surrealismo se deveu ao fato de que esse movimento artístico renunciou a valores fictícios na arte através de suas vivências. Entretanto, nesse êxito que mantém a atualidade do movimento, que são possíveis as repetições degradantes que explicitam seu próprio declínio. Isso também pode valer para outros movimentos de vanguarda, pois, mesmo que estes tenham promovido idéias sobre novas condições de vida e arte, seus enrijecimentos enquanto movimentos artísticos inibiram suas próprias experimentações e recriações. Para os situacionistas, o surrealismo produziu claros procedimentos subversivos, “como a experimentação que foi realizada a partir da escrita automática e dos jogos coletivos”, porém ao ser absorvido como um método de exploração de idéias, denominado por empresários dos EUA como *brainstorming*, sua estratégia passa a figurar como mecanismo de controle. As estratégias de ação urbana também podem ser absorvidas, como já são em grande escala, pelos mecanismos de mercado, como a publicidade com seu *marketing* viral e invisível⁹, e pelo

⁹ O *marketing* invisível objetiva atingir as pessoas sem revelar seu fim comercial como, por exemplo, quando um ator é contratado para falar bem de um produto específico em uma rede selecionada de relacionamento, assim é exposta uma marca ao consumidor que interage com um produto sem perceber que está sendo cooptado pelo mercado. Esse tipo de propaganda possui influência do *Environmental Media* originado na Inglaterra em 1999 pra definir a publicidade em espaços públicos realizadas de formas não convencionais (além do formato outdoor, cartaz, placas, etc). As ações são geralmente executadas nas ruas ou em lugares públicos por atores que realizam algo inusitado e surpreendente para conseguir atenção da mídia, promovendo algum produto, rompendo com a dispersão e chamando a atenção de quem passa, fazendo com que a mensagem mercadológica seja repassada espontaneamente pela Internet. Seu objetivo é conseguir mídia espontânea pela construção de uma ação que desperte a atenção das pessoas, pois, além de econômica, a

sistema de controle, como câmeras e policiais nas ruas.

A *deriva* e a psicogeografia situacionistas, segundo Debord, são instrumentos de estudo e modificação do ambiente para a criação de efeitos e desejos nos cidadãos. Os situacionistas buscavam um espaço urbano que não representasse uma aglomeração de corpos e ruas, mas possibilidades situacionais para a criação e relação das emoções dos sujeitos deste espaço.

Desta forma, as ruas seriam espaços que despertam memórias, significados, ações e transformações, em experiências coletivas. Um dos objetivos da *deriva* e da psicogeografia é construir estratégias para subverter os fluxos da cidade, onde as relações humanas não são separadas umas das outras em novas ambiências imprevisíveis. A principal ação dos situacionistas em termos de procedimentos estratégicos de ação urbana é a realização de novos mapeamentos das cidades, sentimental e mentalmente, através de caminhadas com, ou sem rumo pela cidade.

Podemos observar, nos escritos situacionistas, e na idéia de estratégias, claras influências dos futuristas, surrealistas, dadaístas, e de Baudelaire. Porém, a *deriva* pretende uma alteração não apenas dos fluxos e dos espaços, mas da cognição com a proposta de elaborar novas práticas e explorações urbanas. Independentemente de suas implicações técnicas, a *deriva* e a psicogeografia são procedimentos para os sujeitos pós-modernos se apropriarem de seus espaços urbanos, ao quebrarem seus códigos de relacionamento impostos pelos mecanismos de controle.

Hakim Bey expoente contemporâneo das idéias situacionistas, e autor de *TAZ Zona autônoma temporária* (2001) e *Caos: Terrorismo poético e outros crimes exemplares* (2003) que elabora práticas estratégicas para uma transformação da sociedade atual, afirma que a *deriva* foi concebida para revolucionar o cotidiano. Suas ações para a realização da *deriva* seriam uma espécie de perambular ao acaso pelas ruas de uma cidade, como “um nomadismo urbano visionário”, 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

ação possui credibilidade ao ser divulgada como notícia na imprensa, tornando a empresa notícia, devido a ações criativas, inusitadas e surpreendentes que gerem espaço na mídia. Essas ações são similares aos *Flash Mobs* que são manifestações, organizadas por meio da Internet e telefonia móvel, geralmente sem um propósito claro, e possui como um de seus expoentes o grupo nova-iorquino *Improve Everywhere*, que realiza ações desse tipo desde 2001.

como significado” e simbologia. As propostas dos situacionistas tinham um forte discurso provocativo per si, se suas tarefas revolucionárias propostas não tiveram sua eficácia comprovada de fato, pelo estudo de suas experiências práticas.

Os situacionistas em seu *Plano para melhorias racionais da cidade de Paris*, de outubro de 1955, por exemplo, propunham, quanto ao uso do espaço urbano, que os metrô fossem abertos pela noite, assim que os trens parassem de rodar, que as vias fossem pouco iluminadas, ou que suas luzes piscassem, que as lajes dos prédios da cidade fossem abertas para as pessoas que pudessem subir através das escadas de incêndio. Propunham, quanto ao uso dos espaços arquitetônicos e institucionais que as praças fossem escuras, que todos os postes de luz tivessem interruptores para serem desligados, que as igrejas fossem demolidas (proposta de Debord), que fossem extirpadas de seus conteúdos religiosos (idéia de Gil J. Wolman) ou que fossem tratadas como construções ordinárias onde crianças pudessem brincar em seu interior, que os museus fossem extinguidos e suas obras primas distribuídas em bares da cidade, que todos tivessem livre acesso às prisões, que todos os monumentos e estátuas tivessem suas inscrições trocadas e depois fossem removidos, e que as ruas tivessem seus nomes históricos trocados.

Essas proposições demonstram uma clara intenção de transformar a cidade. Em texto do mesmo ano, *Introdução a uma crítica da geografia urbana*, afirmam que “a troca repentina de ambientes em uma mesma rua na distância de alguns metros” deve ser a lógica dos passeios sem razão para a experiência de uma série de ambientações “a partir de condições de vivência”.

As pesquisas realizadas pelos situacionistas contribuem para uma diversidade de procedimentos estratégicos de ação urbana, através do exercício de crítica e autocrítica dos mesmos em relação direta com as sensações e relações que as situações construídas provocam durante suas experiências. Entre os diversos procedimentos de atuação dos situacionistas parece apropriado destacar a demanda por uma nova cartografia de ambientes para sua utilização imediata, assemelhando-se aos conceitos de *Environmental Theater* de Schechner, para construir situações em espaços urbanos, espécies de deslocamentos sob forma de encontros. Pela interferência mútua entre dois ambientes de experiência, por gestos e palavras que adquirem outros significados, pela criação de linguagens secretas, com senhas, pela inclinação ao jogo, ou pela união de duas expressões independentes, a

deriva e a psicogeografia situacionista transformam as relações e criam elementos transviados, justapostos e livres, que constroem uma esfera dinâmica no cotidiano do espaço urbano. Portanto, quando constroem situações, ou quando propõem estratégias para criações dessas, os situacionistas abrem uma gama de possibilidades para modificar as condições determinantes dos fluxos urbanos e criar ambientações em plena rua como propõe o *Environmental Theater*.

Em *Manifestos Neoístas / Greve da Arte* Stewart Home, anti-artista e crítico social contemporâneo influenciado pelo situacionismo e Roger Taylor em *Arte, inimiga do povo*, diz que quando o comunismo buscava superar a reificação das relações humanas em áreas desconexas e a vanguarda pretendia integrar arte e vida apropriando-se delas, e isso foi regulamentado pelas instituições, estes atingiram seus limites históricos. Guy Debord, em *Sociedade do espetáculo* (1972), ressalta que o dadaísmo e o surrealismo marcam o fim da arte moderna e que seus fracassos são oriundos de seus isolamentos enquanto práticas artísticas que os imobilizaram. Os situacionistas clamam por procedimentos estratégicos em constante movimento entre a experimentação e a práxis que possam abranger a grande variedade de possíveis áreas de manifestações no espaço urbano, demonstrando que a arte situacionista em si não existe, mas, sim, uma aproximação situacionista, ou seja, estratégias situacionistas de se lidar com a arte onde a relação importa e não o resultado.

Por mais que o retorno às vanguardas artísticas seja recorrente para a inspiração a realizar manifestações de ruptura nas ruas pós-modernas, ou para verificação de procedimentos estratégicos de ação urbana, as ações coletivas no seio de uma lógica de mercado exigem algum tipo de autonomia inserido em um ambiente desprovido de recursos em que o *show business* dita as regras. Estas observações justificam a importância de delinear os elementos principais deste modo de fazer artístico, transformador. Independentemente das estéticas utilizadas, o teatro de ruptura dos sistemas de controle e mercado pode se posicionar como invasão e deslocamento em espaços urbanos, e para isso, a confiança estabelecida entre os atores, ou performers, é seu elemento principal, para que possam atingir locais sem ou com proteções espetaculares, mas, principalmente, para ampliar a capacidade transformadora da ação coletiva no espaço.

Esta prática experimental guiada por ideais transformadores, pode assim ser associada às idéias de Guy Debord que se relacionam ao universo de uma revolução

urbana. Debord inclui esse desejo em seus escritos, alinhado a uma importância de uma arte independente, essencialmente urbana, para criar situações de liberdade entre as pessoas ao utilizar a intervenção na estrutura da cidade como material de transformação das relações sociais e reflexões sociais.

Reunindo essas lógicas de relação com o espaço urbano podemos identificar em algumas propostas contemporâneas estratégias para a realização de novas situações. Ao propor uma invasão no espaço com o uso do deslocamento através de outros espaços, o potencial do inesperado, do improvável acontecer fica mais latente. A transformação eminente pela movimentação, ocupação e abrangência da ação urbana nas camadas do poder, em diferentes níveis de interação com o espaço e as pessoas, evidencia que o acaso é inerente à intervenção urbana. O teatro de rua pela sua raiz de ação não pode deixar de buscar o acaso, sendo essa sua tarefa, na contemporaneidade. Este teatro articula o presente em suas estratégias para ir além de uma comunicação com as pessoas, buscando a ruptura do cotidiano, para construir vínculos de aproximação entre a ação urbana e a rede social e espacial da cidade.

CAPÍTULO III

ESTRATÉGIAS – AÇÕES, PROCEDIMENTOS DE USO, ÁREAS, RUPTURAS E TRANSFORMAÇÕES.

O foco deste capítulo será descrever e analisar exemplos de estratégias de ação utilizadas por manifestações contemporâneas no espaço urbano. Esta tarefa será realizada através de descrições de práticas e estratégias direcionando a ênfase naquelas experimentações que permitem pontuar elementos chaves do panorama e dos procedimentos anteriormente comentados. As idéias apresentadas servirão como baliza para a análise nessa tarefa de estudar as ações práticas e a utilização de procedimentos estratégicos de deslocamento e invasão, bem como os modelos de construção de novas situações relacionais nas ruas.

O conceito de teatro que guia esta pesquisa, e especialmente a análise das práticas citadas neste capítulo, compreende, grosso modo, as noções do *Teatro de Guerrilha*. Um dos fundadores desta forma teatral de intervenção, R.G. Davis a considera um “teatro movimento – por este vocábulo designamos experiências que não se efetuam no quadro de instituições teatrais fixas”, sem convenção teatral rígida ou espaços determinados (*Teatro e vanguarda*, 1973:167). Essa noção de teatro está relacionada com o conceito de performance, de Richard Schechner, que é também proposto pela pesquisadora e professora da NYU, Diana Taylor que delimita a idéia de performance como um conceito que provém de “estudos antropológicos que se enfocam em dramas sociais e coletivos e de estudos teatrais”. Nesta definição, Taylor inclui os mais diversos tipos de acontecimentos sociais ao vivo: “peças teatrais, bailes, rituais, manifestações políticas, esportes, festas (entre muitos)”. (2000:34). Por outro lado, Renato Cohen esclarece o campo ideológico da performance quando diz que:

O artista é um relator de seu tempo... O discurso da performance é o discurso radical. O discurso do combate (que não se dá verbalmente, como no teatro engajado, mas visualmente com as metáforas criadas pelo próprio sistema), da militância, do underground... Talvez a melhor definição de arte para o nosso tempo – seja a definição cibernética de Schechner: “o principal meio de trocar experiências é reorganizando bits de informação”. (1989:87-8).

Um exemplo claro desse tipo de performance é descrito pela professora Julia Elena Sagaseta, da *IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte)*, no artigo *Teatro y Performance: interrelación y circulación de discursos estéticos y políticos en la escena de Buenos Aires* (2000), onde relata que as performances do grupo argentino, político-performático, chamado *H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad e Justicia contra el Olvido y el Silencio)* são expressões de um tipo de manifestação artística e política contemporânea de ruptura. Vinculado à questão das pessoas desaparecidas durante a ditadura militar da Argentina (1976-1983) e a uma nova expressão de busca por justiça, o grupo tem, em seu modo de manifestar, tanto estética, como ideologicamente, elementos que podemos relacionar com as idéias de Schechner e Guy Debord, o que possibilita considerá-lo como uma manifestação de transformação, ruptura e rebeldia.

O grupo foi fundado, em 1996, basicamente por jovens que tinham perdido seus pais durante a ditadura militar na Argentina. Neste período, os militares que estavam no governo fizeram desaparecer, assassinaram e torturaram mais de 30.000 pessoas. Esses jovens que não podem reaver seus pais, ou pelo menos seus corpos, transformaram o trauma da perda em matéria concreta para a construção de estratégias e de ações como um modo de protesto que busca voz política para suas reivindicações, para cicatrizar traumas e denunciarem as conseqüências do poder nas suas vidas, na sua memória.

O teatro transformador contemporâneo é, segundo Taylor, o teatro que consegue extrair ou transformar imagens culturais comuns de um arquivo coletivo, porém atuando em contextos sociais específicos. Desta maneira, a performance que invade e conquista o espaço público, não somente provoca uma transformação dentro de um ambiente comum, mas também “remarca as fissuras na lógica do Estado”. (2000:35). O ambiente da rua é regido pelo sistema de controle. Segundo Da Matta, a rua é o espaço de explosão social, é onde enxergamos as provas da repressão e por isso é útero de mudanças (Da Matta, 1960:04). Na história da humanidade podemos observar que as transformações político-sociais sempre passaram em algum momento pelas ruas devido a sua abertura para impulsionar explosões revolucionárias na cidade e na multidão. Esta preocupação no século XX passa a ser um fator presente nas experimentações de diferentes áreas artísticas e se relacionam diretamente com seus impulsos para uma revolução na sociedade para resistir às formas espetaculares usuais, como entretenimento e lazer, com o fim de que seja possível

construir experiências de rupturas no cotidiano.

Segundo o filósofo Michel Onfray, em *A política do rebelde* (2001), os situacionistas expressaram os anseios de ruptura de sua época poetizando a existência, revolucionando a vida cotidiana, ao realizarem uma arte para injetá-la “dentro do real, a objetivarem a confusão da ética contemporânea com a estética de vanguarda, a promoverem um urbanismo lúdico”, e formulado para uma crítica à publicidade, ao consumo, às leis de mercado e de modelos de produção. Nas suas participações nas ações de maio de 1968, através da “denúncia da miséria, tanto no meio estudantil quanto em todas as outras camadas exploradas da sociedade, e da civilização mercantil”, os situacionistas contribuíram para a utilização do humor, da ironia e da subversão como linguagens do radicalismo (2001:142). Durante o período de 68, Deleuze e Foucault, também consideraram importante refletir sobre a possibilidade de transformação, além de praticá-la. Estas reflexões estão em confluência com os pensamentos de Guy Debord que se relacionam ao universo de transformação urbana pela proposição da prática, além da teoria, de intervenções urbanas para criar situações de relações sociais resistentes às estruturas do poder.

Nos procedimentos estratégicos de performances contemporâneas, são recorrentes rastros das proposições de Antonin Artaud, pois reafirmam a potência da ação artística. Ao ressaltarem e buscarem a efetividade do teatro na vida das pessoas, no sentido de sua penetração, reflexão e intervenção, as idéias de Artaud podem impulsionar a criação de estratégias de ação urbana, como se observa em grande parte dos discursos e práticas artísticas contemporâneas neste espaço.

Apesar de rejeitar o teatro realizado no palco, Artaud, propôs a criação de novas relações e espaços para ação teatral, na direção de encontrar uma “linguagem ativa e anárquica, uma linguagem, na qual os limites habituais dos sentimentos e das palavras são ultrapassados”, porém, não propôs um teatro de rua (1972:62). Artaud, nesse sentido, revela a importância da potência provocadora e transgressora do teatro, e a sua possibilidade de transformação através do encontro entre as pessoas. Essa potência pode ser realizada, como sabemos, em espaços externos, e não somente internos, da prática da arte teatral, como, por exemplo, nas ações de rua do *Living Theater*. Artaud tratava de um teatro como experiência, mas com uma lógica de criação teatral, um *teatro como a peste*, de penetração,

invasão, contaminação e circulação. Mesmo que não seja claro em suas proposições para a ruptura concreta do espaço interno como lugar do teatro, Artaud nos impulsiona na direção de procedimentos estratégicos de ação pelo viés da importância de construção de vínculos entre as pessoas e rupturas a serem alcançadas durante a experiência artística e política.

Jameson afirma que “espaços vistosos se tornam visíveis como um palco para gestos e dramas imaginários”, e será por meio dessa suplementação do teatral no espaço urbano “que uma crítica da forma-mercadoria” pode servir como diagnóstico da situação da arte contemporânea (1997:198). O teatro de rua contemporâneo pode escandalizar, transgredir e subverter o mercado, o produto, e intervir nas estruturas de poder, penetrando-as e invadindo-as. Este teatro pode evitar sua caracterização em produto, utilizando a interculturalidade, fragmentação e agressividade, como armas de resistência ao domínio da lógica de mercado, investindo na procura de brechas deixadas por sua presença repressiva. As práticas descritas neste capítulo apresentam algumas dessas características estratégicas que podem ser relacionadas às proposições de Jameson.

Ao longo do texto veremos como essas práticas contemporâneas ao invadirem, pressionarem, violentarem, e chantagearem o mercado e os mecanismos de controle e vigilância (como também desafiou Jean Baudrillard) que regem nossas ações, podem contribuir no contexto dessa pesquisa para a construção de estratégias de ação. Seja através de qualquer estratégia, as infiltrações e ilegitimidade dessas práticas lhes conferem qualidades transgressoras frente ao sistema capitalista, e o sistema de atuação artística (1997:97). Sob esta ótica é possível dizer que o *H.I.J.O.S.* também faz um trabalho humanista como na definição do performer de Renato Cohen:

Um trabalho humanista visando libertar o homem de suas amarras condicionantes e a arte dos lugares comuns, impostos pelo sistema. Os praticantes da performance fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de “heróis da vontade radical”, pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema, e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência. (1989:47).

Marco De Marinis descreve a performance como “teatro de apresentação” (1988:89), em que os atores, ou performers realizam uma ação no presente instante de suas próprias vidas e das vidas de diversas pessoas. Guy Debord afirma, no sentido na intervenção no cotidiano, que “o imaginário de uns é o que tem tendência a se tornar real para todos” (1955:2).

O ambiente da rua é onde enxergamos as provas reais da repressão social, da repressão massificada, tanto na rotina urbana, como na arquitetura. Devido a esse fato, a rua pode chegar à temperatura da ebulição e possui a potência de rupturas e transformações. É possível ao teatro de rua, por sua infiltração na realidade, e por sua possível permeabilidade, ser um teatro transformador e ampliar seu conceito no sentido de evidenciar uma resistência à desertificação do real pelo poder dominante, exercendo um enfrentamento ao controle, à vigilância, e às estratificações do sujeito.

O movimento *Reclaim the Streets*, que se alastra por tribos urbanas da Europa e do mundo, realiza ações que rompem com os fluxos urbanos cotidianos nas cidades, como as festas urbanas em que jovens percorrem as ruas ao ritmo de música e energia frenética de corpos dispostos em espaços pré-determinados a outros tipos de práticas. Essa estratégia de mobilização desestabiliza ou, ao menos fragiliza, a rígida estrutura de diversão, protesto, prazer, que é regida pelo mercado atualmente, ao propor uma forma de diversão gratuita e de protesto livre. Outro movimento freqüente em organizações políticas de esquerda com menos ares pacíficos, é o *Black Block* que propõe o enfrentamento direto com a polícia em passeatas políticas. Este movimento possui facções como os *Tute Bianche* que se vestem com espumas e colchões para protegerem-se durante o conflito com o órgão da lei vigente que representa corporalmente o sistema de controle, vigilância e disciplina.

Os procedimentos estratégicos adotados pelos movimentos em questão e, inclusive, suas estratégias para a construção dessas práticas de âmbito urbano, originam-se como manifestos políticos e que se propõem a alterar as leis de fluxo urbano e a transformar o sistema de controle. A utilização das estratégias desses movimentos, como por exemplo, a ausência de qualquer relação monetária em suas ações e sua proliferação como prática usada por múltiplos discursos políticos, através de deslocamentos festivos em massa ou coletivas invasões urbanas, possibilita formas de ruptura no espaço urbano.

Entre as práticas de ruptura de movimentos políticos contemporâneos estão as do grupo *H.I.J.O.S.*, com o *escrache*, e as *funas*, ambas as manifestações de ação urbana que apresentam estratégias de ação inovadoras para o espaço da rua. O *escrache* e as *funas*, que possuem objetivos e estratégias de deslocamento no espaço urbano similares, transformam a memória das ditaduras da Argentina e do Chile, respectivamente, e as conseqüências na justiça e na atual história das duas nações, através da denúncia e ruptura com o silêncio e os

tabus impostos por seus períodos de terrorismo de Estado. O *escrache* e *funas* são intervenções urbanas políticas, realizadas em sua maioria por jovens que pretendem expor, evidenciar, não esquecer, os nomes e os endereços residenciais de militares, repressores e torturadores do período das ditaduras, através do deslocamento e da invasão de sua ação coletiva nas ruas da Argentina e do Chile. No caso destas duas manifestações similares, neste capítulo, será aprofundada, especificamente, a análise das operações estratégicas do *escrache*.

No Brasil, coletivos, como o *Grupo Laranjas*, situado em Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, o *Grupo Empreza*, de Goiás, o *Política do Impossível*, de São Paulo, o *GIA*, *Grupo de Interferência Ambiental*, da Bahia, o *ERRO Grupo*, de Florianópolis, e diversos outros, realizam suas ações com procedimentos estratégicos que se aproximam à operação de deslocamento e de invasão. Esses coletivos são integrados, em sua maioria, por artistas, muitas vezes oriundos de cursos universitários, tais como artes, arquitetura, sociologia, geografia, antropologia, entre outros e seus procedimentos estratégicos para a construção de novas situações urbanas são similares a algumas ferramentas utilizadas pelas vanguardas artísticas do início do século XX.

Ao refletir sobre essas práticas atuais no espaço urbano, a análise acadêmica costuma buscar genealogias eurocêntricas, encontrando resquícios e similaridades e seguramente, parte dos procedimentos de deslocamento e invasão podem ser encontrados na vanguarda histórica dos anos 20 na Europa. No entanto, mais que semelhanças há a necessidade de pontuar diferenças, no sentido de que hoje as ruas controladas por câmeras já não são as mesmas e os sujeitos que circulam, os atores do percurso, seus fins no uso do espaço em que se realizam essas experiências, não tendem ao mesmo efeito no transeunte. As estratégias operacionais desses coletivos são utilizadas como forma de criar rupturas e resistência ao controle do poder e do mercado na arte contemporânea. No caso destes coletivos, neste capítulo serão aprofundadas as análises sobre o *Empreza* e o *ERRO*.

Em âmbito nacional, ao longo do século XX, podemos localizar algumas referências que esses coletivos utilizam. Como, por exemplo, no trabalho dos artistas modernistas e tropicalistas que possuem semelhanças com essas propostas, principalmente, na obra de Flávio de Carvalho, por suas *Experiências* da década de 30, que foram influenciadas pelo surrealismo, e de Hélio Oiticica, influenciado por Guy Debord. Flavio de Carvalho,

arquiteto, escultor, engenheiro civil e decorador, reconhecido pelas artes plásticas e arquitetura, mais do que pelas artes cênicas, denominou suas *Experiências de errâncias urbanas* que estudavam a psicologia das multidões. Um exemplo de suas ações é a sua *Experiência nº 2*, de 1931, publicada em livro homônimo, no qual caminhou pelas ruas do Centro de São Paulo em direção contrária a uma procissão de *Corpus Christi*.

Ao longo da década de 1970, por todo o Brasil, surgiram grupos que agiram nos espaços da cidade através de práticas de intervenções urbanas artísticas coletivas. Ao realizarem ações coletivas e muitas vezes anônimas, grupos como o *3Nós3*, *Manga Rosa* e *ViajousemPassaporte* expandiram os modelos artísticos vigentes, ao utilizarem para suas intervenções diversos espaços como, por exemplo, ruas, ônibus, outdoors, monumentos, teatros, galerias, revistas, etc.

Na intervenção urbana *Trajatória em torno da árvore*, de 1978, do grupo *Viajou semPassaporte*, uma prática de desobediência de fluxo e provocação com o objetivo de romper com a normalidade, um performer caminhava devagar, bruscamente parava, dava a volta em torno de uma árvore e continuava a caminhar. Em 1979, o grupo realizou intervenções durante apresentações teatrais que objetivavam desorganizar a relação entre atores e público, o que resultou em problemas com companhias teatrais da época. (Ragnole, 1984:117, 118).

A intervenção urbana, denominada *Ensacamento de Cabeças de Monumentos* de 1979, foi realizada em São Paulo pelo grupo *3nós3* no qual cobriu as cabeças de cerca de 50 esculturas públicas da cidade com sacos grandes de plástico vermelho. O grupo ligou para os meios de comunicação da cidade e reclamou da intervenção, representando cidadãos que não sabiam que aquilo se tratava de uma intervenção artística, e os meios acabaram divulgando o acontecimento da ação. Na segunda intervenção urbana do mesmo ano, *X-Galeria*, também com grande repercussão, o *3nós3* fez um X com fita crepe nas portas das principais galerias de arte da cidade e deixou um panfleto com a frase, “O que está dentro fica, o que está fora se expande”. Na intervenção urbana *Interdição* o grupo bloqueava a passagem dos carros da Avenida Paulista ao estender folhas de papel celofane colorido por toda a extensão da rua e assim que o semáforo abria os motoristas tinham que transpor o papel para seguir em frente.

Apesar das diferentes operações realizadas por todas as práticas citadas, seus

procedimentos de invasão e deslocamento são similares entre si, no sentido de recuperar a potência subversiva da ação artística e, ou, política, capaz de estabelecer uma ruptura com os modelos vigentes mediante situações urbanas. É importante ressaltar algumas práticas históricas pelo ponto de vista de sua capacidade de alteração da ordem habitual, mesmo que momentaneamente, pela introdução de elementos estranhos no cotidiano da cidade, por suas relações às práticas situacionistas, para ilustrar que os procedimentos estratégicos de invasão e deslocamento também não são novos na história da arte e da política.

A seguir visitaremos as práticas atuais dos grupos artísticos e dos grupos políticos analisados que atuam de maneira colaborativa no desenvolvimento de suas propostas. Estas análises têm ênfase nas estratégias, que estão caracterizadas pelo anonimato, das identidades de seus praticantes, possibilitado pelas ações urbanas. Por outro lado, será observada a existência de estratégias comuns, de deslocamento e de invasão, que designam uma rede de relações construídas por essas manifestações.

Grupo Empreza

O *Grupo Empreza*¹⁰ se dedica à pesquisa e à prática de intervenções e performances na área das artes visuais. Através de *happenings* e performances os integrantes do grupo goiano, apesar de ter membros em São Paulo, Macapá e Canadá, formam sua coletividade realizando ações pelo país e pelo mundo.

Na ação *Cavalgada em Manhattan*, de 2004, o *Empreza* realizou uma série de intervenções, performances, interferências urbanas, como convidado do projeto *Açúcar Invertido*¹¹, que teve sua segunda edição sediada em Nova York, EUA. No ano seguinte através do mesmo projeto o grupo participou do *Ano do Brasil na França*, em Metz, com as performances, *O Beijo*, *Duplo* e *Sangue Bom*. Em *O Beijo* os performers estão ligados pelos antebraços e medem suas forças, em *Duplo* dois performers são atados de costas um para o outro e revezam a se carregar, e em *Sangue Bom* dois performers furam o dedo, tingem seus

¹⁰ O *Grupo Empreza* teve origem em Goiânia, no ano de 2000, com estudantes da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG), seus integrantes são Babidu, Beatriz Miranda, Christiane Frauzino, Fábio Tremonte (SP), Alexandre Perreira (AP), Keith Richard, Fernando Peixoto e Paulo Veiga (GO).

¹¹ O projeto *Açúcar Invertido*, fundado por Edson Barrus, coordenador do espaço *Rés-do-Chão*, que agrega artistas nacionais e internacionais, teve sua primeira edição no Rio de Janeiro em 2002, na sede da *Funarte*, com 40 dias de performances e *happenings*. Sua segunda edição foi selecionada pelo *As a Satellite* da *American Society's Visual Arts Initiative*, programa de iniciativas culturais financiado pela *Andy Warhol Foundation* e aconteceu em Nova York, entre 02/12/2003 e 10/01/2004, através de uma "quarentena" de eventos, performances e *happenings* de artistas e ativistas.

cálices de água com o próprio sangue, trocam seus cálices e os bebem.

Entre os anos de 2001, data de seu início, a 2006, o *Empreza* realizou aproximadamente 50 ações, entre intervenções urbanas, performances, vídeo-performances, vivências, tele-performances, porém, no caso da presente pesquisa, são estritamente suas performances e intervenções urbanas que interessam para o reconhecimento de suas estratégias. O grupo opera através de atos poéticos que, apesar de circunscreverem uma ampla área de conceitos artísticos, apresentam-se na utilização do corpo como eixo de criação. Suas ações se relacionam com os *happenings*, performances, e *body-art* dos anos 60 e 70 ao submeter os atores/performers a situações de violência, deslocamento e escatologia, como, por exemplo, práticas de vômitos, perfurações, gritos, sangramentos e tapas. Estes elementos podem ser contextualizados sob a luz do pensamento de Foucault, portanto, essencialmente micro-político e, também, podem ser associados à noção da experiência, pelo conceito de imanência de Deleuze. Segundo Onfray, Deleuze incita por descentralizações, deslocalizações, desterritorializações, onde “as instâncias que tornam possível a repartição desigual das riquezas são invisíveis, inapreensíveis, apenas assinaláveis pelos fatos e danos suscetíveis de serem às vezes registrados” (2001:99).

Uma das ações do *Empreza* resgata por semelhança as práticas e as idéias do *Cabaret Voltaire*, iniciado em 1916 por Hugo Ball, quando um integrante do grupo, então aluno do curso de Artes Plásticas da UFG, convidou as pessoas a invadirem a república na qual morava com outras pessoas para sete dias de performances. Em outra performance, *Carma Ideológico*, realizada na Igreja de São Francisco, em Goiás, no evento *MAPA em 2001* e no Palácio Gustavo Capanema (sede da Funarte), no Rio de Janeiro em 2002, consiste em uma ação na qual um ator/performer nu corre, se joga, repetitiva e violentamente, contra a parede dessa igreja e cai, o grupo realiza uma intervenção urbana com influência da *body-art* pela exploração dos limites físicos do performer. A ação é realizada diante da igreja com as portas fechadas, com um naturalismo violento, onde o ator/performer utiliza-se de diversas maneiras de se jogar contra a parede e cair, e o público assiste à ação, sentado ao redor do lado externo do templo católico. Ao elaborar formas de bater seu corpo contra a parede e cair após o choque o ator/performer demonstra uma capacidade adquirida, um comportamento repetitivo que pode ser relacionado às teorias sobre performance de Schechner, por sua presentificação e operação com seus limites e

possibilidades corporais.

Na performance *Vômito - Sopa de Letrinhas*, realizada em maio de 2002, em que um ator/performer toma uma sopa de letrinhas de macarrão e as vomita com destreza em outro que está sentado, evidencia-se uma prática cênica, porém, o grupo estabelece uma fronteira rígida entre suas performances e a prática teatral, o que configura um contraste na tentativa das vanguardas do século passado pela união e o hibridismo entre as áreas artísticas. Mesmo realizando ensaios para suas performances e diversas apresentações de uma mesma performance, o *Empreza* afirma que as repetições, e os ensaios, não o aproxima de um campo teatral, mesmo que isso se caracterize como um planejamento que distancie a ação de ser regida pelo acaso. Os integrantes do grupo afirmam que não ensaiam teatralmente as performances, pois na visão do grupo o teatro é representação, mas tornam possível sua ação como, por exemplo, na ação de vomitar o ator/performer aprende a vomitar. No entanto, está claro que experimentar o vômito durante uma série de ensaios pode ser caracterizado no teatro contemporâneo como uma construção de personagem por ação física.

Nesse sentido, seria essa a contradição do *Empreza* na operação de suas estratégias de ação, pois, em sua ação, os integrantes do grupo utilizam seus corpos e identidades, e não personagens que fingem, mas eles próprios comendo sopa e vomitando letrinhas, porém isso não representa uma particularidade original. O grupo pensa o teatro segundo um cânone já superado no próprio âmbito teatral. Desde as vanguardas artísticas o teatro não trabalha, apenas, com a noção de representação, especialmente, na atualidade. Em uma sociedade do espetáculo a presentificação é necessária e verificada no teatro contemporâneo.

No Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, entre os dias 18 a 22 de fevereiro de 2007, o *Empreza* realizou uma residência (no *MAMAM no Pátio*, uma unidade localizada no Pátio de São Pedro em Recife), tendo como princípios o experimentalismo e a irreverência, culminando em um *happening*, ou uma junção de performances, apresentado no dia 23. Nesta residência o grupo ironizou o próprio processo pelo qual a curadoria do evento o havia selecionado, tomando o termo residência artística em sentido literal, o *Empreza*, fingiu que dormiu, comeu e morou no museu. Neste sentido, essa residência literal e artística ilustra a capacidade do grupo em deturpar os valores pré-estabelecidos em

modelos artísticos vigentes, pois a residência artística é um procedimento na área das artes visuais de pesquisa e realização de uma obra que é fruto do processo do artista residente. No caso do *Empreza* o que restou foram os vestígios de sua ocupação residencial no museu, representada simbolicamente pelas performances do grupo, fragilizando os modelos de obra acabada, da própria residência artística e dos padrões de processos artísticos, até mesmo dentro de um contexto atual das artes visuais em que a fusão entre teoria (conceito) e forma é, por vezes, completa.

Durante o *happening* apresentado no término do projeto do MAMAM, o *Empreza* debateu seu *portfolio* e respondeu perguntas do público nos intervalos das performances. Esse debate, também expõe as estruturas artísticas vigentes no grupo, pois, revela os modos de submissão desses artistas diante de outros artistas, do público e os modelos de controle e disciplina vigentes da instituição diante dos próprios executores, os curadores, além de revelar a forma de comunicação entre arte, artista, instituição e experiência artística.

Mesmo que as ações do grupo sejam absorvidas pela lógica do mercado e pelas instituições artísticas vigentes, as estratégias utilizadas pelo *Empreza*, para lidar com a noção de impregnação do mercado na arte, atualmente, buscam expor as formas de controle, para deturpá-las, o que torna o grupo relevante na elaboração de procedimentos estratégicos de ação.

O grupo e suas ações estão no circuito institucionalizado de arte, mas é por essa razão que suas propostas sugerem uma lógica de ruptura. Sua ação mais corriqueira é a distribuição de adesivos com o logotipo do grupo, com as iniciais de seu nome, *G.E.*, que é similar ao logotipo de uma multinacional de tecnologia, a *General Electric*. Nessa ação o *Empreza* esclarece seu objetivo de deturpar a lógica de mercado influenciado por idéias situacionistas, ao se apropriar de um símbolo empresarial deslocando-o a um plano artístico, e assim tirar proveito da lógica de mercado para expor a fragilidade das séries de simulacros que o sistema capitalista produz.

O livro, *Grupo Empreza - Eu como você*, de 2007, com registro de trabalhos realizados pelo grupo entre 2001 e 2006, demonstra capacidade autocrítica da prática artística do coletivo por se tratar de uma publicação escrita e organizada para refletir sobre sua pesquisa e analisar suas ações e procedimentos por textos e registros que exploram o processo de criação do grupo. Os movimentos de vanguarda atingiram o ápice do

questionamento da arte e sua ação na transformação da sociedade e do espaço urbano, ao proporem transformações cruciais na potência da ação artística. Na escassez de utopia dos sujeitos contemporâneos, não podemos, inocentemente, concluir que é possível uma revolução somente pela arte, mas que ainda reside em práticas artísticas, e, ou políticas, a possibilidade de intervir, mesmo que, sutilmente, em nosso ambiente, em nossas relações, de modo menos passivo diante de nossa realidade. As ações do *Empreza* colocam-se contra a dinâmica do circuito estabelecido, em uma atitude de resistência, para apontar criticamente as distorções do circuito e para criar um espaço para uma arte não esvaziada de seu poder de intervenção crítica, de inconformismo e dúvida.

Esse comportamento expressa as ações de uma série de coletivos artísticos na atualidade, um exemplo é o *GIA, Grupo de Interferência Ambiental*, formado por estudantes oriundos da Escola de Belas Artes (UFBA) de Salvador/BA, que desde 2002, realiza suas *interferências urbanas*, como eles denominam suas intervenções. Suas ações são executadas geralmente no espaço urbano e recorrem aos procedimentos estratégicos de ação artística para a realização de experiências de criação de obra de arte estática, pois, na sua maioria são trabalhos efêmeros, situações infiltradas no cotidiano das pessoas, que buscam provocar estranhamento no público. Este foi o caso dos panfletos denominados *Acredite nas suas ações*, distribuídos em Recife no ano de 2005 em três versões, que incitam o interlocutor a fazer intervenções no espaço urbano. Os panfletos eram destruídos pelos integrantes do grupo nas ruas e continham instruções para a construção de situações no próprio espaço urbano, ou seja, a ação era uma divulgação das possibilidades de inserção criativa das pessoas no cotidiano da cidade.

As ações do *GIA* são efêmeras, poéticas e estimulam posturas a partir do o espaço comum das pessoas. Uma delas propunha que se soltasse, de um lugar alto, um balão, de preferência, vermelho com uma mensagem amarrada e se observasse todas as reações à ação. Esse procedimento estratégico de invasão e deslocamento se relaciona a uma operação cara ao surrealismo e ao dadaísmo que seria a fusão completa entre arte e realidade, pois elabora momentos absolutamente distintos em nosso cotidiano, no caso a leitura do panfleto e a realização da ação proposta. O ponto central da situação realizada pelo grupo poderia, neste sentido, expor uma problemática real das ações urbanas, a indiferença rotineira em relação à ação artística. Contudo, o grupo se enquadra no uso dos

procedimentos estratégicos de invasão e deslocamento, e ainda nos possibilita observar níveis de operação dessas estratégias, por se apropriar, deturpar e fragilizar os procedimentos de publicidade e *marketing* atuais e comuns no espaço urbano.

Através do radicalismo ou não de suas ações poeticamente políticas, as intervenções urbanas realizadas pelos coletivos de arte da atualidade, e seus procedimentos estratégicos utilizados, tratam de clamar por maneiras diversas de percepção e vivência da realidade.

Uma espécie de encontro de intervenções urbanas, denominado *EIA*, sigla para *Experiência Imersiva Ambiental*, realizado por coletivos de arte de São Paulo pelo terceiro ano consecutivo em novembro de 2006, com mais de 60 ações no espaço urbano de São Paulo, reunindo artistas (de SP, RO, PE, ES, RG, RS, RJ, BA e DF) que tinham como denominador comum, além da falta de autorização para sua realização, o questionamento dos fluxos urbanos, da dinâmica da arte e da cidade, do controle e da vigilância que restringem a potência do espaço urbano.

Mesmo tendo o uso do espaço da rua como elemento comum, existe uma vasta diversidade na utilização de procedimentos estratégicos de deslocamento e invasão nas linguagens das intervenções na atualidade. Este amplo espectro de ferramentas para concretizar as estratégias se compõe de cartazes em *off-set* (tipo lambe-lambe), interferências, performances, panfletagens e instalações, e ampliam as possíveis interações com o espaço e as pessoas que o habitam. Através dessas formas se criam mecanismos para legitimar o próprio sentido da arte e seu uso em vias públicas como lugar para relações de transformação.

Na realização da ação artística urbana é possível que o proibido e o permitido por lei se distanciem de sua rigidez e se chegue a seu questionamento lúdico e coletivamente. As ações podem ter como proposta o conflito com problemáticas macro-estruturais, ou realizar rupturas micro-políticas através de deslocamentos de fluxos, percepções e experiências. Seja diante das câmeras de vigilância para evidenciá-las nas calçadas, ou em um percurso pelas ruas através de tinta vermelha que escorre e forma um risco, o elemento surpresa e o questionamento dos limites toma como referência a comunicação com a livre expressão e o outro sujeito, ou sujeitos que entram em contato com as intervenções, gerando justamente uma reflexão sobre as regras vigentes, mostrando suas arbitrariedades e inutilidades.

Os coletivos artísticos que agem nas ruas elaboram suas criações e procedimentos

estratégicos utilizando as dinâmicas urbanas como matéria-prima. Mesmo que a ação não seja diretamente política ou sensorial, seu processo de construção é oriundo de um exercício ético de liberdade em relação com o espaço onde acontecerá o estranhamento e a interferência em variadas dimensões específicas ou gerais do sistema de controle. Em sua maioria, os grupos de artistas dessa geração optam por agir diretamente no espaço urbano, através de intervenções, situações e ações performáticas buscando, mesmo que minimamente, expor as fragilidades do poder legitimador das instituições de controle, tanto na esfera artística quanto na política. Em razão de que sua experiência prática se origina no espaço urbano estes coletivos realizam suas manifestações artísticas, políticas e sociais, que acontecem, por esse fator, através do uso dos procedimentos estratégicos, oriundos de uma lógica de ação neste espaço social.

Black Block e Reclaim The Streets

Um dos preceitos desses dois movimentos contemporâneos de ação urbana é o de não reduzir as ações cotidianas a um produto a ser consumido por espectadores, o que segundo eles, seria uma especialidade da mídia. As ações desses movimentos realizados durante encontros de líderes do capitalismo internacional nos países da Europa e da América do Norte, conhecidos como *Dias de Ação Global*, têm perturbado a partir das ruas essas reuniões de instituições reguladoras do sistema, como a *Organização Mundial do Comércio (OMC)*, o *Fundo Monetário Internacional (FMI)* e a *Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN)*.

Essas ocupações, se não chegam a provocar uma deslegitimação do capital como seus criadores almejam, ou uma crítica, ao menos o faz com as instituições capitalistas. Sob forma de organização em grupos, não-hierárquicos, não-burocráticos e autônomos, o carnavalesco *Reclaim The Streets*, originalmente inglês, e o multifacetado *Black Block* provocam imensos distúrbios em massa nos *Dias de Ação Global*¹² e em outros períodos de

¹² A rede de ação dos *Dias de Ação Global* iniciou em 1996 quando os Zapatistas, movimento libertário mexicano da região de Chiapas, organizaram um encontro com a presença de cerca de seis mil ativistas e intelectuais de diversas partes do mundo para construir e discutir estratégias de ação comuns, seus problemas e soluções, de resistência a um inimigo comum: o capitalismo. O segundo encontro denominado, *2º Encontro Intercontinental do Povo contra o Neoliberalismo*, foi realizado na Espanha entre os dias 25 de julho e 02 de agosto de 1997, e possibilitou a construção de uma rede de transformação, com foco em ações diretas e com uma organização baseada na autonomia e na descentralização. Em fevereiro de 1998 nasce, em sua primeira conferência, a *Ação Global dos Povos* que realiza seus primeiros *Dias de Ação Global*, através de protestos nas ruas de Gênova, em maio desse mesmo ano, durante o encontro da *OMC*.

protestos¹³ contra a globalização e o capitalismo.

Tanto o *Reclaim The Streets*, quanto o *Black Block* são agrupações voltadas à ação nas ruas, não à produção teórica, por isso exigem em seus manifestos que suas estratégias e declarações não fiquem isoladas de suas próprias ações, porém, pela abrangência dos dois movimentos, é injusto não visitar seus procedimentos estratégicos de ação urbana, no mínimo para analisá-los. Em seus manifestos, relatos e comunicações, sobre as manifestações, os objetivos e as estratégias do movimento contra o capitalismo, estão presentes referências de nomes anarquistas, como Mikhail Bakunin, Piotr Kropotkin e situacionistas, como Guy Debord, Raoul Vaneigem e Hakim Bey (Ludd, 2002:08).

O *Reclaim The Streets* é uma rede de ações, propagadas em sua maior parte através da Internet, que busca reutilizar as ruas das cidades a partir de seus elementos. Essa rede nasceu na Inglaterra em meados dos anos 90, originalmente devido ao movimento anti-estradas, tendo como característica principal uma autocrítica rígida sobre seus procedimentos estratégicos de ação, algo raro em coletivos, e a condição de que suas ações fossem realizadas sempre em movimento. O *Reclaim The Streets* é um dos maiores impulsionadores dos procedimentos de coordenação de organizações sociais, denominado *Ação Global dos Povos (AGP)* e dos iniciais *Dias de Ação Global*. Em uma de suas ações seus manifestantes plantam árvores, flores e plantas em terrenos baldios, praças e em outros lugares de uma cidade com o fim de modificar o espaço urbano, preenchendo-o com mais elementos da natureza. (Ludd, 2002:09).

No dia 18 de Junho de 1999, o *Reclaim The Streets* agiu em mais de quarenta países e cento e vinte cidades, através de uma divulgação maciça na Internet e uma combinação de manifestações variadas, como carnaval ilegal, protestos e ações diretas, demonstrando que sua proposta almejava ser tão global, quanto a própria lógica de mercado. Inclusive, em Florianópolis, o relógio, monumento, construído pela emissora líder de audiência do país, a

¹³ Os dois movimentos estão presentes em mais de uma década de manifestações nos espaços urbanos pelo mundo como, por exemplo, nos *Dias de Ação Global* de 07 a 09 de julho de 2008, contra a reunião do *G8* em Hokkaido, Japão; de 09 a 11 de fevereiro de 2007 em Warsaw; de 18 a 20 de março e no dia 14 de julho de 2006 em protestos contra o *G8* e durante sua própria reunião de 15 a 17 de julho desse mesmo ano em São Petesburgo; entre os dias 26 a 30 de janeiro de 2005 em Davos durante o *Fórum Econômico Mundial* e nos dias 06 e 08 de julho desse mesmo ano; no dia 17 de abril de 2004; durante o encontro da *OMC* entre os dias 10 e 14 de setembro de 2003 em Cancun; nos dias 21 e 22 no encontro da *OTAN* em Praga; em janeiro de 2001 novamente em Davos durante o *Fórum Econômico Mundial* e nos dias de 20 e 21 de julho desse mesmo ano durante a reunião do *G8* em Gênova; em janeiro de 2000 em Davos durante o *Fórum Econômico Mundial*, no dia 26 de setembro em Praga e em outubro desse mesmo ano no encontro do *G20* em Montreal; nos dias 18 de junho em Colônia no encontro do *G8* e 30 de novembro de 1999 no encontro da *OMC* em Seattle; e no dia 16 de maio de 1998 em Gênova novamente durante o encontro da *OMC*. (Ludd, 2002:06-12).

Rede Globo, que comemorava os quinhentos anos de colonização, amanheceu pintado de vermelho por manifestantes anônimos. As ações foram realizadas ao redor do mundo através das *bicicletadas* (*Naked Bike Rides* que são passeatas nas quais pessoas nuas andam de bicicletas), de música, de danças nas ruas, de pichações, de performances e de carnavais de protesto que tomaram as ruas. Os mecanismos de controle e poder enfrentaram um adversário inesperado, em organização, tamanho, estruturas e estratégias, por suas ações urbanas multifacetadas e descentralizadas de grupos de afinidades e coletivos informais (Ludd, 2002:10).

O *Reclaim The Streets* opera com a noção de que qualquer pessoa pode fazer parte do coletivo e realizar as intervenções urbanas de protesto, basta se adequar aos procedimentos estratégicos propostos pelo movimento. Nesse sentido o militante para o *Reclaim The Streets* não necessita ser um especialista, mas um sujeito disponível a tentar realizar as ações propostas. Os situacionistas desenvolveram uma crítica aos papéis sociais, como o do militante, especialmente contra as ideologias de esquerda e da social-democracia com as quais rivalizavam. A postura do militante, ao ser definida como aquela que é um estereótipo, um modelo de comportamento, ridiculariza o próprio comportamento social do militante por acarretar o cultivo de uma aparência, uma negligência ao autêntico, e uma busca aos clichês de posturas escolhidas e inseridas no modelo do ativismo dominante.

O *Reclaim The Streets* rompe com a lógica vigente de ativismo, pois, a qualquer momento, qualquer um, pode agir e criar uma situação de ruptura com os procedimentos estratégicos do movimento e ainda criar uma facção do mesmo. Como os situacionistas, que romperam com a lógica do ativismo político, o movimento condena a lógica de que apenas ativistas possam realizar algum tipo de transformação no espaço urbano, demonstrando que o próprio sistema de controle reside nas estratégias oficializadas dos ativistas e que somente os não-ativistas poderiam criar suas próprias estratégias de ação. Essa noção parte de uma realidade diferente do sentido de ativismo oriundo do século XX, pois atualmente, operando na lógica de mercado, o ativismo é tratado como profissão, principalmente na Europa e Estados Unidos, onde anúncios de emprego para ativistas, graduados em universidades, geralmente de cursos de ciências sociais, são divulgados em classificados e existe farta remuneração para este tipo de função em organizações e partidos políticos.

Certamente, pode-se discordar das ações do movimento *Black Block*, analisando seus procedimentos estratégicos ou sua efetividade, mas simplesmente taxá-los de violentos, quando há conflito com a força repressiva do poder, seria reduzir os possíveis ensinamentos de suas operações estratégicas, de deslocamento, ocupação e invasão no espaço urbano. O movimento parte da noção de que os mecanismos de controle e mercado não serão atingidos por milhares de manifestantes pacíficos, pois nesse caso não haverá imprevisibilidades, mas por centenas que fazem uso de radicalização em suas ações. A discussão que emerge com o *Black Block*, que não é uma agrupação com normas, delimitações e integrantes fixos, mas uma tática de ação urbana, é como estas ações podem ser consideradas como um resgate aos procedimentos estratégicos do *Agit-prop* do início do século XX, como uma maneira de realizar a necessária agitação das massas.

Jean-Jacques Lebel, teórico e artista plástico francês, ao relatar suas performances, relacionadas aos movimentos políticos de 1968, realizadas em espaços urbanos, como os metrô de Paris, ressalta que sua orientação era o *Agit-prop*, mas que seu desejo era ser criativo e não limitado a antigos clichês políticos, e que, sobretudo, considerava a arte teatral “apenas como um meio de quebrar o muro de Berlim nas cabeças das pessoas e ajudá-las a saírem de seus estados de aceitação passiva”. Como o *Black Block*, *Reclaim The Streets* e outros movimentos políticos que se manifestam em espaços urbanos, Lebel afirma não dar “importância alguma à arte”, pois estava interessado “em sabotar o capitalismo, ajudando a explodir seu arsenal de imagens, humores, hábitos perceptivos, e a tranqüilizante ilusão de segurança” (1998:182). Lebel é atualmente respeitado como artista plástico, escritor, teórico e curador de arte, o *Black Block* e o *Reclaim The Streets* objetivam-se distanciar da arte, da estética e de suas lógicas de mercado.

Michel Foucault ressaltou como operam os mecanismos das instituições de poder que definem os sujeitos, e os controlam, sutil e invisivelmente, instaurando uma ordem social, uma organização dos discursos e corpos, buscando a estabilidade do sistema. As estratégias de ação urbana ampliam a compreensão de como os desestabilizar. A partir da percepção desta realidade que o *Black Block* conclama a ação direta e a desobediência civil, propondo a resistência para a construção de alternativas às estruturas de poder e controle (Ludd, 2002:72).

Para suas ações o grupo veste sempre roupas pretas e máscaras, o que o torna um

grupo visível, mas, ao mesmo tempo, oferece anonimato e segurança, de tal forma que possibilita uma visibilidade coletiva. Os manifestantes realizam pequenas sabotagens, intervenções no espaço urbano, como, por exemplo, colar fechaduras de portas de instituições e de bancos, quebrar vidraças e vitrines, pichar os muros, recolher o lixo de um determinado bairro, destruir estabelecimentos comerciais de grandes corporações jogando ácido nítrico, bolas com tinta e pintando-os com tinta em spray. Além dessas ações se relacionarem com elementos performáticos e de teatralidade, pela intervenção, ressignificação e expressão das ações do grupo, seus procedimentos também se relacionam com a noção de arte conceitual oriunda das artes visuais por sua utilização de símbolos, imagens e criação de objetos.

Utilizando diferentes procedimentos estratégicos para atingir as estruturas oficiais de poder, o movimento defende que destruir propriedades privadas, especialmente as corporativas, não é uma ação violenta, pois não causa dor a ninguém através dessas intervenções. Quando destroem uma vitrine, tentam romper com a lógica de propriedade privada, quando transformam uma máquina de vender jornal em uma pequena barricada ou um entulho de lixo em obstáculo para uma tropa de choque, expõem os potenciais usos de uma paisagem urbana, opondo-se ao sistema de comércio e favorecendo outro valor de utilidade para esses objetos, re-apropriando-se das ruas (Ludd, 2002:55, 56).

Ao permitirem uma fluidez na gestão das ações, uma coletividade de manifestantes *Black Block*, utilizam os procedimentos estratégicos de invasão e deslocamento. Uma intervenção em massa, em um único local, é mais facilmente controlável do que um conjunto de intervenções organizadas, autônomas e móveis, em diversos locais, suscetíveis a imprevisibilidades e simultaneidades. O manifestante se torna ator, ou atriz, de seus movimentos e a eficácia da intervenção depende de sua capacidade em se manter agindo o máximo de tempo possível. Ao invés de rigidez, mobilidade, no lugar do discurso, a invasão.

Os manifestantes de *Black Block* são integrados em uma rede de diferentes coletivos, com diversas opiniões e objetivos, porém a noção de procedimentos estratégicos de *Black Block* permeia as ações de todos. Como se o movimento fosse um conjunto de procedimentos estratégicos de ação urbana disponíveis a qualquer grupo que queira se manifestar e, além disso, durante o instante de ação, não há hierarquia entre os coletivos e

seus integrantes, pois a meta comum é prolongar a ação. Devido a sua característica de desobediência civil, as ações de *Black Block* têm como medida de eficácia, e em seu cerne, o tempo de duração da ação. Quanto mais tempo o manifestante conseguir manter-se agindo, maior a eficácia da ação. Portanto, os manifestantes de *Black Block* se sentem atores e criadores das rupturas que provocam no espaço urbano, realizando ações por conta própria e, ou, coletivamente, pelo período que lhe for possível.

Em razão de sua maneira descentralizada de atuação o *Black Block* contribui para o desenvolvimento de procedimentos estratégicos de ação urbana, em sua energia tática, criativa e agressiva. Ao desarticular estruturas de controle, a partir de que usualmente acompanham e cercam as passeatas e as manifestações, propõe uma forma de articulação e intervenção do *Black Block* fora dos padrões tradicionais de protesto, por permanecer em constante movimento (estratégia de deslocamento), e por dividir a região de ação, como se fosse uma pizza. Assim diferentes grupos interligados responsabilizam-se por diferentes espaços (estratégia de invasão descentralizada), procedimento que faz com que a ação repressora demore mais tempo para coibir a manifestação. Os mecanismos de controle, para empregar suas táticas militares, suas forças e sua ordem planificada, esperam uma manifestação urbana monolítica, com imobilidade, lentidão e previsibilidade, e é contra essa lógica que o *Black Block* se postula. Poderíamos afirmar que o procedimento de movimentação do grupo para a luta de rua sugere a dispersão na qual tanto as ações de ruptura como as ações de repressão estarão ocupando espaços fragmentados. Assim, se supõe tanto criar dificuldades para repressão como ampliar as possibilidades para a potência de quem a enfrenta.

As intervenções do movimento se inscrevem como uma superação dos moldes da manifestação política tradicional, como o uso de passeatas, lobby e reformismo, pelo seu caráter de desobediência civil em ação direta. Neste sentido, as intervenções do *Black Block* se distanciam dos âmbitos políticos burocráticos de transformação, ou das revoluções dos valores, como nos movimentos de contracultura dos anos 70, pois aproximam a prática de transformação ao instante da experiência de ação de ruptura no cotidiano. Essa valorização da experiência de ruptura relaciona diretamente, as ações do movimento, às *Zonas autônomas temporárias (TAZ)*, conceito de deslocamento elaborado em livro homônimo de Hakim Bey, pensador que se alinha ao situacionismo, pois se articulam, assim como as

zonas, através de intervenções no ambiente urbano e suas possibilidades, por instantes de deslocamento de espaço e realidade, que, em geral, restabelecem rapidamente a ordem, mas que, por instantes, provocam rupturas no sistema de controle dos fluxos cotidianos.

Existem influências artísticas, surrealistas, dadaístas e situacionistas, nas intervenções urbanas dos movimentos tratados nessa seção, além de um enigma que envolve esses fenômenos quanto a sua existência, seus motivos e a origem de suas ações, como nas facções de *Black Block* denominadas *Clown Blocks* ou *Pink Blocks*, que fazem paródias das instituições políticas, ou realizam ações que ridicularizam o poder, por vezes trajados de políticos, empresários e militares.

O *Tute Bianche* é outro exemplo de facção do *Black Block*, trajando macacões brancos, que dão origem ao nome do grupo, busca através de um confronto, violento e simbólico, com a polícia, confundir a simulação do conflito com o próprio conflito. Com origem na Itália em 1994, ligados ao movimento anarquista *Ya Basta* e organizações políticas de operários do país, os membros dessa facção amarram estofamento de colchões e espuma em seus braços e pernas, cobrindo praticamente o corpo todo, utilizam capacetes, escudos, empregam linha de posicionamento militar para jogarem em seus enfrentamentos com a repressão e o jogo visual da mídia. (Ludd, 2002:90).

O *Tute Bianche* teve reconhecimento por parte de outros movimentos nas manifestações contra a OMC em Seattle no ano de 1999 e no encontro do *Fundo Monetário Internacional* na cidade de Praga em 2000. No entanto, o *Tute Bianche* passou por conflitos internos sobre suas estratégias de ação, com relação à discussão sobre torná-los mais criativos ou mais violentos, e, como consequência dessas diferenças se rompeu durante as manifestações violentas em Gênova, no ano de 2001, durante a reunião anual do G8. Desse rompimento emergiu uma facção, que atualmente se ampliou como um movimento mundial, denominada *Disobbedienti*. Essa transição, segundo seus próprios integrantes, demarcou um desenvolvimento da facção ao migrar seus objetivos desde uma noção de desobediência civil a uma noção de desobediência social, afastando-se de um plano segmentado para um plano geral.

O *Disobbedienti* realiza ações contra campos de detenção utilizados durante a 2ª *Guerra Mundial*, como o desmantelamento de um campo de detenção em Bolonha no dia 25 de janeiro de 2002, ou contra outras instituições de poder e capital, como no dia 21 de

março de 2003, quando invadiu e ocupou por algumas horas, pela manhã, um posto de gasolina *Esso*, em Roma, para protestar contra a guerra do Iraque, ou até contra instituições culturais, como na invasão a um teatro municipal de Roma em 1998, que o grupo ocupou para protestar contra o elitismo da arte e propôs a liberação do palco somente para obras gratuitas ao público.

Os objetivos do *Disobbedienti* são, de acordo com seus manifestos, o desenvolvimento da desobediência social como uma prática coletiva realizada por diversos grupos de pessoas para bloquear os fluxos de mercadorias e comunicação com o fim de ampliar as ações de diversos grupos, e conseqüentemente planejar e realizar greves gerais. Comparando o *Tute Bianche* e o *Disobbedienti* é possível observar que enquanto o primeiro age com criatividade e subjetividade através de experiências coletivas durante o conflito com o poder nas manifestações, o segundo se articula como uma multidão e um movimento que realiza ações midiáticas e espetaculares contra as instituições legitimadoras do poder.

Como no caso das facções de *Clows* e *Pink Blocks*, os *Tute Bianche* e *Disobbedienti* introduzem uma forma de engajamento político em uma rede de relações de organizações políticas que está baseada em ações, com foco na comunicação e nos eixos midiáticos de divulgação, criando acontecimentos espetaculares nas mídias que chamam a atenção do público e dos meios de comunicação. O uso de criatividade no lugar do uso da violência é uma aproximação tática dos manifestantes que ganha potência, após confrontos com a polícia em Gênova em 1998, proporcionando uma espécie diferente de conflito pela utilização de espumas, borrachas, escudos de papel, capacetes de plásticos coloridos e até pistolas d'água. Esses elementos criativos demonstram aparentemente o conflito, como uma simulação, mesmo com um nível remanescente de violência. Com isso essa aproximação permitiu que mais pessoas se envolvessem nessas manifestações, pois, ao contrário das manifestações predominantemente violentas, não há um tipo físico ou técnica corporal mais qualificada para participar nesse tipo de provocação simulada e criativa.

Portanto, não só pelos procedimentos das facções de *Clowns* e *Pink Blocks*, *Tute Bianche*, ou *Disobbedienti*, mas também por ações diversas, como manifestantes construírem uma catapulta de ursinhos de pelúcia ou um globo gigante de madeira e tecido para jogá-los contra a tropa de choque policial, o *Reclaim The Streets* e o *Black Block* utilizam suas estratégias também pelo viés artístico. Esses dois movimentos nos protestos

dos *Dias de Ação Global*, desde as primeiras manifestações realizadas durante o encontro da *Organização Mundial do Comércio* em Gênova em 1998, utilizam procedimentos estratégicos de deslocamento e invasão em ação urbana por um viés artístico, além do viés político, e mais precisamente, no caso, até mesmo com influências surrealistas e dadaístas. Um simples exemplo, que nos remete ao conjunto de procedimentos adotados pelos manifestantes, pode ser verificado quando esses viram suas roupas do avesso, ou as trocam, para esconderem as manchas brancas de tinta que a polícia borrifa, durante o conflito, para identificá-los e os prenderem após as manifestações. (2002:91)

O estudo das ações do *Reclaim the Streets* e do *Black Block*, e suas facções, representam elementos importantes para análise na presente pesquisa, em razão de sua interface com a idéia de uma contra-teatralidade, quando o próprio poder está repleto de teatralidade, os grupos de intervenção urbana se opõem e invertem a lógica do espetáculo.

Quando em registro áudio-visual é possível observar toda uma multidão festejando e aplaudindo as vidraças quebradas de um *McDonald's*, e outras pessoas iniciam sua destruição, sendo registradas por uma série de câmeras, verifica-se uma espécie de espetacularização do protesto urbano contemporâneo, como se estivessem vendo uma peça de teatro de rua sem participar dela. Os movimentos *Reclaim The Streets* e *Black Block* levam multidões para as ruas, mas não podem destruir um ícone do consumo e transformar isso em moda, em espetáculo, em imagem ou em *show*, ou seja, em produto a ser consumido. Porém, dificilmente pode-se escapar de forma indefectível da espetacularização, especialmente quando se enfrenta a globalização em contato com suas ferramentas midiáticas de comunicação.

Essa passa a ser uma preocupação dos dois movimentos após as manifestações nos dias do encontro anual do G8 realizado em Gênova em 2001, no qual o manifestante Carlo Giuliani foi assassinado por policiais com um tiro à queima roupa. A partir desse fato algumas organizações rompem com o pacto de união e a mídia opera de forma decisiva na espetacularização das manifestações e suas reverberações. As fotos, vídeos e veículos de imprensa passam a não serem bem-vindos. Todas as intervenções dos dois movimentos realizando o espetáculo, (ou) o enfrentamento ou não, no espaço urbano, foram efetivas no fomento de uma estimulante resistência real e, ou, simbólica para a construção, vigorosa e relevante, de procedimentos estratégicos de invasão e deslocamento nas cidades

contemporâneas.

Deixando o contexto europeu dos movimentos político-sociais, onde se reúne grande parte da cúpula que detém a riqueza, o controle e um tédio niilista, e se concentram essas manifestações contra protestos espetacularizados, através de estratégias predominantemente violentas e eletrônicas, também, é necessário abordar outras performances políticas que se utilizam destas mesmas estratégias, mas, em contextos culturais distintos. No contexto global, podem o *Black Block* e o *Reclaim the Streets*, daqui a trinta anos, figurar como parte do arquivo e dos cânones da arte globalizada?

Em relação a este questionamento se encontra a análise dos procedimentos estratégicos de intervenção em outro tipo de performance, as do grupo argentino *H.I.J.O.S.* através de suas ações urbanas, políticas e sociais, que, ao mesmo tempo em que podem ser realizadas em âmbito global, fazem parte de um contexto cultural e histórico específicos de uma nação sul-americana.

H.I.J.O.S.

A forma de performance política denominada *escrache*¹⁴ pelo grupo *H.I.J.O.S.*, surpreende diferentes camadas da sociedade, porque desestabiliza o sistema nas dimensões da lei, história, justiça e os denuncia, concretizando objetivos motivados por ideais políticos.

Escrache, segundo Diana Taylor, está etimologicamente relacionado no castelhano a “exasperar = expelir, e é definido como arrojado algo com força”, expor de forma radical e abrupta (2000:38). A base de criação do *escrache* foi tornar visíveis os repressores que se esconderam na vida civil após a queda da ditadura em 1983. Como as leis de anistia, perdão, esquecimento e obediência permitiram aos repressores seguirem suas vidas normalmente, sem punição por parte do estado, surge *H.I.J.O.S.* com o desejo de denunciar nos bairros aqueles vizinhos criminosos em busca de justiça, atuando contra o esquecimento, pela punição moral e social dos repressores. Apesar de ter início anos antes,

¹⁴ No português, segundo o *Dicionário Houaiss*, *escracho*, substantivo masculino, possui quatro definições: ato ou efeito de *escrachar*, retrato tirado na polícia, admoestação feita de maneira ultrajante; *esculhambação*, bronca, bagunça, confusão. O verbo *escrachar* (1958), transitivo direto, que corresponde a um regionalismo no Brasil e tem seu uso na informalidade possui também, quatro definições: o ato de *fichar* (alguém) na polícia após fotografá-lo, de *desmoralizar* (alguém) revelando seus desígnios ocultos, de *reprender*, passar *descompostura* em; de *esculachar*, *esculhambar*. Tanto o verbo quanto o substantivo podem *esclarecer*, ao menos no conceito, a performance do grupo argentino.

em 1996, o auge dos *escraches* aconteceu em meio à catástrofe econômica e democrática na Argentina em 2001, quando a performance impressionou pela agressividade durante as manifestações populares desse período. Isso fica claro quando se analisa como o grupo *H.I.J.O.S.* define o conceito de *escrache*:

O *escrache* é uma ferramenta para poder derrubar o muro da impunidade, é informar o que a história oficial nega, é um grito que deixa em agonia o silêncio. O *escrache* é testemunho transformado em denúncia e mobilização. É a agitação em massa, o canto, é protesto transformado em criatividade. Se não existe justiça, existe *escrache*. (*H.I.J.O.S.*, 2000, 01).

Os *escraches* interpelam diretamente à impunidade garantida pelos governos democráticos aos genocidas que agiram durante a ditadura militar. Inicialmente, os *escraches*, eram realizados com objetivos de denúncia dos repressores que estavam livres pelas ruas, buscando-os em suas casas e expondo sua presença e histórico nos bairros de suas residências. Rapidamente esta ação performática alcançou um efeito de condenação social.

Os militares, a cada *escrache*, se deparam com o repúdio da comunidade onde vivem, e muitos são obrigados a se mudar. Ao tentar delimitar as bases da performance do grupo argentino é preciso recorrer a teóricos que também analisam essa experiência relacionando-a com a linguagem performática. A pesquisadora Diana Taylor apóia-se em Richard Schechner para compreender o *escrache* como performance, e afirma que:

Por performance se entende o restaurado, o (re)iterado, o que Richard Schechner chama de *twice behaved behavior* – “repertório reiterado de condutas repetidas”. Cria um espaço privilegiado para o entendimento de trauma e memória. Trauma, e seus efeitos “pós-traumáticos” seguem manifestando-se corporalmente muito depois de que passou o golpe original. O trauma regressa, se repete em forma de comportamentos e experiências involuntárias. Ainda que a performance não seja uma (re)ação involuntária, o que se assemelha com o trauma e que também se caracteriza como o re-iterado. Performance (o mesmo que memória, o mesmo que trauma) é sempre uma experiência no presente. (2000:34).

Diana Taylor frisa a relação substancial que a performance de *H.I.J.O.S.* pode ter com o teatro, quando coloca que esta em “termos de conteúdo dramático, alcança a dimensão da tragédia aristotélica” e “o alívio catártico ajuda os *H.I.J.O.S.* a superarem suas perdas”, Sagasetta compara o *escrache* à Antígona de Sófocles. No final dos *escraches*, é costumeiro que os participantes se abracem e chorem para descarregarem suas emoções. “Os *escraches* são menos solenes e mais carnavalescos” do que as passeatas comuns, diz Taylor, por causa da libertação emocional que ocorre no instante da ação. Por isso a

confiança que se estabelece entre todos os participantes é algo vital, que tem um aspecto dinâmico, pois a performance “possui agilidade física e risco na medida em que se desloca de um lugar para outro” (2000:38, 39). O *escrache* desloca o poder de controle, seja pelos instantes de ação, do espaço urbano e do Estado ao tomar para si a reivindicação do direito de acusação, punição moral e legal. Além disso, o ato é público e contém uma série de ações de protesto que possuem um caráter de teatralidade que podem ser referência para o teatro de rua.

De acordo com a pesquisadora Lola Proaño-Gomez, que em seu livro *Poética, política y ruptura* (2002) analisou manifestações culturais e performáticas na Argentina durante os anos de 1966 a 1973, relacionando-as ao período histórico desta nação em seu momento de transição de Estado militar ao Estado civil, as rupturas que se concretizam no espaço urbano “se manifestam nos distintos discursos através de um sistema metafórico específico”. A pesquisadora denomina este sistema, *Poética das rupturas*, e encontra sua base na “expressão do sentir dos argentinos diante da história vivida no momento”. Segundo esta noção, o *escrache* dos dias atuais pode se articular na contradição temporal que “gera a produção de formas simbólicas dentro das formações sociais, como um índice da luta dos diversos setores, perspectivas, espaços e corpos” (2002:11).

Segundo o próprio grupo, ao deslocar-se e mobilizar as pessoas para a ação por dez a doze quadras, ao jogar bombas de tinta vermelha e fazer soar os tambores diante da casa das pessoas alvo do *escrache*, o *H.I.J.O.S.* utiliza elementos que podem ser encontrados em rituais populares e diversas ações teatrais de rua. Cor, som e movimento manipulados não para o entretenimento, mas para a ação coletiva pela justiça e memória, implica punir publicamente, buscando incriminar social e judicialmente os repressores e torturadores. É por não confiar plenamente na justiça que o grupo se propõe a subverter o sistema de relações sociais num determinado dia e hora para romper e transformar através da ação direta de denúncia a injusta aplicação e execução das leis.

O deslocamento proposto pelas performances do grupo argentino é utilizado, não só para reunir e mobilizar as pessoas, mas também para tornar possível a ação coletiva e potencializar essa ação. Através de sua circulação pelas ruas e de sua provocação de novas possibilidades de ação neste espaço, a performance vai deixando expostas aberturas para a transformação espacial e social que ainda existem na cidade. Se encararmos essas aberturas

como as *sementes do tempo* de Jameson, ou, o *instante eterno* de Maffesoli, estaremos percebendo a possibilidade que uma ação em deslocamento pode provocar: o descontrole criado pela mobilidade e pela teatralidade.

O grupo argentino utiliza a estratégia de invasão e assim ocupa as ruas, e, particularmente, a rua onde está situado o domicílio de um torturador da ditadura militar, ou onde ele estiver e o denuncia para a população demarcando a possibilidade de justiça social. A performance política do *H.I.J.O.S.* é um exemplo, também analisado por Jan Cohen-Cruz, pois, tem a “capacidade de transformação” (1998:13), e se relaciona com a definição de Guy Debord, quando este esclarece o conceito de *deriva*: como uma ação coletiva que as situações provocam, como sendo uma flutuação, uma passagem através de uma série de ambientes (1958:01).

Como elementos visuais o *H.I.J.O.S.* usa tintas, para pichar nos muros e nas paredes os nomes dos alvos do *escrache*, os torturadores e os repressores, as instituições. As “*pintadas*”, frases de protesto, e as bombas de tinta vermelha, entre outras armas visuais, na maioria dos atos marcam a casa, e seus arredores no bairro, no qual está localizado o alvo da performance.

Nos *escraches* o *H.I.J.O.S.* utiliza, além de seus corpos, suas próprias roupas cotidianas, alguns figurinos específicos e, ou, máscaras. As roupas cotidianas são consideradas as mais próprias para que o *escrache* obtenha mais impacto, mas, eventualmente, é necessária alguma vestimenta específica, como no caso do *escrache* ao general Alfredo Astíz no tribunal, onde foram utilizados ternos para que os performers parecessem advogados ou estudantes de Direito e entrassem no tribunal para realizar a ação. Segundo Proaño-Gomez, a partir dos anos 70, na Argentina, em manifestações políticas, teatrais e populares, os corpos se desprendem “e inundam a cidade com sua presença física, eles saltam ao espaço público proibido, causando um movimento de deslocamento e obrigando a olhá-los e a reconhecê-los”, portanto, o *H.I.J.O.S.* recebeu influências históricas para construir seus procedimentos estratégicos de ação (2002:125).

O movimento *H.I.J.O.S.* iniciou suas operações em suas manifestações de maneira performática, precisamente no dia 24 de maio de 1996 no *escrache* ao militar Sánchez Ruiz, capitão da Marinha na *Escuela Mecanica de la Armada (E.S.M.A.)*, (local utilizado

também como prisão durante a ditadura militar), que participou dos *vuelos de la muerte*, que consistiam no assassinato de milhares de prisioneiros dopados que eram atirados de aviões militares no oceano, aplicando injeções de sedativos nos presos políticos antes de atirá-los ao mar aberto. Neste *escrache* a agrupação realizou, em pleno bairro de Recoleta, região da elite de Buenos Aires, uma ação teatral com cerca de dez participantes e introduziu, como um modo de demarcação do lar do genocida, as *bombuchas*, bombas de tinta vermelha. Os integrantes desta ação consideravam que estavam agindo “pelos que vieram e não ousaram falar, pelos que falaram e ofuscaram sua voz, a história não está encerrada até que o último recorde e tenha memória”, em uma das frases proferidas durante a performance e ao final um manifestante gritou, “Que a história se renove!”, e então, todos jogaram as *bombuchas* no lado externo da casa do militar, aos gritos de “Assassino!” (*H.I.J.O.S.*, 2000:27).

As estratégias de invasão e deslocamento ficam mais evidentes, dependendo da situação do *escrache*. Por exemplo, houve necessidade de disfarce dos integrantes do grupo para invadir o espaço de ação e surpreender o repressor, como o fizeram no julgamento pela violação dos direitos humanos do militar Alfredo Astíz, popularmente conhecido como “Anjo da Morte”. O grupo realizou o *escrache* em pleno tribunal de justiça no dia 20 de setembro de 2003, na província de Bahia Blanca. Porém, geralmente, mesmo fazendo a invasão no espaço público, o *H.I.J.O.S.* divulga o *escrache* com o endereço do alvo, dia, hora, lugar de início e, às vezes, os crimes que o militar cometeu para obter invasão, ampliação, ocupação e movimentação junto à ação do *escrache*.

Em termos de reverberação, as invasões dos *escraches* dos *H.I.J.O.S.* podem ser percebidas, de forma geral, pela maior rapidez nas emissões de ordens de prisão de alguns militares e torturadores da ditadura militar, e em seus julgamentos realizados por parte do poder judiciário do país, após as performances do grupo em Buenos Aires. De modo particular, por exemplo, um general famoso no país, Almirante Massera, antigo chefe da Marinha, que estava internado no Hospital Naval, em Buenos Aires, foi alvo do grupo em uma das performances e faleceu após três dias. Tanto a morte do repressor, quanto prisões de uns e julgamentos de outros, sucedidos após os *escraches*, não são conseqüências dessa performance política urbana. Os *escraches* têm impacto nas ruas e nas estruturas do poder, menos no plano pontual, factual, mas fundamentalmente no plano simbólico, do

imaginário, da história e do potencial da ação coletiva. Os planos psicológicos e físicos dos cidadãos argentinos não ficam impunes às performances de *H.I.J.O.S.*, tamanha interferência no cotidiano resultante da capacidade de deslocamento e de invasão do *escrache* pela área urbana, onde se constrói a ação e sua penetração na massa. Os símbolos das estruturas de poder, a história oficial, a lei, a justiça e a memória coletiva, são atingidos e as conseqüências práticas e simbólicas são incomensuráveis.

Considerando o conceito proposto por Diana Taylor, o *H.I.J.O.S.* pratica uma espécie de teatro de transformação. Se eles não transformam fisicamente o espaço público escolhido estrategicamente para a ação, transformam, momentaneamente, os usos deste espaço e as pessoas que estão nele durante o *escrache*, no mínimo, transformam a si próprios, pois estes sujeitos estão lidando com seus traumas e memórias (2000:40). Nessa ação o deslocamento do corpo a céu aberto se traduz em uma ofensiva espacial eficaz, pois, segundo Proaño-Gomez, “olhar o passado, não como um espaço exemplar, senão como uma passagem problemática” permitiria expor “as brechas e as ‘falhas’ do discurso oficial da história”. Similarmente, as ações performáticas na intervenção urbana possibilitam a “presença desta tensão no que se considera ‘a realidade’ e sua diferença com a ‘ficção’ ou ‘aparência’”, e propõem a ruptura no presente explicitamente em desenvolvimento estético e político “que sugere uma estreita conexão com os acontecimentos históricos” (2002:72, 187).

O ato performático do *escrache* teve eficácia e obteve reconhecimento de organizações do mundo inteiro. Atualmente existem sessões de *H.I.J.O.S.* por toda a América Latina, inclusive uma tentativa de formação ligada à organização *Tortura nunca mais* no Rio de Janeiro e São Paulo, mas que ainda é inicial, e por alguns países da Europa. Todos os países em que o grupo existe enfrentaram-se períodos de ditadura e repressão política. O *escrache*, com suas estratégias inerentes à sua construção, atualmente, é uma arma difundida para ser utilizada por sujeitos e organizações que almejam denunciar falhas no discurso histórico de uma nação. Um dos fatores de relevância do *escrache* é que, mesmo não havendo relação direta entre o praticante e o período repressor da nação, mesmo que ele não sinta a ausência de algum parente morto na ditadura, é possível que ele realize o *escrache*. Contudo, sua ação não terá o mesmo plano simbólico que possui quando um filho de pais desaparecidos na ditadura a realiza, mesmo que a ruptura, possibilitada

pelas estratégias do *escrache* em relação às leis de fluxo cotidiano e a denúncia de um torturador à população, seja realizada.

Na Argentina, diversas pessoas, familiarizadas com o ato de *escrache*, realizam a ação, mesmo não sendo integrantes do grupo, pois a intenção é a de que as pessoas possam participar da história, tomando a ação para si e agindo por vontade própria. Com o passar do tempo, desde sua criação, o *escrache* se amplia a uma ação para denunciar criminosos repressores. Há casos na Argentina onde a população identifica o torturador e realiza um *escrache* imediatamente. O fato de que os procedimentos estratégicos do *escrache* possam disparar ações espontâneas está relacionado à expansão da resistência política e sua articulação como um ato performático coletivo e, ou individual, em um diferente plano simbólico, pois essa abrangência de utilização, além de uma questão oriunda do passado da ditadura militar na Argentina, é um desdobramento das estratégias de ação e não uma simples apropriação formal do *escrache*. Essa apropriação e desdobramento dos procedimentos do *escrache* servem para identificar e relacionar um conjunto de estratégias sociais, ao denunciar políticos que estão no poder, atualmente, ou até um assassino ou ladrão. Sua articulação com práticas artísticas, como o teatro de rua, se dá pelo dispositivo performático que almeja rupturas no espaço urbano e no sistema de controle.

O fundamental, portanto, é que o grupo atua concretamente no cotidiano das pessoas, no espaço público, e estabelece uma relação de confiança vital entre eles, além do instante da performance, pois é mais que artística e política, é social e histórica. Uma das reverberações do *escrache*, outra atuação de *H.I.J.O.S.* que está ligado a essa performance, não apenas na Argentina, mas em outros países é a de jovens que se descobriram órfãos e encontraram suas raízes parentais, após ações investigativas do grupo, em conjunto com as agrupações das *Madres* e das *Abuelas de la Plaza de Mayo*. Destas crianças alguns nunca imaginavam que eram órfãos, pois se encontravam junto a famílias como filhos de generais torturadores que os roubaram, e os criaram, após o desaparecimento dos pais durante a ditadura militar.

O grupo opera com estratégias concretas, com o deslocamento e a invasão durante o ato performático, não só quando realiza a performance no instante do cotidiano das pessoas, mas quando estrategicamente inverte a lógica do Estado, atuando como uma sombra,

revelando um poder opressor que sempre oculta, desaparece, extermina, anula. O *H.I.J.O.S.* evidencia as atrocidades cometidas no passado, pelo poder do Estado, nas mãos dos militares, invadindo e se deslocando pelas ruas, realizando a construção da história no tempo presente.

É possível observar nos depoimentos dos integrantes do grupo que o deslocamento e a invasão demandam a realização de um sério estudo da região geográfica, urbana, e comunitária onde está situado o alvo da performance. Através da maneira como o grupo utiliza as estratégias de invasão e de deslocamento, permite delinear alguns elementos decisivos para um teatro de rua de ruptura e, ou, resistência. Para Guy Debord a “se a história da cidade é a história da liberdade, ela é também a da tirania”, do controle, nesse sentido as estratégias de ação são oriundas desse enfrentamento entre a situação libertária e o controle da arquitetura, dos símbolos e dos fluxos do espaço urbano. O *H.I.J.O.S.*, de forma similar aos situacionistas, devido às suas práticas, demonstra a importância deste espaço. A noção de que a rua “não pôde ser ainda senão o terreno de luta da liberdade histórica, e não a sua posse”. A cidade, como afirma Debord, “é o *meio da história*, porque ela é ao mesmo tempo concentração do poder social, que torna possível a empresa histórica, e consciência do passado” (1972:168).

Segundo Maffesoli, a errância, que também é similar à *deriva* dos situacionistas, “além de todo aspecto fundador de todo conjunto social, traduz bem a pluralidade da pessoa, e a duplicidade da existência”. Ao pensarmos que a ação urbana que opera com procedimentos de invasão e de deslocamento exprime “a revolta, violenta ou discreta, contra a ordem estabelecida”, é possível fornecer um elemento impulsionador para a compreensão do “estado de rebelião latente nas gerações jovens das quais apenas se começa a entrever o alcance, e cujos efeitos não terminamos de avaliar” (Maffesoli, 2001:16).

Nesse sentido, como relatam os integrantes do *H.I.J.O.S.*, com no mínimo três meses de antecedência a região do alvo do *escrache* é definida. É eleita uma comissão que divulga o *escrache* em estabelecimentos comerciais, uma comissão que conversa com as pessoas em suas residências e outra que atua nas reuniões comunitárias, sempre relatando as atrocidades cometidas pela vítima do *escrache*. Como existem o *escrache* e o *escrache móvil* (móvel), modalidade em que diversos alvos são atingidos com um longo *escrache* em

percurso e em forma de festa (influência, ainda que ao acaso, do movimento *Reclaim the Streets*), o grupo realiza um estudo de campo com desenhos e mapas dos locais do *escrache*, pois sempre há um percurso, o que difere de uma intervenção à outra, é o quão longo será este trajeto.

A estrutura organizacional do *H.I.J.O.S.* consiste em que todas as decisões sejam realizadas nas assembléias semanais da agrupação. Nessa organização o grupo se divide em mesas, comissões, que cuidam e discutem os diversos aspectos do coletivo e suas respectivas ações, porém a comissão de *escrache* é autônoma em relação a essas assembléias semanais da agrupação, pois, nessa comissão o *H.I.J.O.S.* participa como integrante e suas decisões são tomadas em âmbito popular e comunitário. Nesta comissão, que organiza o *escrache*, primeiramente se buscam dados da pessoa que será o alvo, se realiza um trabalho de investigação, se averigua onde está localizada sua residência, como é seu itinerário e quais são suas atividades, e, então, se procede ao planejamento analisando quais os métodos mais eficazes para cada situação de denúncia.

Até 1998, os *escraches* funcionavam através de uma pequena parte do *H.I.J.O.S.* que articulava essas operações de inteligência internamente, e os realizava acerca das casas dos militares, colando de forma performática lambe-lambes com o rosto e, ou, com os dados dos genocidas impressos. Essa ação visava a que as pessoas nos bairros os reconhecessem e não os deixassem tranquilos, pois como no caso destes repressores não havia prisão, procurava-se organizar e realizar uma prisão social, e, portanto, a partir disso se optou por uma estratégia aberta para que o bairro tivesse maior participação.

O estudo de campo e essas intervenções no cotidiano do bairro na região da performance, no espaço de ação da performance, regem a forma de agir do *H.I.J.O.S.* no espaço público. Isso se dá tanto nos seus procedimentos estratégicos de invasão que possibilitam a apropriação, ocupação, do espaço e o domínio da rua, não apenas como lugar, mas como sítio do poder como um todo, através do reconhecimento de suas leis, seus mecanismos de controle, e de suas estruturas. A tomada da rua no instante do *escrache* é a validação de suas estratégias. Suas estratégias de invasão e de deslocamento nas ruas são operações performáticas pela construção de situações urbanas errantes, espacialmente, na memória coletiva e nas relações, que provocam com os transeuntes e a cidade.

A memória tem a capacidade de formar o espaço público interferindo nele e o

moldando de múltiplas maneiras, segundo a pesquisadora Alicia Del Campo em seu livro *Teatralidades de la memória*, os monumentos instalados em vias públicas constituem um meio crucial para formar a memória, tanto como instrumento do Estado, assim como de resistências ao poder. Esta relação com a rua se dá de maneira mais dinâmica no caso da intervenção urbana como protesto político, como, por exemplo, no caso das performances políticas argentinas, *escrache*, e chilenas, *funas*, que demonstram precisamente esse tipo de combate ao esquecimento, no qual o “corpo adquire em suas dramatizações o caráter de monumento vivo” (2004: 82).

O *H.I.J.O.S.* em seu *escrache* constrói situações que envolvem os cidadãos e que joga com a memória coletiva permitindo aos participantes a criação coletiva da história. Em um de seus *escraches*, por exemplo, que ocorreu diante da casa do General Leopoldo F. Galtieri, que combateu na guerra das Malvinas, no mesmo dia em que jogavam as seleções da Inglaterra e da Argentina pela Copa do Mundo de 1998, o *H.I.J.O.S.* realizou um jogo de futebol performático da seleção da Argentina contra ela mesma em alusão à própria Guerra das Malvinas, as mortes e desaparecimentos que foram ocultados na época através da realização da Copa do Mundo de 1978 no país. Através da apropriação de um jogo popular como o futebol o *escrache* possibilita a recriação da história e sua *revivência* pela participação de todos durante a ação que culminou com um chute dado por um integrante do grupo em uma bola cheia de tinta vermelha que manchou a residência do militar (Caballero, 2007:146).

Os modos operacionais dos procedimentos estratégicos de ação do *H.I.J.O.S.*, em suas situações construídas se fundem às formas estratégicas de ação artística, de acordo com a pesquisadora Ileana Diéguez Caballero, no livro *Escenarios liminales – Teatralidades, performance e política* (2007), os intercâmbios entre coletivos artísticos e políticos na Argentina são evidentes. Após a crise econômica de 2001, dois coletivos artísticos se destacaram no circuito de arte contemporânea da Argentina, o coletivo *Etcétera* e o *Grupo de Arte Callejero*, cujas intervenções urbanas funcionavam como protesto, que tiveram sua relação, com as estratégias de ação de grupos políticos, evidenciada através de obras realizadas em salões de arte nacionais e internacionais e reportagens de periódicos, como no *El Clarín* em 2004, e não possuem influências de partidos políticos, são independentes, sem fins lucrativos e de autogestão (Caballero,

2007:129).

As ações do coletivo *Etcétera* e o *Grupo de Arte Callejero*, que iniciaram seus trabalhos a partir de 1995, mas, após o ano de 2001, tinham procedimentos muito similares aos do *escrache*, pois eram organizadas como “atentados culturais”, através de performances híbridas pelas ruas reunindo centenas de artistas oriundos de diversas áreas que interferiam em diversos pontos da cidade. Ambos os coletivos artísticos são vinculados ao *H.I.J.O.S.*, o *Grupo de Arte Callejero* realiza suas ações como denúncia interferindo nos símbolos de poder com placas e sinais que revelam a injustiça e impunidade. O *Etcétera* que utiliza a irreverência e o surrealismo para revolucionar as artes como a vida objetivando a transformação cultural do cotidiano como resposta à mercantilização da arte. Ambos os grupos estão ligados diretamente aos *H.I.J.O.S.*, como os *escraches* são elaborados em mesas abertas de discussões, participam da elaboração da ação diversos criadores, artistas e ativistas, cada *escrache* possui características diferentes, alguns são mais plásticos, outros cênicos, incorporando estratégias performativas e mecanismos utilizados pela arte de intervenção urbana. (Caballero, 2007: 130 e 131).

Os *escraches* são intervenções participativas para todos habitantes agirem, não são eventos para assistir, mas, para experimentar e executar uma ação, como nos *happenings*, que cria um ato artístico e político que invade o espaço urbano. Ao estabelecer um diálogo entre as práticas artísticas e políticas, os coletivos argentinos puderam operar suas estratégias comuns de diversas maneiras, o *H.I.J.O.S.*, que no início utilizava pichações e cartazes para suas ações, incorpora performances, objetos e pinturas aos *escraches* para ser mais ágil do que a vigilância policial, o *Etcétera* realiza ações participativas como, por exemplo, *El Merdazo*, de 2001, ocorrido em diversas cidades, na qual uma ou mais pessoas vestidos de ovelha defecam, ou jogam suas fezes, diante de prédios de instituições governamentais e financeiras ou a criação, desde 2005, da série de performances e intervenções urbanas, exaltando o *Errorismo*, através de uma coletividade denominada *Internacional Errorista* que realiza as ações desta série. (Caballero, 2007: 132 e 135).

Os diretores, os atores e os performers que realizam suas ações no espaço público podem aprender técnicas de quem encara a performance, e a invasão do território público, como uma batalha. Apesar de não ser imprescindível que no teatro de rua o espaço urbano seja encarado com a mesma percepção de grupos políticos como o *H.I.J.O.S.* e de

movimentos como o *Black Block*, o ator/performer de rua pode articular essas noções em seu corpo ou, ao menos, que sua ação possa carregar-se dessa compreensão. Quando o espaço é considerado perigoso por parte de seus habitantes, de seus manifestantes, algum elemento do espaço pode provar essa percepção e se esse fato ocorrer durante a performance o ator/performer pode não conseguir aproveitar criativamente ou se defender da surpresa do desconhecido.

As noções de planejamento e ambientação de espaço devem estar presentes no corpo e no pensamento do ator/performer para que possa relacionar-se com o espaço e com o público, construindo mais aproximações com a ação e a vida da rua e de cada um que participa da performance, e não só a contempla. Se as *funas*, o *escrache* e os movimentos *Reclaim the Streets* e *Black Block* incitam e provocam a participação e a integração do público, o teatro de rua pode se apoderar das estratégias que essas manifestações urbanas utilizam e por conseqüência, o ator/performer estará em sintonia com seu grupo e aberto para a inclusão dos acasos do espaço, pessoas e reações diversas, positivas e adversas, às ações da intervenção. Portanto, não basta reconhecer as estratégias de ação, mas experimentá-las, vivenciá-las, adaptá-las e absorvê-las, para torná-las também parte de construções teatrais de rua.

As abordagens de caráter teórico, expostas até o momento, foram determinantes para organizar minha prática experimental e sua reflexão, com o fim de aprofundar as questões e lidar com problemas reais da utilização das estratégias de intervenção urbana, como deslocamento e invasão, na prática, na relação ator/performer e público, de ensaios e apresentações em processos de criações e direção de intervenções teatrais no espaço urbano. A análise destas práticas – considerando as reflexões teóricas que tratam de dar conta das propostas de deslocamento e de invasão por meio de seus usos estratégicos – deve estar relacionada com a experimentação das hipóteses de intervenção urbana como forma concreta de compreender as implicações e as particularidades das ferramentas operacionais.

Ao manipular as estratégias na construção de situações urbanas, de ambientes para intervenção urbana fica evidente a ligação com o pensamento situacionista de criação coletiva com as propostas e formas de atuação do *H.I.J.O.S.*, das *funas*, e do *Black Block*, que possuem comissões de organização de suas manifestações. Mesmo tendo a coletividade

como fator primordial para a ação, os grupos analisados não abrem mão de delegar funções e estabelecer comandos específicos para a centralização da organização da prática. As práticas situacionistas, conforme o texto *Problemas preliminares ao construir situações*, da *Internacional Situacionista*, explicitam a necessidade da participação de uma direção nos planejamentos dessas ações:

Uma situação construída deve ser coletivamente preparada e desenvolvida. Porém esta requer uma pessoa para fazer o papel de uma espécie de “diretor”... o diretor administra a vivência da situação, quem toma parte na criação do projeto coletivo e na composição prática da ambiência. (1960:03).

A invasão, a ocupação e o deslocamento em espaços urbanos, estratégias analisadas nessas performances, modulam as construções de situações urbanas errantes espacialmente e definem as relações que provocam na rua. Com o objetivo de experimentar na prática os procedimentos estratégicos analisados nesta pesquisa foi necessário estabelecer um diálogo maior entre os exemplos históricos e contemporâneos encontrados, e as percepções do espaço urbano.

Nesse direcionamento se estabelece uma relação entre os elementos das práticas políticas e artísticas, analisadas e descritas anteriormente, e as práticas realizadas durante a pesquisa com o foco nas operações com os procedimentos estratégicos de invasão e deslocamento. De acordo com Maffesoli, o espaço urbano é base de exploração da arte e da política, “é isso que, na esteira dos surrealistas, os situacionistas dos anos 60 tinham percebido muito bem praticando o que chamavam a *deriva* urbana ou a psicogeografia”. Através dessa noção situacionista as ruas são destacadas “como um terreno de aventura, em que o lúdico e o onírico” possuem lugar especial, um espaço para “viver experiências de toda ordem, de suscitar encontros” de multidões ou pequenos grupos (Maffesoli, 2001:88).

Como é visto pelas práticas citadas, tanto com objetivo político quanto com objetivo artístico, ou ambos, a invasão e o deslocamento estão presentes nas ações urbanas atuais. Essas intervenções com estratégias comuns podem expandir-se para a prática de intercâmbios com outras estratégias ou para a descoberta de novas estratégias no espaço urbano. Nesta expansão e intercâmbios de estratégias de exploração de ruptura nas ruas, “espaço esse confrontado com possíveis múltiplas estranhezas”, para de alguma forma, por algum momento, como afirmou Maffesoli, “viver das utopias intersticiais” das relações

humanas neste espaço (2001:88). Esta relação se torna importante para que não exista uma separação entre o que seria ação urbana de forma política, e o que seria a artística, já que ambas são determinadas por suas naturezas e objetivos estratégicos a acontecerem em espaço comum.

Na operação dos procedimentos estratégicos de deslocamento e invasão, os *escraches*, as *funas* e as manifestações urbanas em geral, são realizados através de uma ação coletiva onde cada integrante possui sua função e maneira de utilização das estratégias. Essa operação estratégica é utilizada como tática de guerra, definida como uma manobra principal que resulta em um ataque desde múltiplas direções e meios a um alvo específico que aumenta o nível de surpresa da ação. A eficácia do deslocamento e da invasão pode residir nessas operações identificadas em manifestações urbanas políticas, pois, além de ampliar as possibilidades de ocupação do espaço, estão relacionadas a movimentos imprevisíveis, por sua mobilidade e formas de encobrimento, e como consequência de seu planejamento, atenção e percepção da situação, que nasce da observação e reflexão sobre o espaço de ação e de seu sistema de infra-estrutura.

ERRO Grupo

A formação do *ERRO Grupo* tornou possível experimentar os procedimentos estratégicos de ação urbana, graças à prática da direção teatral. A análise dessa operação se concretiza a partir dos conteúdos de minha pesquisa, no contexto do curso de mestrado, com minha prática artística desenvolvida desde o início do grupo, entre os anos de 2001 a 2004, seja na direção de quatro encenações sob o escopo de uma prática, realizada no *ERRO Grupo*, ainda como estudante do curso de Artes Cênicas, *Adelaide Fontana* (2001), *À Margem*¹⁵ (2001), *Carga Viva* (2002) e *Buzkashi* (2004); seja a partir de um reconhecimento externo dessa experiência de direção realizada no *ERRO Grupo* entre os anos de 2006 a 2008 com *Desvio* (2006) e *Enfim um Líder* (2007), assim como em outras performances e intervenções urbanas. Cabe assinalar alguns fatores relevantes que repercutiram na presente pesquisa como a continuidade na ampliação de um público, a

¹⁵ *À Margem* (2001) tem como concepção o preenchimento do espaço vazio por três atores, que trabalham cada um com um objeto/arma (lanterna, revólver e garrafa), com ações físicas violentas e intimistas, iluminados por apenas um foco de luz retangular, centralizado no contato com o público. A ação possui como base textual o cruzamento de *Oração para um pé de chinelo* de Plínio Marcos e *Vigiar e Punir* de Michel Foucault e teve temporada de apresentações no período de 29 de maio a 02 de junho de 2002, no *Museu da Imagem e do Som* no C.I.C. (Centro Integrado de Cultura de Florianópolis).

freqüência de apresentações e o fato de estar fora do contexto universitário.

Devido ao período de tempo decorrido entre as criações que deram início à minha prática de direção na rua e essa pesquisa acadêmica, relativamente aos procedimentos adotados nas intervenções urbanas, é possível observar a existência de rastros dessas estratégias que discuto na dissertação, mesmo antes de seu reconhecimento consciente. Na ação de *Adelaide Fontana*¹⁶, uma radialista que é demitida após vinte e cinco anos de trabalho e resolve em seu último programa dizer tudo o que não pôde aos seus ouvintes, a proposta é modificar o espaço urbano deslocando essa situação para dentro de uma vitrine, fechada a princípio, mas, aberta para a rua o que contribuiu com o objetivo do *ERRO* de interferir no cenário urbano e questionar a arte no século XXI que segue uma lógica de mercado.

A intervenção cria uma metamorfose na utilização deste ícone de consumo, representado pela vitrine, e durante o período da performance quebra as relações entre arte e produto enquanto o espaço é ocupado pela atriz. Segundo David Foster, “o teatro se tornou, na modernidade, essencialmente um fenômeno urbano” (2000:87) e atualmente manifestações culturais desprovidas da lógica de mercado acontecem no espaço urbano. Nesse caso, a ação realizada expõe essa condição com a intervenção na vitrine.

Adelaide Fontana, portanto, com esta ocupação e seu conseqüente deslocamento de percepção abre uma brecha para discutir o sistema de produção ao ocupar uma vitrine, utilizando-a para simbolizar a reificação de tudo, pretendendo desestruturar a máquina de consumo e expondo a arte gratuita à população. Um espaço iconográfico, símbolo do consumo, da moda, das tendências passageiras, modificado em estúdio de rádio, um ícone da comunicação, em teatro de rua, um ícone, um espaço iconográfico, da prática teatral periférica e contestadora.

Essa metamorfose do objeto comercial da vitrine demonstra um alinhamento à

¹⁶ *Adelaide Fontana* (2001) questiona a comercialização da arte pelas palavras de uma radialista em seu último programa, vem sendo apresentado ao público desde 2001, e foi inicialmente construído, sob direção de Márcia Nunes, para salas. Em 2002, assumi a direção, transformando o espaço cênico, deslocando a cena para o interior de uma vitrine, com o objetivo de interferir no cenário urbano. *Adelaide Fontana* realizou temporada em inglês, espanhol e português em Austin, Texas, EUA, na vitrine da Galeria La Peña na Congress Avenue em abril e maio de 2007 e temporada no Rio de Janeiro/RJ em outubro deste mesmo ano pelo 8º *Riocenacontemporânea*. Foi convidado para mostra de rua do *Festival Internacional de São José do Rio Preto* em 2005, para a *V Mostra Nacional de Teatro* do Crato/CE em 2003 e para o *V Fazendo Gênero*, Congresso Internacional na UFSC em 2002. *Adelaide Fontana* realizou turnê por nove capitais brasileiras, através do *Projeto Palco Giratório* 2004 do SESC e turnê por 15 cidades de Santa Catarina pelo projeto *EMCENA CATARINA* do SESC/SC em 2003. A atriz é Luana Raiter, o texto é um trecho adaptado por Christiano Scheiner da obra “A Rainha do Rádio” de José Saffioti Filho, a direção é de Pedro Bennaton e Márcia Nunes.

tradição das vanguardas artísticas do início do século XX, tratadas no capítulo II, como o *ready-made* de Marcel Duchamp, em que emana não apenas a re-elaboração espacial no uso da vitrine, mas na modificação de quem vê o espaço costumeiramente utilizado para vender, com olhos de quem não precisa comprar nada, apenas estar. Também é possível abordar essa estratégia como ressignificação do espaço urbano, na inversão dos sentidos funcionais da vitrine e de seu espaço periférico, que traz à tona no espaço público uma noção histórica e simbólica, não apenas em sua ocupação. Nesse sentido, busca aproximar-se do que é realizado pelos *escraches* dos *H.I.J.O.S.* nos bairros argentinos.

Um dos apontamentos de Walter Benjamin sobre as galerias parisienses (das décadas de 20 e 30) era de que as vitrines, como exposição, estavam relacionadas à fruição do olhar do *flâneur* não estritamente vinculado ao ato de comprar, porém remetendo à lógica da sedução da compra. Atualmente, o ato de olhar as vitrines não está associado ao hábito de perambular pela cidade, pois, como Augé verifica, os shoppings satisfazem o ato de caminhar e olhar as vitrines sem produzir relações de identidade e vínculos entre as pessoas. A ressignificação da vitrine, de espaço de sedução de mercado para o espaço de arte, possibilita a construção de identidade e de vínculos entre os sujeitos e a cidade.

A partir de Guy Debord e seus estudos urbanísticos sobre a construção de situações com o objetivo de extrair ações de modificação e integração das relações entre as pessoas em seus espaços cotidianos, *Carga Viva*¹⁷ (2002) espalha e retrai o núcleo de representação obrigando o público a se reorganizar no espaço para evidenciar os limites da convenção teatral. O eixo da pesquisa de *Carga Viva* é valorizar a comunicação entre atores e público, apropriando-se do espaço urbano, incluindo o espectador na ação como testemunha do tratamento dado aos indivíduos que fogem dos padrões sociais. Nesta ação, dois indivíduos são classificados como loucos por outros dois e são submetidos ao isolamento em dois carros-jaula (cenário construído ao longo da peça) de onde tentam escapar.

Através de apresentações em espaços urbanos de transição, corredores de fluxo, em

¹⁷ *Carga Viva* (2002) discute os parâmetros de normalidade e o tratamento dado aos indivíduos que fogem a esses parâmetros, tem como texto o cruzamento de *Dores do Mundo* de Arthur Schopenhauer e *O Rinoceronte* de Eugene Ionesco. Como ponto de partida possui a questão da loucura e da lucidez e teve sua estréia em junho de 2002 no Centro de Florianópolis/SC. Apresentou-se em mais de 10 capitais brasileiras, assim como em diversas cidades do estado de Santa Catarina, participou da 3ª Bienal da UNE em Recife/PE, do *XVI Festival Universitário de Teatro* de Blumenau, do *XII Festival de teatro* de Curitiba/PR, da *V Mostra Nacional de Teatro* do Crato/CE em 2003, do *Projeto Palco Giratório* 2004 do SESC Nacional. Do elenco participaram Dayana Zdebsky, Luana Raiter, Luiz Henrique Martins, Michel Marques, André Francisco, Loren Fischer, Morgana Martins e Vivian Coronatto. Os autores são Pedro Bennaton e Luana Raiter, a direção de arte é de Luana Raiter e a direção é de Pedro Bennaton.

calçadas e ruas movimentadas, utilizando-se da invasão como forma de jogo com os transeuntes, de forma que por segundos, estes possam confundir a realidade com a ficção, *Carga Viva* constrói uma situação de intervenção com a rua e o público. Já não cabe mais um espectador contemplativo que, pela surpresa de uma interferência no seu espaço de locomoção, por reflexo, participa. Em razão do núcleo de ação se espalhar e se retrair a cada instante, o público fica na condição de se reposicionar, sob o risco de ser atingido pelos atores ou pelo cenário, composto por dois carros-jaula. As ações, em sua maior parte violentas, incitam, por apoio ou negação do público, à construção e ao desfecho do acontecimento, seja com as pessoas auxiliando na captura desses indivíduos que fogem aos padrões de normalidade ou apoiando-os em suas fugas.

O roteiro de ações foi construído de forma que as ações dos atores diluam-se com o cotidiano da cidade e depois extravasem com a rotina, construindo um núcleo espacial de ação para rompê-lo através de fugas repetitivas dos atores que são presos no carro-jaula, provocando a movimentação incerta do público. Com isso o público se posiciona na fronteira entre o espaço do isolamento e a vastidão da rua, além de observar como as pessoas que não sabem de que se trata de uma ação teatral de rua reagem à situação, e a cada novo aprisionamento dos dois atores é obrigado a tomar uma postura, seja para abrir caminho para esta prisão, ou para se soltar das mãos desesperadas dos atores em busca de oposição à situação criada.

A abordagem de policiais que atendiam denúncias da população a respeito da violência do elenco durante ensaios e apresentações nas ruas era comum. Na ocasião de uma apresentação, alguns seguranças, mesmo sabendo de que se tratava de uma ação teatral que estava na programação do *Festival Universitário de Teatro de Blumenau (SC)*, tentaram impedir sua realização, pois alegaram que as pessoas estavam amedrontadas com a intervenção. É comum a intervenção do público na ação, discutindo entre si sobre a situação proposta por *Carga Viva*, como, por exemplo, nas duas vezes em que pessoas libertaram um dos atores. Uma dessas intervenções aconteceu na *V Mostra Cariri de Artes* no Centro da cidade do Crato (CE), no dia 18 de novembro de 2003, onde cerca de dez pessoas se juntaram e tentaram, incessantemente, libertar os atores que estavam presos. As tentativas resultaram na fuga de um deles, e em um protesto do público contra uma das atrizes que, diferentemente do estabelecido no roteiro, teve que rapidamente levar o ator,

que representava um dos presos, pelo braço até o local utilizado como ponto de encontro e concentração do grupo a duas quadras do local de apresentação.

Em outra ocasião, em Florianópolis, no dia 12 de dezembro de 2002, um homem roubou um ator de cena, que estava preso dentro do carro-jaula que constitui o cenário e andou pelas ruas do Centro com ele por, aproximadamente, dez minutos. Sendo assim, a intervenção do público em *Carga Viva* é radical, seja através de discussões entre os espectadores e o elenco sobre o que é justo ou não na sociedade atual, seja por intervenções ousadas, tais como o público libertar os atores e transformar realmente o roteiro de ações.

Portanto, logo no início da pesquisa prática, ao agir no espaço urbano, foi possível para o *ERRO Grupo* se deparar, com alguns princípios estratégicos de deslocamento e invasão e sua potência de ocupação como forma de obter maior participação e amplitude da ação. O quarto trabalho do grupo, *Buzkashi*¹⁸, foi elaborado com a preocupação de nos livrar dos elementos espetaculares principais que constituem uma peça teatral. A situação se resume em criar uma interferência organizada que se desenvolve no espaço e tempo de uma rua, na medida em que seus elementos se justapõem, com os elementos propostos pela intervenção. Durante a ação, dois atores/performers disputam um objeto, organizam um jogo, e os outros atores/performers realizam ações específicas, contínuas, como reflexos. No contexto de *Buzkashi*, as relações humanas cada vez mais se baseiam em interesses materiais, um incessante devir de objetos que afloram um jogo de disputa pelo bem material. A intervenção busca expor esse jogo através de ações sobre a vida e a morte, a festa e a guerra.

Buzkashi pretende estabelecer diversos níveis de participação, dos atores/performers e do público, com as situações que são propostas pela intervenção e eliminar, demarcar e explorar as fronteiras entre a ação individual e obra coletiva. Através de deslocamento e invasão se busca ocupar toda uma rua com os atores/performers, que apenas jogam um jogo

¹⁸ *Buzkashi* (2004) é uma intervenção urbana que explora os limites entre a festa e a guerra. *Buzkashi* é um jogo do Afeganistão que consiste em que dois times a cavalo disputam pedaços do corpo de um bode morto, vencendo quem obtiver mais partes do animal. No final os times se reúnem para comer o que restou do bode, objeto de disputa. A tradução literal para o português seria “pega-bode”. O atores/performers, ou os jogadores são Luana Raiter e Michel Marques, os atores/performers, ou os reflexos, são Júlia Amaral, Ana Paula Cardozo, Alai Diniz, Priscila Zaccaron, Dayana Zdebsky, Pedro Bennaton e Luiz Henrique Martins, a direção de arte é de Júlia Amaral e Luana Raiter com direção de Pedro Bennaton. O roteiro e a dramaturgia são de Pedro Bennaton e Luana Raiter. Após sua estréia no *13o Festival de Teatro, Mostra Fringe*, em Curitiba/PR, em março de 2004, e uma apresentação na *Mostra Palco Giratório* do SESC em Florianópolis, *Buzkashi* participou do *Projeto Palco Giratório* SESC Nacional em outubro de 2004, onde realizou apresentações em Salvador/BA, Macapá/AP e participou da *Mostra Palco Giratório* em Brasília/DF.

sem regras claras de disputa para a conquista de um objeto proposto (no caso uma caixa). Os outros atores/performers realizam ações específicas, contínuas e um texto ininterrupto é propagado por caixas de som situadas em algum local no alto. Objetivando que essas ações proporcionem um ambiente artístico que invada e se desloque pela rua, as situações são criadas de modo que o público participe, no mínimo, deslocando-se, a cada nova situação, a cada novo deslocamento. Todo o texto de *Buzkashi* é falado por uma atriz/performer através de um microfone amplificado para a rua, não há cenário, apenas, cartazes que são colados por outra atriz/performer em diferentes paredes e muros da rua. Toda ação é permeada por oito rojões soltos a cada cinco minutos. Uma performer faz a música da ação andando e tocando uma alfaia de modo desorganizado e arritmico. Os elementos são dispersos, deslocados, desintegrados, desorganizados e invadem os espaços de uma rua com o mesmo objetivo de ocupação.

No processo de ensaios de *Buzkashi*, os integrantes do *ERRO* mais conscientes, devido às experiências realizadas anteriormente, preocuparam-se em construir confiança para utilizar os procedimentos estratégicos de deslocamento e invasão, sem que a atmosfera de risco, decorrente do acontecimento gerado por uma intervenção urbana fosse prejudicial à ação. O uso do deslocamento, da invasão, e da construção de confiança, protegeu-os e os fortaleceu, ao lidarem com o espaço, seus elementos, e o teatro de rua, no sentido de tentar se apropriar do espaço urbano para torná-lo um ambiente propício para a atuação dos atores/performers e do público. Esse tipo de atuação possibilita “o estabelecimento de vínculos de companheirismo que já indicam como os corpos em exercício de risco necessitam de aproximação e sugerem sensações nos outros”. (Carreira, 2000:76).

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

Essas experiências, de confiança coletiva, realizadas com o objetivo de utilizar as estratégias de deslocamento e de invasão com mais intensidade, serviram de marco a uma reflexão aprofundada sobre o tipo de compromisso que supõe a prática do *escrache* do *H.I.J.O.S.*, e das manifestações de *Black Block* principalmente. Estas práticas estão diretamente relacionadas ao risco físico vivenciado pelo ator/performer. O perigo tratado

aqui pode ocorrer no momento de ocupação, invasão e deslocamento em um espaço urbano em razão de imprevistos a que o ator/performer está sujeito. Schechner elabora uma série de exercícios para extrair, criar, construir e estabelecer a confiança entre os atores, com o fim de adentrar os ambientes com risco eminente e produzir o que ele chama de presença, segundo ele:

Essa presença está relacionada com a noção de eventualidade. Em outras palavras, quando o espectador percebe que o ator pode não só mudar o que está fazendo, mas que pode também ser o dono dessa mudança, que não tem que mudar, mas pode eventualmente fazê-lo, nesse momento o ator tem presença. Em compensação, se o espectador sente que toda e qualquer mudança apavora o ator e corre o risco de destruir a representação, não há presença. Na verdade, o ator brinca com o perigo, e o perigo por ele gerado é que cria a presença. (2001:12).

O desempenho do ator/performer está ligado à sua confiança e Schechner, ao refletir sobre esse elemento no trabalho do ator, direciona a alguns exercícios, como o *guia cego*, onde os olhos de algumas pessoas são vendados e elas começam a dirigir as outras. 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 da ação na rua.

Permitir ao ator/performer experimentar o desconforto e habitar o desconhecido possibilita que este construa diferentes níveis de confiança, o que “requer muita sensibilidade” (Schechner, 2001:12). Como, por exemplo, permanecer sem o sentido da visão e treinar andar, correr, escutar, falar, cair, pular, guiar uns aos outros, localizar-se no espaço, achar um lugar específico, objetos, encontrar uns aos outros, repetir trajetórias, esconder-se, ensaiar as ações da intervenção, atacar e defender, se esconder, tocar o corpo do outro para surpreendê-lo, etc; são instrumentos de construção de espaços de confianças internas e externas do ator/performer.

Considerando que sempre existirão variações técnicas dentro das necessidades de cada situação a ser construída pode-se dizer que o plano da experiência do ator/performer deve ser ampliado de forma constante no processo de criação, mediante a experimentação do território do improvável. Através dessa consciência corporal e espacial adquirida, ao lidarem com estratégias de intervenção no espaço urbano, os atores/performers do *ERRO* se apóiam no pensamento de Baudrillard, para quem “... todo o segredo de uma vida está

reunido na metáfora dos olhos fechados” (1983:147) e experimentam, a partir de Schechner, que “nada aproxima um grupo tão rapidamente ou com tanto entusiasmo do que uma ação tomada coletivamente em uma atmosfera de risco”. (1997:312).

A abordagem do trabalho do *ERRO* nesta pesquisa não pretende estudar os procedimentos estratégicos de ação urbana, porém, tem como objetivo discutir a relação dos referentes conceituais com a prática que tem como participante o pesquisador, que considera o *ERRO* um espaço de aplicação dessas estratégias. Não apenas nessas práticas do *ERRO* foi possível estudar ou treinar o uso das estratégias de deslocamento, ocupação e invasão, mas também em outras ações de diferentes qualidades performativas. Como na série de performances, *Jogos da Babilônia*¹⁹, que consistiu em diversas ações realizadas pelo grupo entre os anos de 2005 e 2008, que praticamente incitavam as pessoas à construção de uma dinâmica de jogo entre elas e os performers. Por exemplo, durante a abertura da exposição *Proposições de Insistência Prática*²⁰, no dia 18 de maio de 2006, em que uma das atrizes do *ERRO* ficou segurando uma placa com o inscrito, “Chute o pau” e, com a outra mão, apoiou um pedaço de madeira no chão e um dos atores levou uma bola de futebol para treinar embaixadas e dribles. O público da exposição interagiu, pois uma das ações se tornaria estática sem interação e a outra os obrigava a interagir pela falta de habilidade do ator com a bola a que não dominava, fazendo com que o público a devolvesse com os pés.

Em *Jogos da Babilônia*, não faltaram interações nas ações do grupo, toques de bola e chutes no pedaço de madeira, contudo, nenhuma ruptura espacial ou relacional aconteceu nesta noite, mesmo com o uso do deslocamento como estratégia de ação pelo jogo de futebol, no interior de uma exposição de arte e pela atriz na subversão do ditado popular pela práxis da linguagem. As interações não transformaram a rotina de celebração de abertura da exposição e perseguiram um fim aos modos de imanência, ou seja, aconteciam e terminavam em si próprias sem reverberar rupturas naquele espaço. Seja pela falta de outra estratégia como a de invasão no espaço, devido ao local ser designado para exposições de

¹⁹ *Jogos da Babilônia* (2006) é uma série de intervenções do *ERRO* que se repetem desde 2005 em diversas ocasiões. Já foram realizadas desta série as modalidades: *Esportes, Linguagem e Entretenimento* (2006), *Sistema para espaço cênico* (2007) e *Wash your hands* (2007 e 2008). A noção que unifica a série, determinada por cada versão e espaço no qual se realiza, além da própria Babilônia, é a fragilidade de conceitos e posturas enquanto elementos impulsionadores de jogos e brincadeiras entre os atores/performers e o público.

²⁰ Exposição, com projeto de curadoria do artista-plástico, Roberto Moreira Jr., realizada em 2006, na Fundação Franklin Cascaes situada no Forte Santa Bárbara, no Centro de Florianópolis.

arte, ou pela falta de potencial que as ações carregavam em si mesmas, *Jogos da Babilônia* provocou o lúdico, mas sua ruptura foi com uma artista que participava da mostra e se preocupou com a integridade de sua obra tanto pelo pedaço de madeira que voava pelo espaço, quanto pela bola que não parava nos pés dos jogadores.

Contudo, em outra ocasião, *Jogos da Babilônia* desorganizou o ambiente pela utilização das estratégias de deslocamento e invasão quando a ação da placa que subvertia a linguagem, mesmo modificada pelo idioma, no caso o inglês, foi realizada em plena rua. Em Austin – Texas, no dia 1º de maio de 2007, sob os auspícios da galeria *La Peña* ocorreu essa performance adaptada. Ao invés de “Chute o Pau”, na placa se lia, “Wash Your Hands”, transferindo o ditado popular em português para a expressão lingüística anglo-saxônica, onde as pessoas eram convidadas no dia do trabalho a lavarem suas mãos em um recipiente cheio de água. Pela rigidez do espaço urbano americano existiram interações adversas à ação que não foram previstas no planejamento de deslocamento e invasão estabelecido pelo *ERRO*. As participações na ação em território internacional criaram vínculos e implicações do grupo com os transeuntes, como, por exemplo, quando um policial exigiu uma autorização para manifestações no local, o *State’s Capitol Building*, e por não possuí-la, o grupo teve que ir para um espaço menos vigiado, ou quando um professor de ensino médio, que estava no espaço com seus alunos, ameaçou denunciar o ator/performer que realizava a intervenção por assédio sexual quando este tentou se comunicar com os estudantes que lavavam suas mãos.

O funcionamento das estratégias de deslocamento e invasão em diferentes tipos de espaços urbanos é uma das características a serem estudadas ao utilizá-las em ações que se repetem em diferentes locais.

Em *Segredo: A Arte de Manobrar*²¹ (2004), uma intervenção urbana sonora por meio de carro de som que transmite ensinamentos do secular general chinês Sun Tzu, isso fica comprovado, pois, quando realizada em Florianópolis em agosto de 2004, e em Jaraguá do Sul em julho de 2005, a ação desorganizou as ruas por onde o carro de som passou, foi quase proibida de ser realizada por policiais no bairro da Trindade em Florianópolis, e

²¹ *Segredo: A Arte de Manobrar* (2004) é uma intervenção urbana sonora que ocorre por meio de carro que transmite ensinamentos do livro *Arte da Guerra* de Sun Tzu, manual de políticos, técnicos de futebol, executivos de *wall-street* e líderes de facções terroristas.. Realizada em 2007, no 6º *Encuentro Corpolíticas en las Américas* organizado pelo *Hemispheric Institute of Politics and Performance* em Buenos Aires, em 2005, no *Projeto Schwanke 2005: Perspectivas das Artes Plásticas em Santa Catarina*, em Jaraguá do Sul/SC e no *BERRO* exposição em Florianópolis, no ano de 2004.

impedida de continuar pelas autoridades locais de Jaraguá do Sul. Como a ação sonora transmite uma noção da cidade como um campo de guerra, emitindo a voz gravada da atriz/performer divulgando, repetitivamente e dramaticamente, em plena rua táticas de guerra, que servem para outros planos da vida, causa estranhamento através de frases como, “pratique a dissimulação e terá sucesso” e “ao atacar e saquear, seja como o fogo; na imobilidade seja como uma montanha” (1983:48). Porém, quando realizada em 2007, no 6º *Encuentro - Corpolíticas en las Américas* organizado pelo *Hemispheric Institute of Politics and Performance* em Buenos Aires, em espanhol, português e inglês, no centro governamental da Argentina, a ação teve pouco impacto. Em razão de que o espaço urbano portenho recebe constantes manifestações, os transeuntes não se sentiram ameaçados pelos conselhos do general chinês anunciados em alto volume, culminando no término da intervenção, quando o carro de som parou em um bloqueio de rua ocasionado por um protesto estudantil diante do congresso nacional.

Portanto, a cada ação construída sob a operação das estratégias de ação urbana é que se constrói a compreensão de quais estruturas são atingidas pelas ações e quais são suas implicações que acarretam na ação.

*Desvio*²²

Em março de 2005, ano anterior a meu ingresso no programa de pós-graduação da UDESC, o *ERRO Grupo*, do qual sou diretor, iniciou a pesquisa e a criação para a montagem de *Desvio*. Este processo de criação possibilitou a construção com afinco, por quase dois anos, pelas etapas de nosso processo artístico, como, por exemplo, a realização de ensaios gerais durante três meses, no período noturno e nos finais de semana, em ruas específicas da cidade, assim como, a realização da temporada de apresentações de *Desvio* nessas mesmas ruas em novembro de 2006.

O processo realizado em *Desvio* contribuiu significativamente com essa pesquisa no

²² *Desvio* (2006) é a representação de um assassinato em um percurso pelas vias públicas. Em 2006, ganhou o Prêmio FUNARTE de Teatro Myriam Muniz - Petrobras. Em 2007, participou do Festival de Teatro de Curitiba, Mostra Myriam Muniz FECATE, Temporada SESC Campinas e FIT de São José do Rio Preto 2007. A concepção e a direção geral são de Pedro Bennaton, o elenco é composto por Ana Paula Cardozo, Luiz Henrique Cudo, Michel Marques e Luana Raiter. Os performers são João Garcia, Ângelo Giotto, Rodrigo Oliveira e Sarah Ferreira, a sonoplastia de Priscila Zaccaron, a direção de arte de Luana Raiter, com assistência de Júlia Amaral. A dramaturgia, de Luana Raiter e Pedro Bennaton, foi realizada através da criação intertextual inspirada em: *Perseguição e assassinato de Jean Paul Marat encenado pelo grupo teatral do hospício de Charlestown sob direção do Marques de Sade* de Peter Weiss, *Annie Get Your Gun* de Irving Berlin, *O Assassino* de Eugene Ionesco, *Laranja Mecânica* de Anthony Burgess e *Violência Gratuita* de Michael Haneke.

sentido de realizar periódicos ensaios de observação do espaço urbano; ensaios de preparação corporal ao redor da pesquisa do corpo-sono, que consistia em colocar o corpo em estado de dormência e sonolência para colocá-lo nessa estrutura, concomitante ao estado alerta para apresentação e assim produzir estados corporais opostos aos que estávamos trabalhando até o momento; ensaios de pesquisa ao redor da situação da peça e três meses de ensaios de criação; e ensaios gerais em pleno espaço de apresentação no período noturno e nos finais de semana. Dessa forma foi viável coletar depoimentos periódicos do elenco e ainda analisar os resultados de operação com as estratégias de deslocamento, invasão e ocupação.

Desvio é uma intervenção urbana que busca o limite da dúvida, e propõe que suas ações e cenas se desloquem entre a realidade e a ficção. Esse deslocamento acontece por meio de um percurso no cenário concreto do centro das cidades, no qual o público é convidado a experimentar a preparação da representação de um assassinato que poderá ser interpretado por diferentes vias, ao longo de sua trajetória e de seu deslocamento. Como ação de rua, discute problemáticas deste espaço, ressignifica suas estruturas físicas e simbólicas, questionando-as, expondo-as.

Quando o ator lê as vitrines das lojas nas ruas, ridicularizando a lógica de mercado ou quando a atriz faz sinais para as câmeras de vigilância instaladas nas ruas, durante o percurso de *Desvio*, o público se insere no universo vivenciado pelo enredo da peça, e não é mais como algo externo ao seu ambiente. Este vê expostas as estratégias de deslocamento, invasão e ocupação, pois os espaços e seus elementos não são preparados, apenas identificados, anteriormente às suas cenas. A todo o momento a ação se instaura nos espaços e logo depois se dissipa. A cada deslocamento um novo espaço e um novo processo de ocupação e invasão, os espaços são conquistados pelos atores junto ao público que se desloca com a ação e se mobiliza a invadir e ocupar cada novo território.

Entretanto, em *Desvio*, o que move essa situação é o preparo da representação de um assassinato que cria um ambiente desconfortável, e ao mesmo tempo onírico, onde a experiência da morte sempre anunciada não existe em via de fato, mas como experiência por via de imanência. Como Schechner expõe em *Performance Theory*, a narrativa da intervenção urbana é importante para adquirir seu potencial de ritual, mesmo que esta seja oriunda apenas de uma imagem, de uma situação (1988:112).

É necessário frisar que apesar de *Desvio* estar aberto a situações imprevisíveis, existe um roteiro planejado e ensaiado em seus mínimos detalhes, mesmo que, a qualquer momento, o elenco possa sair do planejamento estipulado, deve retornar em algum ponto para seguir adiante. Tanto no caso de intervenções radicais, como a que tivemos em Curitiba, no dia 28 de março de 2007, quando, em uma cena da peça na qual uma atriz gritava “Pega, pega!” à outra atriz, que perseguia um ator a uns vinte metros do público, foi capturada e imobilizada pelo pescoço por um transeunte, sendo necessário que o público gritasse, de longe, que se tratava de uma peça, pois, o elenco não saiu do jogo proposto pela intervenção. Como na participação de um homem em uma apresentação em Florianópolis, no dia 15 de novembro de 2006, que 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, repetitivamente, a seguinte frase: “É mentira”.

As estratégias de deslocamento, invasão e ocupação foram levadas em conta também considerando a noção de imanência de Deleuze, que supõe a presença e a relação das pessoas, do espaço e a ação como fator determinante para realizar uma experiência de ruptura.

Como uma experiência de presença, mais do que intelectual, o percurso, o deslocamento, faz com que *Desvio* esteja sempre em movimento, não só em relação ao óbvio movimento físico, mas também em relação ao movimento de experiência. A invasão repetitiva faz com que as cenas estejam sempre entre a ascensão e a queda. O deslocamento e a ocupação das ações de *Desvio*, a cada novo espaço percorrido, a cada novo elemento urbano reutilizado e ressignificado, fazem com que o público e o elenco, e, por consequência, suas relações e vínculos se articulem como uma restauração repetitiva. Os atores/performers treinaram como, rapidamente, tornar algo novo dos espaços em algo que estivesse ali propositadamente. Através deste jogo repetitivo, tanto na invasão de cada espaço, quanto na repetição das cenas de ensaio da representação do assassinato, a intervenção está em reconstrução e rearranjo constante das ações e relações dos atores e também das pessoas que participam do percurso.

Desta forma, *Desvio* propõe ao público uma situação de comportamento restaurado, que é identificado por Schechner, como seqüências de comportamento “organizadas de

acontecimentos, roteiro de ações, textos conhecidos, movimentos codificados” (1995:36). A repetição das cenas faz com que o público reorganize sua participação e experiência, para assim, confiante, restaurar seu comportamento, modificando seu ângulo de visão e, ou interferindo nos acontecimentos, pois os vínculos do elenco e do público se aprofundam e são vivenciados propositalmente pelo jogo espacial inesperado da intervenção urbana. Em Florianópolis, *Desvio* realizou quatro percursos diferentes no Centro, foram percorridas no total 22 ruas e 02 praças, possibilitando ao grupo experimentar a ocupação das ações em diversos cenários arquitetônicos.

Na rua, *Desvio* invade a rotina das pessoas que transitam pelas ruas e atinge o público convidado e o público passante que, desviados através da idéia de representação, tornam-se cúmplices e testemunhas dos acontecimentos. A morte da arte é ensaiada desde sua fusão com a lógica consumista e ganha força com o olhar do cúmplice e da testemunha, que esperam ansiosamente o brilho do espetáculo em qualquer situação artística. Contudo, nesse teatro, a espetacularização é a vítima. A ação meta-teatral se perde nesse sinuoso percurso, onde a realidade transborda para a ficção e vice-versa, buscando diferentes experiências com o público, elaborando uma experiência de jogo entre ficção e realidade. Vivemos em uma sociedade espetacular, em que as pessoas atuam como personagens, então, em alguns momentos há essa confusão entre o que é e o que não é ficção. Em *Desvio*, os atores jogam com isso, brincam com as interpretações e a sutil fronteira entre realidade e ficção.

Ao buscarmos diferentes experiências com o público, também passamos por situações inesperadas, algumas antes mesmo da primeira apresentação de *Desvio*. Para alguns, a performance começa na rua, no momento da apresentação, e para outros essa experiência tem início dentro de casa, por meio de uma carta²³ enviada por uma

²³ Texto da carta enviada, que integra a primeira cena de *Desvio*: “Amigos e irmãos, deveria aqui convidá-los a apreciar um espetáculo, cujo roteiro nos é bem conhecido. Mas estou na cama sofrendo com meus sonhos. Já o vejo gritando debaixo de um travesseiro. Longas noites tentando defender uma outra realidade. Tentando resolver os conflitos que eu ajudei a criar. Três mil previsões. Três mil erros. Por favor, comunique a minha carta para seus afiliados. Afinal, eu sou um ser, e você que vai ler isso é outro ser, e talvez o que acontecerá com ele o possa interessar, quem sabe não aprenderemos algo juntos sobre o que é ser. É difícil, sozinha, me defender de meus amigos em busca de minhas crenças e ao mesmo tempo, me defender da cegueira dos amigos da minha crença. Só obtive amarguras e desgostos. E tudo que nunca quis foi participar de um assassinato. Ouvir os velhos deplorando por ajuda, crianças sofrendo, e organizar as manobras dos traidores. Os projetos devem ser descobertos, o roteiro deve ser desmascarado. O que sobrou em mim que me faça acreditar na confiança entre meus amigos e irmãos? Não sei. Se decidir me conceder sua presença para que eu possa desviar os planos, apareça no dia 23 de outubro na esquina da rua Francisco Tolentino com rua Sete de Setembro, no centro, às 20:00 horas. Leve esta carta. Entregue-a na esquina. Alguém estará esperando. Só estou querendo evitar o triste fim de um desafortunado, Ana” (2006).

personagem. A carta representa uma cena e traz um desabafo da personagem, que convida o destinatário a encontrá-la em um ponto do Centro da cidade, com local e hora marcados. Na temporada de estréia com doze apresentações foram enviadas mil e quinhentas (1.500) cartas nominais a destinatários residentes em Florianópolis, escolhidos aleatoriamente. As interpretações do conteúdo da carta foram distintas, cinquenta e seis pessoas entraram em contato com a 5ª delegacia de polícia da cidade. A atriz que interpreta a personagem, Ana Contra-atriz, que escreveu e mandou a carta, com seu próprio endereço como remetente, recebeu a visita de policiais civis em sua casa, que averiguavam se a pessoa chamada Ana Contra-Atriz era uma criminosa.

A polícia militar também marcou presença nas primeiras apresentações de *Desvio*. Na estréia, a atriz que recebe o público convidado pela carta foi surpreendida por um policial à paisana que a imobilizou e a levou para o meio da rua apontando-lhe um revólver nas costas segundo testemunhas presentes no local. O policial gritava: “Cadê os outros?”, “Sua quadrilha está presa!”, “Já era para vocês!”, e imediatamente uma viatura policial com suas luzes e sirenes ligadas parou no local. A atriz continuou no jogo cênico de *Desvio* dizendo que quem havia escrito a carta era sua irmã (a personagem Ana Contra-atriz), pois, o que de fato aconteceria era a representação de um assassinato. Os policiais queriam deter a atriz, mas desistiram quando algumas pessoas chegaram com a carta em mãos para acompanhar a peça. A situação de *Desvio* se aproximou à sua origem, o crime, nos moldes situacionistas, por uma das ações intervencionistas da peça e sua invasão no cotidiano das pessoas.

Sob a sociedade dominante existente, no qual produz os miseráveis pseudo-jogos de não-participação, uma verdadeira atividade artística é necessariamente classificada como criminalidade. Ela é semi-clandestina. Ela aparece na forma de escândalos. (*Internacional Situacionista*, 1960:02).

O jogo entre ficção e realidade proposto pelo *ERRO* expõe a insegurança generalizada da população que pode ter contribuído para essas reações. Como o contexto de criação da peça também lida com a crescente onda de violência nas grandes cidades e isso faz parte do cotidiano do público, essa sensação de insegurança pode fazer parte das referências e das interpretações de quem recebe a carta e se depara com as ações de *Desvio*.

Ao tentar explorar essas formas diferentes de contato entre as pessoas, o grupo se

coloca no desafio de sair de uma experiência situacional da qual o grupo e o próprio público já conhecem. Portanto, todos passam a adentrar um território desconhecido nas ações do grupo. Como *Desvio* é a representação de um assassinato, e também é a representação da representação de um assassinato, a carta pode colaborar com um dos principais objetivos da peça, que é o de colocar o público para decidir entre se portar como cúmplice ou testemunha. Será que o público do teatro é cúmplice ou testemunha das ações da performance? Essa cumplicidade ou testemunho são níveis de participação das pessoas possibilitados por outras manifestações do espaço urbano.

Através da carta, o grupo almejou uma relação mais íntima com o público, mais próxima ao teatro de espaço fechado do que de espaço urbano. Porém, não conseguimos mais intimidade do que no espaço urbano. No espaço urbano, todos parecem estar em seu habitat. O público, a todo o momento, tem que optar ou não por adentrar ao jogo de *Desvio* durante o percurso nas ruas e na cena proposta pela carta que é uma outra forma de experiência, mas que também conduz a uma opção.

Como a rua é o espaço do imprevisível, as apresentações sofrem interferências e influências do público desde os ensaios. Uma menina de nove anos, filha de uma catadora de papel que trabalha no período noturno no Centro de Florianópolis, assistiu aos ensaios gerais do grupo no espaço urbano e, no dia da estréia, resolveu atuar. *Desvio* foi seu primeiro contato com o teatro durante os ensaios, no decorrer do processo de criação. Ela se identificou com uma das personagens, decorou suas falas, atuando e divertindo-se durante a temporada. A menina integrou o grupo nos momentos de confraternização antes das apresentações, carregava o assassino, falava textos que havia decorado, e saía de cena para brincar ou conversar com familiares e amigos enquanto a ação se desenrolava, em nenhum momento tentou-se estabelecer como ela deveria atuar ou o que ela poderia fazer.

A utilização das estratégias de deslocamento e invasão foi planejada para que as intervenções e elementos desconhecidos, que pudessem ocorrer na rua, no instante de apresentação, fossem absorvidos pelas ações, portanto, outras pessoas da cidade também se misturaram à intervenção, porém com menos frequência do que a menina. Como as ações em deslocamento e invasão carregam a noção de que toda a cidade participa da história, como a compreensão de um *reenactment*, as intervenções, e os elementos novos surgidos no percurso urbano eram aproveitados pelo elenco e potencializados como parte da

performance. Ao operarmos com procedimentos que se propõem a ocupar, invadir e deslocar a performance, os elementos surpresa são absorvidos pelas ações do elenco devido ao *reenactment*. O *reenactment*, termo utilizado por Schechner, é uma re-construção cênica para reviver algum momento específico, e isso possibilitou ao grupo apoiar-se no que seria este ambiente para lidar com as interferências das ruas. Como se estivessem no roteiro, ou como se estivessem agindo fora de algo planejado, em forma de releituras, instaurando em cada rua um ambiente provocado pelo *reenactment*, fazendo das intervenções e elementos novos que apareciam no percurso urbano materiais para potencializar as ações de *Desvio* nas ruas.

Resumidamente, as inspirações de *Desvio*²⁴ foram os índices crescentes de violência urbana nas grandes metrópoles e assassinatos históricos escolhidos aleatoriamente, que possibilitaram ao grupo iniciar as experimentações nos ensaios com o processo de *reenactment*, experiência realizada como uma reconstrução cênica para reviver algum momento específico. Esses momentos foram utilizados na peça em forma de releituras, mas com o ambiente provocado pelo *reenactment*. Além disso, a convivência natural com assassinatos e a arte como mercadoria, o teatro como produto, o artista como objeto de consumo serviram como base para a criação de *Desvio*.

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

A situação proposta pelo roteiro de ações interdita o encontro entre inalcançáveis

²⁴ Uma das inspirações de *Desvio* veio da cena da morte de Chico Mendes, ativista ecológico e líder político dos seringueiros da região da Amazônia, no dia 22 de dezembro de 1988, retratada em sua casa, atualmente transformada em museu, onde ele habitava em Xapuri (Acre), a que o grupo teve a oportunidade de conhecer durante a turnê do *Palco Giratório* do *SESC*, em 2004. Nesta casa a morte de Francisco Alves *Mendes* Filho está contada em detalhes como uma cena por espaços, fazendo que em cada cômodo seja possível reviver a situação do assassinato.

lembranças passadas e fatais enredos que se adiam. Diversos tipos e níveis de vínculos se estabelecem entre aqueles que seguem o cortejo até a praça, partilhando com concentrada devoção a curiosidade coletiva. Nas apresentações, apenas noturnas, a cidade quase vazia, sem o fluxo intenso de pessoas e veículos, o comércio fechado e as ruas calmas propiciavam uma atmosfera onírica, aumentando o potencial de interatividade do espaço urbano, deixando-o mais penetrável, mais claro no sentido de visível, mais vulnerável a intervenções, diálogos e encontros.

De um modo similar aos espaços de ocupação de *Desvio*, alguns performers surgem e desaparecem ao longo do percurso, na medida em que se conduz o público pelas ruas do centro urbano, em meio a atores presentes, constantemente, armam-se as nuances da representação. Com a necessidade de enfrentar a arte de mercado, o *show business*, no caso de *Desvio*, foi elaborado como uma quebra com a convenção teatral durante a intervenção, permitindo-lhe uma permeabilidade com o real, para então, do ponto de vista conceitual, emergir a discussão da própria representação refutada como imagem elementar, efêmera, ou como uma re-apresentação do real, mas acolhida como configuração, representação da representação, ou meta-teatro, tocando no nervo do irreal, na impossibilidade de mimetizar o ato de assassinar como ponto de partida das ações.

Naquele ambiente construído a partir das estratégias de ação no espaço urbano, invasão, deslocamento e ocupação, o elenco movimenta-se e fala de modo comum e natural do espaço. Talvez, por isso muitos transeuntes embarcam na experiência e mesmo sem serem convidados, acrescentem falas, interagindo como parte do roteiro. A invasão, a ocupação e o deslocamento aqui não podem ser considerados como tal, apenas, quando carregam um fator ilegal relacionado à desobediência civil, como, por exemplo, romper com os códigos de utilização da rua. A invasão e o deslocamento também são possíveis, mesmo quando se obtém autorização para atuar no espaço urbano, pois a aprovação da ação artística pelo poder público não minimiza a possibilidade de ruptura que se pode causar no espaço se há subversão ao que está autorizado a acontecer.

A invasão e a ocupação se realizam em razão do nível de respeito ou domínio que os participantes da ação têm em relação às leis, à arquitetura, pelas vias de fluxo, pelo controle do espaço urbano em questão. Quanto maior o medo, o respeito e a ignorância para com a rua, mais dificuldade terão os participantes de utilizar-se dessas estratégias. Quanto

mais o ator superestimar o espaço urbano e seu sistema de controle, menos o ocupará. O público reage dependendo do nível de ocupação da ação artística no espaço. Seja neste 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 quanto a ocupação, se constroem pelo nível de afrontamento, estranhamento e invasão física dos atores, em territórios que não são pré-estabelecidos ou delimitados para a representação. As diversas formas de se ocupar ou invadir um espaço derivam do conhecimento, tanto da arquitetura, suas vias de fluxo e controle, assim como de suas leis.

No desenrolar da performance, a intenção é que os prédios, as esquinas, as quadras, os elementos do espaço possam se compor inteiramente como cenário ressignificado enquanto intermediário da relação ator-platéia em que todos: atores, arquitetura e público estão imersos. Como consequência disso, diferentemente da imagem do espectador que apenas acompanha ou espera, passivamente sentado, impõe-se à perspectiva do *expectador* como aquele cúmplice ou testemunha que tem expectativas, interessado em perceber qual e como um crime foi ou seria cometido, como um participante. Como os situacionistas chamariam de *vivenciadores* de um assassinato, no caso de *Desvio*.

Quanto a essas questões entre cenário urbano e ficção cênica ou entre experiência ator-platéia, não é possível considerar o trajeto em que a intervenção percorre, ligada à experiência do *flâneur* de Baudelaire, analisado por Walter Benjamin, pois neste ponto crucial a ação não pretende perambular na heterogênea massa urbana como no conforto de suas casas, mas sim há um deslocamento coletivo guiado através do estranhamento e da participação, como a parte principal de nossas interpretações e relações. Assim, através de relações criadas pela situação em deslocamento, os atores/performers e o público constroem zonas de ressignificação e de ruptura simbólica com e no espaço urbano.

*Enfim um Líder*²⁵

²⁵ *Enfim um Líder* (2007) é uma intervenção urbana de três dias que traz para os centros urbanos a expectativa da chegada de um líder (site www.enfimumlider.com.br), foi contemplado pelo *Prêmio Myriam Muniz de Teatro – Funarte/Petrobras* e estreou nos dias 19, 20 e 21/12/ 2007 no Centro de Florianópolis, realizando dez apresentações nas cidades de Palhoça, Biguaçu, São José e Florianópolis durante 2008. Seu roteiro de ações se norteia pela pesquisa realizada nos ensaios em sala e de observações no espaço urbano, assim como se inspira em diversas obras da dramaturgia como *Esperando Godot* de Samuel Beckett, *The Speakers* de Heathcote Williams, *As Cadeiras* e *O Líder* de Eugène Ionesco, e também por panfletos religiosos e livros como *A Arte da Guerra* de Sun Tzu e *Manifestos Neoístas* de Stewart Home. Os autores são Luana Raiter e Pedro Bennaton, o elenco é composto por João Garcia, Luana Raiter, Luiz Henrique Martins e Sarah Ferreira. A direção de arte e o design gráfico são de Júlia Amaral e Luana Raiter e a direção de Pedro Bennaton.

Em 2006, durante os ensaios gerais de *Desvio*, o grupo discutia sobre qual era a efetividade das ações que preenchiam o percurso da ação na cidade e qual seria a próxima tentativa para explorar ainda mais as estratégias de deslocamento e invasão no espaço urbano. Chegamos à conclusão de que uma intervenção que lidasse com a situação de expectativa de toda uma cidade, ou ao menos, de um bairro, mais verticalmente do que o assassinato (*Desvio*) poderia provocar, poderia transformar-se em uma ação que estimularia os integrantes do grupo. Em janeiro de 2007, almejando explorar os procedimentos de invasão, ocupação e deslocamento, de forma diluída e dilatada, o *ERRO* definiu como seu mais novo projeto, uma intervenção urbana de três dias, denominada *Enfim um Líder* que se dá ao redor de uma única situação: a expectativa da chegada de um líder. Essa situação dilatada ao longo do tempo seria, minimamente, influenciada pela dramaturgia (conflito, cenário, relato e personagens). Isto é, haveria a menor contaminação possível de elementos teatrais para tornar-se permeável no cotidiano com o fim de provocar rupturas em seus fluxos.

A dilatação do tempo aumenta a possibilidade de algo inesperado acontecer abrindo as ações dos atores à interação do público, pela busca por uma maior abrangência da intervenção artística na cidade. Com procedimentos oriundos da noção da performance, como presença dos atores, e o distanciamento de convenções que amarram a linguagem e seus formalismos, a equipe constrói o texto e as ações em diálogo direto com as pessoas e o espaço, utilizando a noção de dilatação.

A busca da intervenção é para ampliar o alcance de uma ação, ou diversas ações unidas, e seu tempo de duração, para aumentar seu diálogo com o restante dos habitantes do espaço urbano e o próprio espaço. *Enfim um Líder* não trata somente da figura de liderança, mas trata-se de como se constrói um discurso atualmente e de quais são os meios necessários para se criar e fabricar um discurso real e verossímil em uma sociedade espetacular (Debord), regida pelas estruturas do *biopoder* (Foucault) que constroem nossos discursos cotidianos.

A obra referida aborda a crença e o discurso, a discursividade da crença e a credulidade no discurso, porém a questão não está em acreditar ou não, mas sim em participar de uma dúvida e uma resposta coletiva. Em todos os projetos do *ERRO* a

fronteira entre realidade e ficção é explorada, seja pela evidência ou pela supressão da teatralidade. Em *Enfim um Líder*, o grupo opera com estratégias de deslocamento e invasão para fazer um teatro de rua mais amplo na cidade. Por trás de um grande evento, de uma grande ideologia, os atores resvalam para a ação meta-teatral, onde ensaiam o momento da chegada, brincando com as estruturas de poder da cidade. Ao limparem o espaço, intervirem, decorarem e transformarem o espaço, os atores atraem o público, não apenas para uma expectativa, mas especialmente para a modificação do ambiente urbano. Nos moldes do *Environmental Theater* de Schechner, que consiste em criar e recriar ambientes durante a ação performática, realizam-se ações que interferem nas estruturas de poder da cidade em um cultivo situacional no local, que aumenta a expectativa ao redor da ação no espaço urbano específico.

Partindo do pressuposto situacionista de que o imaginário de uns pode-se tornar real para outros, o *ERRO* busca, nesta intervenção urbana, neste acontecimento, uma abordagem à utópica imagem anônima de um líder, virtualmente real, com o objetivo de se inserir e transformar o espaço urbano e discutir a superficialidade de ideologias vigentes (midiáticas, políticas, religiosas, capitalistas e científicas). Além de criar uma situação de espera na rua por três dias consecutivos em cada apresentação, *Enfim um Líder* pretende criar um percurso midiático de espera através de ações que se apropriam de diversos meios de comunicação e de publicidade, como pichações, adesivos, cartazes do tipo lambe-lambe, carro de som, Internet, rádio, televisão, etc. Essas ações midiáticas servem para ampliar o alcance da situação, divulgando a chegada do líder, não como uma apresentação teatral, atingindo diversas esferas da sociedade que acreditam no líder oculto: o *marketing*.

Através da intervenção na rua por um longo período de tempo e as inserções nas mídias de *marketing*, o grupo tenta construir um ambiente de espera geral na cidade escolhida para a ação. Neste processo criativo, ao invés de operar com as estratégias de deslocamento e invasão baseadas em matrizes de ações rígidas, a princípio e estruturadas sob forma de diálogos, o *ERRO* utiliza em *Enfim um Líder* algo mais relacionado aos *happenings* de Allan Kaprow e ao do *Teatro do Invisível* de Augusto Boal. Assim, a performance opera com as estratégias baseadas em uma matriz totalmente aberta à intervenção do público, e que, de certa forma, depende de como acontece a intervenção do público. Sem diálogos pré-estabelecidos, *Enfim um Líder* é fundado apenas em ações,

apenas em uma matriz geral de uma situação de expectativa no espaço urbano. Essa situação está baseada na fronteira entre a ação artística e a ação na realidade e remete, conceitualmente, às divergências teóricas entre Michael Kirby e Richard Schechner, que refletem, similarmente, sobre o fenômeno da performance e dos *happenings*. Os teóricos se assemelham em suas reflexões quanto à porosidade do real à ação artística no espaço urbano, porém, divergem quanto ao seu estado de composição da matriz da ação performática e sua interação com o ambiente e as pessoas.

Se nada existe fora de sua espetacularização, como aponta Debord, o anúncio da chegada do líder faz com ele exista antes mesmo de sua aparição. O público, os fiéis, os *expectadores*, que esperam e sonham com sua chegada também ajudam a construir esse ídolo atemporal. Através de ações no espaço urbano, junto às ações midiáticas e pela utilização de procedimentos de *marketing* de massa, o grupo tenta ampliar o alcance da arte, levando-a para o espaço democrático da rua, e dilatando sua duração, possibilitando assim uma maior interação com os transeuntes que podem iniciar uma reflexão mais aprofundada em como responder, ou participar da obra.

Com a ação na rua por um longo período de tempo e a utilização de ferramentas de *marketing* que invadem nosso cotidiano, cria-se uma dramaturgia situacional que consiste na espera, na divulgação e na organização de uma recepção a um líder que chegará, ambicionando construir um ambiente de espera geral na cidade em questão. Nesse aspecto, houve uma tentativa de aproximação à operação que *H.I.J.O.S.* realiza com os *escraches*, quando fomentam a ação por um período longo. O grupo opta por prolongar a duração da intervenção para fomentar sua própria situação em um mesmo espaço urbano e em outros pontos dessa cidade escolhida para a ação. Os atores lidam com uma espécie de improvisação de longo prazo, pois as interações acontecem durante os dias de ações com as mesmas pessoas que também trabalham no espaço. Dessa forma provoca-se uma espécie de ebulição ao redor da situação proposta pela intervenção urbana, o que eleva as possibilidades de transformação, de abertura para o imprevisível.

O roteiro aberto consiste em uma linha de ações de recepção, organização e propagação da própria situação da intervenção urbana. Todos os seus diálogos, com exceção do discurso de recepção ao líder, são criados instantaneamente de acordo com o contato com o público. As ações acontecem organizadas por uma logística de horários, por

sua utilização de objetos de divulgação do líder (o cenário) e por uma narrativa de expectativa divulgada para a população através dessas ações, em meios de comunicação e em plena rua. É a interação, ou melhor, a reação integrada ao *Enfim um Líder* que gera seu texto propriamente oral. O texto realiza-se, instantaneamente, no diálogo entre o público e os atores, que partem da lógica como uma crença total de que o líder anônimo chegará no espaço em questão.

Por uma longa duração, três dias, sucedem-se inúmeras ações, cada ação é um fragmento de um todo, mas, através de uma única ação, esperar o líder, tudo pode se explicar pela frase *Enfim um Líder*. Em *Desvio*, por exemplo, os procedimentos estratégicos de intervenção urbana, deslocamento e invasão, são utilizados através de ações que acontecem freneticamente a todo instante em um longo espaço percorrido em diversos locais e em *Enfim um Líder*, modificados para operarem com uma longa duração através de ações que acontecem com intervalos, porém em um espaço comprimido. Os procedimentos de ação urbana utilizadas pelo *ERRO* em *Desvio* experimentam espacialmente o percurso, a trajetória em seu movimento e dinamismo, filosofa sobre a performance no espaço e pretende criar uma desmistificação do espaço como performance na morte da representação. Em *Enfim um Líder* esses procedimentos do grupo experimentam a temporalidade, tanto que as ações dependem muito mais do público, em uma distorção, pois, são os atores que reagem aos estímulos que o *marketing* coloca para a massa, que constrói a desmistificação da crença no tempo presente, por meios de instrumentais típicos da propaganda cotidiana e na utopia que perpassa o sagrado, o poder e a ciência.

O *ERRO* tenta confundir a situação para que a possibilidade de um líder, famoso, religioso ou político, ser o convidado de honra para o evento seja eminente e, ao mesmo tempo, duvidosa. Os atores apenas dizem que se trata de um líder anônimo, um líder próximo, que vaga pelo mundo, e que aceitou o convite do grupo, não apenas com sua vinda àquele espaço (de ação) que está sendo preparado, mas para responder aos anseios de todas as pessoas que estiverem ali presentes.

Em *Enfim um Líder* ficam expostas influências situacionistas do grupo pela pesquisa de apropriação dos meios de *marketing* de massa para construir a situação e intervenção urbana, como um ato criminoso e rebelde, de vandalismo ou de desobediência civil e social, que são inevitáveis se a proposta for confrontar estruturas de controle e vigilância. Nesta

ação, com o objetivo de relacionar-se com o processo de ocupação do *escrache* ou como no planejamento das ações do *Black Block* nas manifestações urbanas contra o G8 em Gênova, criam-se três dias de intensa divulgação e vivência da situação dramática na rua. Desde ações publicitárias na televisão e rádio, em que o elenco instaura a expectativa através da mídia, tendo como foco no acontecimento do espaço de ação, até o “boca-a-boca” em plena rua, no próprio espaço de ação, servem para o grupo ampliar a aproximação e sua interação para toda a comunidade.

Similar aos modelos de teatro para o desenvolvimento de comunidade e as práticas do *Teatro do Invisível* de Augusto Boal, porém, com ações mais diretamente influenciadas pelo dadaísmo e surrealismo, em detrimento ao realismo, *Enfim um Líder* permite abrir seu discurso, sua matriz para as pessoas presentes no espaço e com isso potencializar sua eficácia. A diferenciação com as idéias de Boal, mesmo com a aproximação ao *Teatro do Invisível*, ocorre no próprio uso das estratégias de invasão e de deslocamento que empreendem a noção de que a ação é uma experiência artística para ser vivenciada no mundo afetivo e social do cidadão, mas no seu plano inconsciente, simbólico e de compreensão do uso do espaço urbano e de suas lógicas. Durante a ação de *Enfim um Líder* a ficção é revelada e a realidade é discutida como se fossem fundidas em uma única experiência sem enganos ou debates.

As estratégias de invasão e deslocamento estão presentes em *Enfim um Líder* não apenas, nas ações de decoração, limpeza e organização do espaço que são realizadas para deixar adequado o espaço para a chegada do líder, nas seqüências corporais do elenco para a recepção ao líder, que são preparadas e realizadas em diversos momentos, e no discurso que é ensaiado, modificado e apresentado durante os três dias e no momento anunciado para a chegada do líder, mas nas apropriações dos meios de *marketing*.

Sejam pelos anúncios da chegada do líder, realizados por carro de som durante dez horas por apresentação nas ruas da cidade em questão, pelos cartazes em off-set colados nos muros do bairro, panfletos, faixas, das grandes pichações e das pequenas pichações próximas do espaço de ação, onde rege a frase *Enfim um Líder*, o alívio e a expectativa, do receptor, da possibilidade de transformação, está sempre presente e resume a situação proposta. A ação invade e desloca as ferramentas e o cotidiano da cidade. Nesse aspecto, eleva a intervenção a um acontecimento público que se aproxima dos grandes espetáculos

de massa de Evreinov realizados na antiga União Soviética, como cerimônias ou rituais sociais.

Como descrito no livro de Jan Cohen-Cruz, pela construção do espaço como ambiente que tinha “que ser levado ao ponto onde corresponderia a grande mudança social”, os espetáculos de massa geraram trabalhos que “miraram conectar arquitetura e espaço urbano”, e foram importantes em suas estratégias, em sua linguagem e em sua “extensão na qual elas ativamente invadiram as vidas das pessoas na cidade” (1998:18).

Portanto, a intervenção urbana, o acontecimento com duração de 03 dias, com 42 horas de ação, tenta provocar, nos centros urbanos, a expectativa e a chegada de um líder e se apropria dos contemporâneos meios de comunicação de massa e *marketing*, como transmissão por meio de carro de som e panfletos, para uma preparação de uma área do centro de uma cidade para o acontecimento proposto, e das tênues fronteiras entre realidade e ficção para criar a situação na rua. *Enfim um Líder* é uma situação que se propõe, por uma expectativa geral, reativar a memória das pessoas para que estas possam reviver através de uma ficção, além de uma percepção lúdica, que explora a expectativa da espera e ao redor disso que se constrói a ação no espaço urbano, alguma possibilidade de transformação ou ao menos o pressentimento da mudança.

A escolha da relação entre a figura anônima do líder com a situação proposta pela ação de espera em *Enfim um Líder* não foi aleatória. Como visto no primeiro capítulo, os teóricos como Jameson, Foucault, Dufour, Debord e Mafessoli se preocupam com a possibilidade de estruturação do sujeito na sociedade do espetáculo, no pós-modernismo. O ato de esperar é freqüente no cotidiano, além de uma espera constante dos sujeitos por um ser idealizado. Se pensarmos nesse conceito de um ser idealizado, a falta de decisão do sujeito cria nele um esvaziamento de sentido em ações contestatórias ou de transformação. Se o ser idealizado está regido pela lógica de mercado como o sujeito, não se encontra exemplo de resistência e influência para a ação coletiva. O sujeito contemporâneo questiona eventuais lideranças, mas idealiza a possibilidade de um líder, na espera de novidades, de preenchimentos para seu vazio de identidade, em uma posição passiva diante dos fatos.

Somos de uma geração que existe, mas não vive, é vivida pela incessante ganância dos meios de comunicação e *marketing*. A esperança de algo novo, ou do mesmo algo

antigo, a esperança de haver outra visão de mundo fora a que cada um vive está regida pelas estruturas de controle, poder e discurso, na visão de Foucault e na lógica de mercado, na visão de Jameson. Vivemos à espera do dia em que nossas perguntas sejam respondidas, pelo dia em que poderemos conceder nosso poder de decisão a um outro ser muito mais sábio e poderoso, procuramos o momento em que não responderemos mais por nós mesmos, o momento em que alguém organizará nossos mais “confusos” pensamentos, somos facilmente controlados pelo espetáculo do mercado sem percebermos. Será que essa tendência a uma espera é uma espécie de passatempo, uma razão para fazer algo, para imaginar algo para viver? Esperar pode ser uma opção de gosto ou uma característica de personalidade pós-moderna? Somos todos cúmplices da espera? O *ERRO* opta por realizar *Enfim um Líder* e tentar denunciar ou entrar em conflito com essas questões, para, ao menos, as *escrachar*.

Neste conflito, o grupo realizou interações com o público na utilização do espaço urbano. Durante a primeira experiência de *Enfim um Líder*, nos dias 19, 20 e 21 de dezembro de 2007, no Centro de Florianópolis, uma pessoa do público, que, por cerca de seis horas, permanecia no espaço de apresentação, no terceiro dia, tentou destruir o cenário. Aos berros clamava contra o líder e como ela tentou agredir os atores que não pararam a ação cênica, mas tentaram acalmá-la, algumas pessoas do público acharam que era tudo ficção.

Esse fato acarretou dificuldades de realização das apresentações da peça, pois quando a realidade cruza com o ficcional, e vice-versa, adquirindo uma dimensão sem controle do equilíbrio entre os dois, contamina e elimina até mesmo a própria ação. Nessa condição o risco e a interação são intensos. Uma das integrantes indicou que não desejaria mais participar de *Enfim um Líder*, pois achava que poderíamos estar em risco de vida eminente em nossas ações na rua, especificamente pela sua abertura, sua permeabilidade com o cotidiano, pela exploração do inconsciente coletivo ao questionar lideranças estabelecidas pela massa social.

Outro obstáculo foi o de sermos usurpados por nós mesmos de nossa pesquisa, pois, ao provocarmos imprevisibilidades no espaço urbano também objetivávamos que o público tivesse a noção de que o espaço estava aberto ao imprevisível. No caso da intervenção da manifestante evangélica, o público não ficou completamente dividido entre ficção e

realidade; se aquilo estaria, ou não, no roteiro de ação. O que era de fato real ficava manchado pela ficção próxima à realidade. Ou seja, estivemos a ponto de espetacularizar nossa própria produção de ruptura, nossa interação presencial. Nossa construção teatral no instante da ação foi compreendida como ensaiada, planejada, estruturada. Nossos cenários estavam sendo destruídos e os atores desorganizados, porém, o público ria e elogiava o naturalismo da cena. Essa ambigüidade no risco também divertia porque a periculosidade não era apenas verossímil, era real, era performance, acontecia no aqui e agora.

Ao pesquisar as estratégias de deslocamento e invasão de performances urbanas é base o livro *Radical Street Performance*, de Jan Cohen-Cruz, onde são discutidas diversas problemáticas acarretadas por experiências que interferem no espaço urbano, tanto em seu plano ficcional como em seu plano real. É discutido, por exemplo, o problema vivido por Augusto Boal quando utilizou seu *Teatro Fórum* em um acampamento estabelecido por uma invasão do *Movimento dos Sem Terra (MST)* e os integrantes deste movimento tentaram fazer um levante armado junto aos atores da encenação que os incitava a tal ação. Os atores e Boal viram-se obrigados a desfazer a encenação para não arriscarem suas vidas e com o relato dessa experiência é evidenciada a possibilidade de transbordar a ficção para a realidade (Cohen-Cruz, 1998:14).

No caso do *ERRO* não desfizemos a ficção, mesmo que uma integrante do grupo pensou estar sob risco de vida. Não houve por parte da equipe uma decisão a esse ponto. Em razão de que a ocorrência ainda estava no limite entre realidade e ficção, os atores estavam protegidos pelas próprias pessoas que trabalhavam no espaço e que acompanharam a ação durante os três dias, ou seja, a proteção era oriunda de alguma parte do público que aceitava o ocorrido como arte, mesmo com a rua repleta de outras pessoas desconhecidas. *Enfim um Líder*, portanto, ressignificou por instantes algumas estruturas de poder, do mercado e da convenção teatral, sem parar o comércio, nem provocar uma luta armada ou um atentado, pois este abalo se consolidou nas estruturas simbólicas e ambientais da cidade na forma de utilização do espaço urbano.

O que é interessante ressaltar não é o fato de estarmos sob risco de vida, mas é o fato de perdermos nosso lugar enquanto fenômeno, enquanto ritual de encontro social, enquanto jogo. No momento em que a situação de jogo perde, de algum modo, seu potencial lúdico ou esgota totalmente seu poder de construção da realidade, a ruptura pode

ficar mais distante pela rigidez convencional do fenômeno e da eficácia do sistema de controle em lidar com essa rigidez. Tanto nas ações do *Black Block*, do *H.I.J.O.S.* e do teatro de rua, o lúdico e o real podem possuir a mesma importância, e um não pode existir sem o outro, com o intuito de confundir os mecanismos do sistema que operam através de noções tradicionais de práticas de ruptura. Existem muitas discussões atualmente sobre o que é o real, com a força e a energia dos meios eletrônicos, não podemos pensar que a realidade é algo muito bem delineado. Debord nos esclarece que na realidade tudo é espetáculo, e isso pode significar que o real está em uma construção, portanto a ficção pode se tornar, algo meta-ficcional, e o teatro, meta-teatro, pois, ficamos cada vez mais sobreviventes no caos e do acaso.

Segundo Schechner, o termo *historical reenactment* poderia se relacionar com o conceito de *reembodiment body behavior* em performance, em que a ação não é apenas política, não está ligada apenas ao ideal, mas à prática, à experiência vivida, para o *H.I.J.O.S.*, por exemplo, é importante que a comunidade participe do jogo do *escrache*, cante e jogue as bombas de tinta. Nesse sentido, nessas manifestações urbanas, existe uma semelhança pelos próprios procedimentos estratégicos, como no relato de Evreinov, aos grandes espetáculos de massa dos soviéticos, pois, além do deslocamento pela cidade, criados pela *Seção de Espetáculos e Performances de Massa*, que tinha como função construir uma ação da massa através de um drama no qual toda a cidade seria palco e toda a população performers, para envolver a população nas ações dos grandes espetáculos. Essas ações urbanas sugeridas por V. S. Smyshlyaev eram uma série de medidas “para involuntariamente forçar a massa de pessoas a se moverem da passiva contemplação a ativa participação”, convertendo o público em atores (1998:20).

No *Environmental Theater* de Schechner existem mecanismos de construção de ambientes e de técnicas de atuação para provocar a participação da platéia que estão relacionadas à criação de deslocamento como nos espetáculos de massa dos comunistas. As estratégias dos espetáculos de massa para a participação das pessoas na ação artística variavam entre uma “série de obstáculos ao longo da rota da procissão, a organização da multidão em colunas nas quais iriam se mover em uma predeterminada direção” e o próprio relevo dos percursos para as cenas, com ascensão “de escadas e barrancos e o uso de locais históricos conectados com a memória de eventos revolucionários” (1998:20).

Para o *Black Block*, a arquitetura, o ambiente da cidade modificado pela imagem do conflito com os policiais em pleno espaço urbano é tão importante quanto a própria ação. A maneira de divulgarem seus registros, de editarem as imagens violentas de seus enfrentamentos e suas maneiras de iniciá-los está relacionada também ao estético, ao jogo, à performance. Boal distanciou-se das práticas que ficavam no limiar entre a realidade e a ficção para incitar à violência, após o ocorrido no acampamento dos sem-terra, pois, por um momento seu grupo de teatro se viu na obrigação de pegar em armas e teve que parar a ação. Durante a própria apresentação de *Enfim um Líder*, ao deparar-me com os problemas gerados pela intervenção da manifestante na ação, como utilizamos rádios comunicadores e eu podia me comunicar com um dos atores, passei instruções para que o perigo fosse colocado à tona. Entramos em um imprevisível caos em cena com as pessoas querendo tirar a manifestante que não parava de gritar, com os atores tendo que se desdobrar para interagir com as intervenções do público.

Já em Palhoça, o *ERRO* foi proibido pelo poder público de realizar a segunda apresentação de *Enfim um Líder* na cidade em março de 2008. O argumento para tal decisão foi que a prefeitura teve problemas em organizar a população consternada com a chegada do líder na cidade durante a primeira apresentação nos dias 06, 07 e 08 de fevereiro do mesmo ano. Devido a insistentes ligações da população solicitando informações sobre o líder, o trânsito gerado pelos carros que paravam durante as cenas, e até, conflitos que emergiram entre políticos da situação e da oposição pelas discussões sobre liderança que permeavam conversas no município. Além disso, na apresentação em Palhoça, um dos atores foi levado à delegacia e interrogado pelo major da polícia militar da cidade sobre o líder, mesmo após dizermos que se tratava de uma performance. Os policiais argumentavam que a detenção se justificava, pois, havia um assaltante de bancos foragido, que estaria planejando um assalto, e que poderia ser o líder, já que em nosso espaço de ação estavam localizados os bancos da cidade. Após esclarecermos que se tratava de uma situação construída na rua para as pessoas participarem, os policiais permitiram a continuidade das ações, acompanharam-nos até o local e se despediram do grupo e do público, criando uma cena. A curiosidade após a ficção revelada se tornou secundária com policiais participando da experiência de dúvida coletiva.

A diluição entre arte e vida é criada pelo acontecimento e ela se constrói, por

exemplo, através de subversões realizadas pelo grupo de ações de divulgação da chegada do líder, como pichações, no estilo situacionista de arte criminosa, caracterizadas de acordo com o Código Penal como vandalismo e destruição de patrimônio, ou através das participações do público que criam o roteiro aberto em todas as apresentações. Em razão disso, *Enfim um Líder* possibilita ao *ERRO* uma experiência diferente de outras intervenções realizadas até então, pois permite ultrapassar totalmente a fronteira ficcional para se transformar em um acontecimento real na cidade. Não só pela sua duração no espaço urbano e sua interação com as pessoas, mas pela sua penetração no cotidiano da cidade e da massa que a habita.

Enfim um líder tenta ultrapassar a fronteira da arte para se transformar em um acontecimento em torno da expectativa da chegada de um líder ao utilizar as estratégias de deslocamento e de invasão. A população é chamada a participar dos preparativos para a recepção e até para auxiliar na elaboração do discurso de recepção ao líder, ou seja, na construção de quem seria este líder. Atores e público se unem em torno da idéia de expectativa. A obra provoca discussões sobre as lideranças, desmistifica o poder e desmascara o controle existente nos espaços, principalmente o do capital. Em *Enfim Um Líder* há uma desconstrução do fenômeno de massificação da religião ou do nazismo, ou fascismo, em alguns momentos com a paródia que debocha com a idéia da crença. Na realidade, para os objetivos da intervenção, importa menos a presença física do líder do que sua própria espera. As ações se estruturam no espaço urbano colocando em discussão a dúvida sobre o motivo pelo qual todos nós buscamos um modelo para nos inspirar e que seja capaz de nos guiar em nossas ações.

Esse questionamento de um símbolo identificador provocado pela situação de *Enfim um Líder* se apóia na noção de subjetividade pós-moderna. Como nos incitam Jameson e Debord, é necessário encontrar situações que provoquem ou denunciem as falácias do sistema para construirmos nossa própria subjetividade, nosso jogo, nossa representação. É necessário diante do vazio existencial pós-moderno *escrachar* instituições que se aproveitam desse cenário para gerar consumo, produto ou capital. Na pós-modernidade a situação da idealização diante do poder do mercado resulta em alienação. Uma performance no espaço urbano que abale essa situação faz-se necessária, se instâncias reguladoras, como as leis e as prisões, que demonstram como o *biopoder* se desenvolve como regulação e

normatização dos corpos, das trajetórias e dos percursos na cidade. Segundo Foucault, essas estruturas são necessárias à manutenção do cotidiano da sociedade, e podem revelar outras proporções quando, em instantes específicos de resistência e desorganização social, personificam-se em uma figura de autoridade como o eixo organizador do destino de nosso cotidiano e de nossos espaços.

Durante *Enfim um Líder* coexistem a presença atemporal do líder e a expectativa ou sua aparição como representação, ressignificadas pelas ações dos atores. A crença e a dúvida estão em jogo nesta intervenção que cria um deslocamento da propagação de informação através de um percurso midiático para a construção de uma situação de expectativa no espaço urbano que envolva a comunidade, em uma sociedade espetacular onde nada escapa à sua especularização e segundo estudos situacionistas de psicogeografia nosso percurso na cidade é controlado, além de nosso discurso, que talvez possa não crer mais no poder do teatro, mas que crê no mercado.

Ao criarem situações na rua que agarram a atenção do público, usando suportes, procedimentos estratégicos, sendo os próprios atores/performers os próprios co-realizadores destes suportes, as ações de intervenção urbana permitem uma relação estreita entre ações políticas e artísticas atuais do espaço urbano. Grotowsky pontua que o ator/performer “é um homem de conhecimento que dispõe da capacidade de fazer, de agir, não de idéias ou teorias” (1993:78), como Schechner afirma no texto, *A emoção que se quer despertar não é a do ator e sim a do espectador*, “ao invés de procurar reter a emoção, o ator deixa que ela flua” (2001:11) e que, complementando, com a idéia de Diana Taylor de que nosso “corpo é cenário e arma” (Taylor, 2000:40), portanto, os atores/performers que interferem nos fluxos cotidianos urbanos agem, em movimento contínuo, no uso de suas estratégias e de seus corpos em ação no espaço urbano.

No marco do pensamento dos situacionistas que não distinguem entre arte e política em seus procedimentos estratégicos de ação nas ruas, o espaço urbano é local de resistência artística, política e social. Ao alterar a lógica da resistência política tradicional, ao construir um espaço urbano aberto a vozes e maneiras de agir no cotidiano da cidade, a ruptura passa a ser possível, como que se infiltra, por todos os momentos da vida urbana.

No dia 01/07/08 o jornal *Folha de São Paulo* publicou a foto de uma placa pregada em um poste ao lado do elevador viário da cidade de São Paulo, denominado *Elevado*

General Costa e Silva, com os escritos “Elevado à Torturador Costa e Silva”. Como os coletivos artísticos argentinos, *Etcétera* e o *Grupo de Arte Callejero*, o *Coletivo Política do Impossível*, autor da ação, realizou, em território brasileiro, o resgate de memória e a comunicação de traumas do *H.I.J.O.S.*, em uma fusão artística e política. O *Política do Impossível* realiza projetos de educação e produção coletiva de arte, sua prática une processos artísticos de intervenção pública a processos educativos com grupos, abordando diversas áreas do conhecimento e criando intersecções entre a arte e outras esferas da vida, e com essa ação mencionada quer culturalmente uma memória ativa com o passado da ditadura militar no Brasil. Como sua ação artística é muito similar à ação do *H.I.J.O.S.* nos *escraches* por um viés político, comprova que no pós-modernismo é necessário intervir no espaço urbano e inventar novas formas de fazer arte e política, reinventando os procedimentos estratégicos de ação.

Em razão dessa possibilidade, nos resta a idéia de que toda transformação é essencialmente performática, e realiza a céu aberto sua busca pela própria liberdade, que constitui uma experiência cotidiana de ações, corpos e sensações. Essa transformação na rua aberta é decisiva para socializar experiências, públicas e privadas, e defender maneiras de resistência ao poder e alternativas ao cotidiano. Pode ser realizada, como vimos anteriormente, por qualquer sujeito que não precisa ser perito em arte ou política. Essa visão expande o uso dos procedimentos estratégicos de invasão e de deslocamento a todos que almejam agir de maneira criativa e transformadora no espaço urbano, e, então, arte e política serão experimentadas frequentemente pelas ruas, como inspirações diretas a mais povos serem ativos em expressar suas próprias idéias de transformação.

CONCLUSÃO

A garantia de liberdade de cada um e de todos reside no valor do jogo, da vida livremente construída. O exercício desta recreação lúdica é a estrutura da única garantia de igualdade, sem exploração entre humanos. A liberação do jogo, de sua autonomia criativa, supera a antiga divisão entre trabalho imposto e lazer passivo. (*Internacional Situacionista*, 1960:02).

É necessário frisar que em hipótese alguma este trabalho teve a ilusão de se pretender um tratado que preencha todas as carências da arte teatral em termos de criação de procedimentos estratégicos para propor possibilidades para transformações no tecido urbano. Porém, as discussões levantadas podem servir de referência a outras pesquisas e práticas de intervenção no ambiente urbano que se relacionam com as noções de estratégias, e suas operações, de deslocamento e invasão. Dessa maneira ao estabelecer um campo de diálogo, quanto ao aspecto prático da intervenção urbana, surge uma diversidade de relatos, embora, poucas análises objetivam contemplar seus modos operacionais e discutir a possível aplicação das estratégias como foi o propósito desse trabalho.

As palavras e as ações da *Internacional Situacionista*, além de servirem como referência, contribuíram como alicerces de sustentação e incentivo essenciais para a leitura das ações urbanas estudadas nesse trabalho, aproximando essas ações de origens diversificadas, porém, sem abandonarem seus objetivos específicos de transformação. As análises da *Teoria da Performance* de Schechner, elemento central dessa pesquisa e as práticas e conceituação do *Environmental Theater* serviram como exemplo de construção de estratégias e foram referências fundamentais nesta pesquisa formando um pilar para sustentar articulações relativas ao fenômeno experimental da intervenção urbana, da performance e do teatro contemporâneo. As práticas e as teorias de Richard Schechner, entre outros pesquisadores dos estudos da performance, em parte oriundos da *N.Y.U.*, que oferece um programa específico de graduação e pós-graduação nessa área, e em *Estudos da Performance Política*, demonstram a possibilidade de fusão da teoria à prática que se relaciona com a experiência de pesquisa teórica e prática realizada neste trabalho.

Um momento importante da pesquisa foi participar do *6º Encuentro - Corpolíticas*

en las Américas, organizado pelo *Hemispheric Institute of Politics and Performance* em Buenos Aires, quando todo o trabalho de pesquisa foi apresentado e discutido por pesquisadores na área de performance de diversas universidades do ocidente. O respaldo e o estímulo encontrados na oportunidade contribuíram para o aval da estruturação do olhar que funde, em pesquisa, a prática artística, realizada no *ERRO Grupo*, com a teoria relacionada, estabelecendo um panorama sobre a experiência da intervenção urbana.

Com o propósito de elucidar a prática de intervenção urbana é realizado um percurso diacrônico para verificar em algumas ações de outras áreas artísticas, o uso dos procedimentos de invasão e deslocamento que se desenvolveram ao longo do século XX até o início de século XXI. Após os situacionistas, por exemplo, o grupo *Fluxus* (George Maciunas, Yoko Ono, Joseph Beuys, etc), denominado de *neo-dadaísta* por alguns teóricos, também realizou experiências similares, a partir do surgimento dos *happenings* no espaço público, como visto anteriormente. O denominador comum, verificado entre as práticas urbanas analisadas, é o pressuposto da ação na cidade como campo de experiência, artística e política, aberta às imprevisibilidades do espaço urbano. Assim, a partir do estudo dessas práticas foi possível a identificação de procedimentos estratégicos de ação, de análise e estudo do próprio espaço através de intervenções ou jogos praticados.

É importante ressaltar que, diferentemente das abordagens artísticas estudadas, a *deriva* e a psicogeografia situacionista, no entanto, não tinham propriamente como foco a área artística, assemelhando-se às práticas políticas analisadas, mas, carregavam a proposta de realizar uma intervenção para o desenvolvimento de construção de situações. A *deriva* e a psicogeografia como táticas de apropriação do espaço urbano efetivariam as estratégias de ação, no caso deslocamento e invasão, com o fim de criar a possibilidade de um jogo que enfrenta os mecanismos de controle e disciplina. Portanto, além da identificação de estratégias de ação no espaço urbano foi possível identificar algumas ferramentas operacionais, como a *deriva*, para o planejamento e a realização das estratégias de invasão, ocupação, e deslocamento na construção de situações nas ruas contemporâneas.

Estas relações entre arte, política e vida cotidiana, tanto corporal quanto espacialmente, estão presentes nas práticas artísticas analisadas, do *Grupo Empreza* e do *ERRO Grupo*, entretanto, também são verificadas nas ações do *H.I.J.O.S.*, *Reclaim the Streets* e *Black Block*, ao menos sob formas de estratégias de deslocamento, ocupação e

invasão. Essas práticas, através das estratégias observadas, tornaram-se materiais vivos de pesquisa e de prática de transformação do espaço urbano. Além de fornecerem informações sobre modos de operar na utilização do deslocamento e da invasão no espaço urbano, as intervenções estudadas permitiram a visualização da existência de diferentes possibilidades de construção de situações urbanas de ruptura com os mecanismos vigentes de controle e com a lógica de mercado. Isso se relaciona com a noção que recorta toda a pesquisa, não apenas reafirmando propostas já elaboradas, mas, estabelecendo referenciais para a construção de novas iniciativas vinculadas ao teatro de rua ou à intervenção urbana.

Uma discussão que poderia ter complementado a compreensão do *H.I.J.O.S.*, *Reclaim the Streets* e *Black Block* e suas reverberação pelo mundo seria precisar as genealogias destes fenômenos sociais e suas variáveis que contribuem para sua formação. É fato que esses movimentos se criaram em contextos específicos de combinações culturais e históricas, como podemos verificar nas obras das pesquisadoras Diana Taylor, Jan Cohen-Cruz, Alicia Del Campo, Ileana Caballero e Julia Sagasetta, como da Argentina, no caso do *H.I.J.O.S.*, de Londres, no caso do *Reclaim the Streets* e da Alemanha, no caso do *Black Block*. Contudo, a identificação exata da combinação destas redes sociais relacionadas às estratégias é uma tarefa a ser desenvolvida na continuidade de minha formação acadêmica.

A decisão de não aprofundar a reflexão sobre as genealogias desses movimentos foi determinada no início da pesquisa pela opção de precisar a compreensão dos fenômenos universais e não das particularidades culturais e nacionais, pois, por essa abordagem, há um entendimento de que as estratégias não se alinham à cultura circunscrita em um país, mas se alinham à cultura pós-moderna. Neste sentido, a noção do sujeito pós-moderno e da lógica do capitalismo tardio, tratados por Jameson, permitiu encarar as ações estudadas como práticas que podem ser realizadas por qualquer sujeito pós-moderno em qualquer espaço urbano, como o fim de democratizar a utilização das estratégias, torná-las possível, sem especializá-las para abri-las a outras recriações e reapropriações.

Em junho de 2007 durante o 6º *Encuentro - Corpolíticas en las Américas*, ocorreu uma guinada neste trabalho, pois, foi possível, ao longo dos quinze dias de congresso, além de participar das discussões e apresentar um resumo desta pesquisa na época, observar o trabalho do *H.I.J.O.S.*, suas dificuldades e estratégias de sobrevivência. Esse período influenciou o resto da trajetória, devido ao fato de que, ao estar em contato direto com um

coletivo político, oriundo de outra área, a utilização dos procedimentos estratégicos, independentes da criação artística, assim como a organização, a dinâmica e o planejamento do coletivo para a realização de suas ações urbanas, associaram-se a uma metodologia de pesquisa de campo que propiciou uma visão exteriorizada e fronteira, de estrangeiro, tanto em termos de nacionalidade como de ofício, evidenciando as estratégias de ação.

Concluindo esta experiência de pesquisa, acredito que o destaque às experimentações estratégicas no espaço urbano serve a pesquisadores e praticantes, de ações neste espaço, possibilitando uma leitura destes procedimentos para uma melhor operacionalidade sobre a construção de qualquer manifestação urbana, especialmente o teatro de rua. Neste mesmo sentido, foram proporcionados instrumentais concretos para a realização destas distintas experiências, como deslocamento e invasão, para ocupação e apropriação da rua ou do espaço de ação na pós-modernidade. Estas características analisadas e utilizadas na prática, como vistas no capítulo III através da descrição das intervenções teatrais, fizeram emergir o aspecto específico de provocar rupturas com o cotidiano durante experimentos artísticos realizados no espaço urbano e como se originaram dificuldades com relação à expectativa de ruptura com a lógica de mercado. Esta constatação está relacionada às imprevisibilidades contidas nas práticas de ações nas ruas, onde o instante de ação no espaço interfere em todo o processo de planejamento da mesma. Não somente o *ERRO Grupo* como os outros coletivos analisados enfrentam a problemática entre financiamento e ruptura com a lógica de mercado.

Durante os oito anos de ações do *ERRO Grupo*, seu desenvolvimento e suas criações se relacionaram às transformações individuais e coletivas de seus integrantes. Nos outros grupos analisados se sucede o mesmo processo, por exemplo, nos coletivos políticos, no *H.I.J.O.S.*, e nas facções dos movimentos *Black Block* e *Reclaim the Streets*, em que um integrante compõe o grupo até seus traumas pessoais cicatrizarem ou até quando este quiser continuar suas atividades na agrupação. Na experiência coletiva e artística no *ERRO Grupo* é possível afirmar que esta dinâmica do desejo particular se assemelha. Os níveis de dedicação ao coletivo oscilam, e devido aos anos de trabalho é necessário lidar com as exigências da vida de cada integrante ao longo da prática coletiva. Os grupos analisados, constituídos em sua maioria por jovens que, ao migrarem de suas condições sociais de estudantes para uma busca de sobrevivência financeira através de um ofício profissional,

são obrigados a lidar diretamente com a lógica do mercado, modificam-se em seus enfrentamentos com o sistema, suas estruturas coletivas, artísticas e, ou políticas.

Neste sentido, por um lado, o intercâmbio de procedimentos estratégicos de resistência a situações enfrentadas por coletivos artísticos ou políticos estabelece um diálogo entre praticantes dessas ações coletivas em espaços urbanos, ao criarem estratégias operacionais, que transgridem, de alguma maneira, o poder do mercado e suas instituições reguladoras. Por outro lado, as alternativas são diversas para se obter recursos financeiros trabalhando paralelamente com outras profissões, dividindo a prática no grupo com outra fonte de renda, ou buscando financiamento através de instituições, fundações, organizações, órgãos governamentais, entre outras, que possibilitem, diretamente, recursos ao grupo diretamente. Entre esses extremos configura-se alguma lógica do mercado, ambos estão relacionados à questão da prioridade, da divisão de tempo, da submissão às formas de obtenção de capital e à sua subversão, seja direta ou indiretamente. O que resta aos coletivos é insistir nos procedimentos estratégicos operacionais para potencializar suas ações nos espaços urbanos mesmo sob essas condições.

A arte na sociedade do espetáculo é disciplinada pela lógica do *show business*, repetindo tendências mercadológicas e individualistas centradas na “corrida do ouro” tanto de instituições quanto de capital que estão inteiramente unidos, o que dificulta uma pesquisa coletiva vertical, e independente, por parte de coletivos artísticos e políticos. A própria importância adquirida atualmente pela figura do produtor, aquele que administra e executa financeiramente os projetos culturais, como um “agitador cultural”, modificando o próprio significado destas palavras, demonstra que qualquer agitação artística e os próprios artistas podem virar produtos a serem consumidos. Ou seja, aquele que detém o projeto, o orçamento, os meios e mecanismos que torne possível uma ação artística, passa a ser reconhecido, geralmente, nos dias de hoje, como o produtor cultural, e não o próprio artista ou coletivo. Isso se dá devido à estrutura de controle das políticas culturais, o que expõe claramente o conceito mercadológico do “agitador cultural”. Essa agitação impregnada pela lógica do mercado pode bloquear outras formas de agitação, na medida em que está presente não só nas ações culturais atuais, mas na publicidade, na mídia, e no *marketing*.

As aberturas nos espaços urbanos, que são realizadas pelos grupos artísticos e

políticos analisados neste trabalho, para provocar rupturas que confrontem a lógica hegemônica, mas não totalitária, do mercado nos dias atuais, também estão relacionadas às suas formas de obtenção de recursos para a realização das mesmas. O *H.I.J.O.S.*, o *Black Block* e o *Reclaim the Streets* recebem recursos financeiros de fundações, associações comunitárias e partidárias, com o objetivo de romperem com o sistema de controle por diferentes direções. O *Grupo Empresa* se insere, como outros coletivos artísticos da atualidade, nos circuitos de arte contemporânea para viabilizar suas ações. Existem formas estratégicas de utilizar a lógica de criação, produção e circulação da arte para utilizar os procedimentos estratégicos de deslocamento, ocupação e invasão, provocando rupturas em áreas comuns ou distintas do próprio mecanismo de financiamento artístico.

No caso específico do *ERRO Grupo*, nos seus quase oito anos de existência, já modificou sua dinâmica coletiva em razão de experiências individuais e se aproximou ao conceito de mercado perante instituições e público. Nesta contradição reside um dos aspectos da pesquisa, pois seu aprofundamento sobre a utilização de procedimentos estratégicos só foi realizado devido ao fato de que o grupo continuou apresentando suas criações. Por diversas vezes, após alguns anos de prática, por um lado, o *ERRO* foi obrigado a se associar, temporariamente, a alguma instituição para viabilizar as apresentações ou as montagens de suas obras, mesmo sem modificar sua rebeldia e experimentação no uso das estratégias de deslocamento e invasão para a criação de situações de ruptura, ocorreram concessões na relação a partir de uma lógica de mercado imposta, de um lado, pelos meios de sobrevivência, porém, ainda que por outro lado resultaram em potencializar as transgressões que ocorreram nos momentos de ação.

Através da análise, comparando a experiência de *Desvio* (2006) com a de *Enfim um líder* (2007), é possível dizer que existem meios de se submeter em algum aspecto para subverter outros, e ainda, como pede Baudrillard, surpreender a própria submissão. Portanto, mesmo que as intervenções do *ERRO Grupo*, do *Grupo Empresa* e de outros coletivos de arte possam não cumprir, totalmente, com a tarefa de romper com a lógica de mercado, enfraquecendo-a, e sejam obrigados a fazer concessões a essa, em alguns momentos, com suas práticas abalam outros mecanismos de controle e disciplina, contribuindo na desorganização entre diferentes redes de relações de poder. Nesse contexto, fica enfatizado que a pesquisa comprova que procedimentos estratégicos interferem na rede

de relações do espaço urbano e em seu ambiente. As pessoas, como observado pelos exemplos das intervenções, podem intervir e transformar seus espaços públicos, jogos e situações. Nestas ocasiões, os sujeitos agem por vontade própria em meio a um ritual coletivo no espaço urbano, e “é precisamente aí que a ação e o efeito de um sentimento, no teatro, surgem infinitamente mais válidos do que a ação e o efeito de um sentimento consumados na vida real”, assim definiu Antonin Artaud (1972:54).

Durante a utilização dessas estratégias, é inevitável, para concretizar a experimentação em intervenções urbanas, criar vínculos diretos entre os atores/performers e o público. Em razão de que a intervenção compreende um espaço em que o público circula cotidianamente e são os atores/performers que, ao utilizarem os procedimentos de invasão, deslocamento e ocupação, necessitam pactuar, através das estratégias para configurar uma série de posturas diante das imprevisíveis integrações, interações e interferências do ambiente urbano e das pessoas em suas ações. Isso se realiza de forma que esse jogo de mão dupla delinheie vínculos diretos entre todos que participam da ação. Ao proporcionar situações, em que o público possa agir por vontade própria, por meio de diferentes níveis de participação, com suas idiossincrasias e seus modos próprios de reação, é possível construir, através da arte, uma ação coletiva de transformação no espaço urbano.

Além disso, caso seja necessário, por um lado, a partir das estratégias de intervenção urbana, podem ser alterados elementos de tempo (absorção do texto, ações, sons) e de espaço (amplitude, percurso, ocupação e re-ambientação) na relação com as ações dos atores/performers. Por outro lado, cabe assinalar que os procedimentos estratégicos interferem na rede de relações do espaço urbano, em seu ambiente e nas pessoas que ali transitam. Conseqüentemente, o deslocamento, a ocupação e a invasão propiciam a reorganização e, ou, a desorganização de regras sociais. Quando o ambiente que se cria, a partir desses procedimentos, em conjunto com as pessoas na rua, propicia situações incontroláveis, desconhecidas, ou que poderiam ser perigosas para a integridade física do espaço, das pessoas e dos atores/performers, cabe à práxis reagir através das técnicas de atuação na invasão e no deslocamento em espaço urbano a fim de construir, não só laços de confiança entre atores e público, mas, criar outros procedimentos estratégicos de intervenção urbana para lidarem com esses desajustes.

Nesta pesquisa deparamo-nos com as possibilidades que se ampliam a partir dos

procedimentos estratégicos de intervenções urbanas artísticas quando estas se relacionam com modos operacionais estratégicos utilizados em manifestações em âmbitos sociais e políticos. Apropriar-se de estruturas organizacionais e estratégicas adotadas por manifestações de vertentes sociais e políticas, até de propaganda, é uma forma de explorarmos e pensarmos uma arte e suas rupturas mais próximas à vida.

Ao refletir sobre a prática operacional desses procedimentos estratégicos de deslocamento, invasão e ocupação, através dos trabalhos que realizei como diretor, identifiquei que, além de jogarmos com as estruturas físicas do espaço urbano nas intervenções, resignificando e expondo suas estruturas simbólicas, elaboramos experiências situacionais que unificam os atores/performers com os transeuntes. Essa constatação reafirma o papel do diretor teatral, e ressalta como desde essa prática é possível unificar e criar laços, para construir e proporcionar a construção de vivências significativas para um grupo de pessoas, gerando descobertas, incentivando o avanço de limites corporais ou psicológicos, e estabelecendo pactos de confiança em coletividade.

Foi possível pela singularidade da pesquisa traçar as principais estratégias utilizadas por manifestações no espaço urbano que podem ser incorporadas como estratégias para intervenções urbanas artísticas com o objetivo de provocar rupturas nos fluxos cotidianos e estruturas do espaço urbano. Ao operar com o deslocamento, ao movimentar-se, a intervenção urbana torna-se invasora, como uma zona temporária de ocupação, que aglomera e dilui as convenções artísticas.

Esta dissertação abre espaço para questionamentos, ao mesmo tempo em que se torna terreno fértil para impulsionar uma continuidade no doutorado. Na pós-graduação, a crítica e a análise cumprem o fortalecimento das indagações e das problemáticas vislumbradas pela práxis, observando os erros e realizando distanciamentos em relação ao objeto, a própria pesquisa e a ciência. Mesmo que surjam enganos nas decisões ou nos caminhos percorridos, o importante é estar em deslocamento.

O nascimento de uma criança em março de 2006 pode ser uma metáfora de invasão, do novo adentrando em algo em movimento, e uma ação urbana em julho de 2008, pode ser a metáfora perfeita de um deslocamento, assim, a vida e as próprias estratégias de ação urbana já não são mais as mesmas.

Estas palavras, a partir de agora, se tornam nada sem existir ação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Rafael. *Teatro de agitación política*. Madrid: Ed. Edicusa, 1976.
- AMPHOUX, Daniel, BATAILLON, Michel... [et al.]. *Teatros y política*. Buenos Aires: Ed. De la Flor, 1969.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução Fíama H. P. Brandão. Lisboa: Minotauro, 1972.
- *Cartas desde rodez,II*. Tradução Ramón Font. Madrid: Ed. Fundamentos, 1986.
- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução M. L. Pereira. Campinas: Ed. Papyrus, 1994.
- BARBOSA, Pedro. *Teoria do teatro moderno: axiomas e teoremas*. Porto: Afrontamento, 1989.
- BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Tradução Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: UFRJ e N-Imagem, 1997.
- *Selected writings*. Edited by Mark Poster. Stanford: Stanford University, 2001.
- *Senhas*. Tradução Maria H. Kuhner. Rio de Janeiro: Ed. Difel, 2001.
- *Simulations*. Trans. Paul Foss, Paul Patton, and Philip Beitchman. New York: Ed. Semiotext[e], 1983.
- BELL, Catherine. *Ritual theory, ritual practice*. New York: Ed. Oxford University, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução de Marcus V. Mazzari. São Paulo, Ed. 34, 2002.
- *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio P. Rouanet. In 'Obras Escolhidas', v.1, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENNATON, Pedro Diniz. *Rua: invasão e confiança*. Trabalho de Conclusão de Curso. Centro de Artes, UDESC, 2003.
- BEY, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. Tradução de Renato Rezende e Patrícia Decia. Editora Conrad, São Paulo, 2001.
- *Caos: terrorismo poético e outros crimes exemplares*. Tradução Patrícia Decia, Renato Resende. São Paulo: Ed. Conrad, 2003.

- BIÃO, Armindo...[et al.] (organizadores). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Ed. Anna Blume, 2000.
- BOAL, Augusto. *Theatre of the oppressed*. Trad. C. McBride & M. McBride. London: Pluto Press, 1979.
- BRAUN, Edward. *Meyerhold. A Revolution in Theatre*, London: Ed. Methuen, 1995.
- BRECHT, Bertolt. *O pequeno organon para o teatro*. Lisboa: Porto, 1970.
- BROOK, Peter. *The empty space*. New York: Ed. Discuss Books, 1969.
- BURSZTYN, Marcel (org). *No meio da rua: nômades, excluídos e viradores*. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2000.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. *Escenários liminares – Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1989.
- CARNEIRO, Ana e TELLES, Narciso (Org.). *Teatro de Rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.
- CARREIRA, André. *O risco físico na performance teatral*. Performance, cultura e espetacularidade. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2000.
 *El teatro callejero em la Argentina y Brasil democráticos del 80: la pasión puesta em la calle*. Buenos Aires, Ed. Nueva Generación, 2003.
[et al.] (org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2003.
- CARVALHO, Flávio de. *Experiência no. 2 – realizada sobre uma procissão de Corpus Christi – uma possível teoria da experiência*. Rio de Janeiro, Nau, 2001.
- CEBALLOS, Edgar (seleção e notas). *Principios de dirección escénica*. Coleção Escenologia. México: EC, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução Ephraim. F. Alves (02 volumes) RJ: Vozes, 1994.
- COHEN, Renato. *A Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
 *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- COHEN-CRUZ, Jan. *Radical Street Performance*. New York: Routledge, 1998.
& SCHUTZMAN, M. (Eds.). *Playing Boal: Theatre, therapy, activism*. London: Routledge, 1994.

CONRADO, Aldomar. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1969.

DANTCHENKO, Nemirovitch. *My life in the Russian theatre*. Translated by John Cournos. New York: Ed. Theatre Art Books, 1968.

DE MARINIS, Marco. *El Nuevo Teatro*. Barcelona: Ed. Paidós, 1988.

DEBORD, Guy. *Panegírico*. Tradução Edison Cardoni. São Paulo: Conrad, 2002.

..... *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução Isabel Hub e Teresa Adão. Lisboa: Afrodite, 1972.

..... *El planeta enfermo*. Traducción de Luis Andrés Bredlow. Barcelona: Ed. Anagrama, 2006.

..... Textos publicados na web, como www.situacionists.org: *Theory of the Dérive, Perspectives for Conscious Alterations in Everyday Life*, de Guy Debord, 1960; *Preliminary Problems in Constructing a Situation, Action in Belgium Against the International Assembly of Art Critics*, 1958, *Manifesto*, 1960, da *Internacional Situacionista*.

DEL CAMPO, Alicia. *Teatralidades de la memoria – Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones, 2004.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol.

4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

..... *Foucault*. Tradução Claudia S. Martins. São Paulo: Brasiliense, 1986.

..... *A lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

..... *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. Editora 34, Rio de Janeiro, 1992.

DIÉGUEZ, Ileana Caballero. *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Ed. Atuel, 2007.

DUFOUR, Dany-Robert. *Uma nova condição humana – Os extravios do indivíduo-sujeito*. Tradução Selvino J. Assmann. Paris: Le Monde Diplomatique, 2001.

DUVIGNAUD, Jean. *El juego del juego*. Tradução Jorge F. Santana. Colombia, Ed. Fondo cultura economica, 1997.

..... *Espectáculo y sociedad - del teatro griego al happening: función de lo imaginario en la sociedad*. Caracas: Ed. Tiempo nuevo, 1970.

..... *Festas e civilizações*. Tradução L. F. Raposo Fontenelle. Ed. UFC, 1983.

EMPRESA, Grupo (Org.). *Grupo Empresa – Eu como você*. Goiânia: Ed. Goiânia, VooDoo, 2007.

FERGUSSON, Francis. *The Idea of a theater – the art of drama in changing perspective*. New York: Ed. Anchor, 1949.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

..... *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Tradução Lígia M. P. Vassalo. São Paulo: Civilização, 1998.

..... *La arqueología del saber*. México: D.F.: Siglo XXI, 1997.

..... *Doença mental e psicologia*. Tradução de Lílian Rose Shalders. Rio de Janeiro: Ed. Tempo brasileiro, 1968.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Bob Wilson*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

GARCIA, Silvana. *Teatro de Militância*. São Paulo: USP, 1987.

..... *As Trombetas de Jericó – Teatro das Vanguardas Históricas*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GOLDBERG, Roselee. *Performance art. From Futurism to the present*. Cingapura: Ed. Thames and Hudson, 1995.

GROTOWSKY, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1992.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução Berilo Vargas. Ed. Record, Rio de Janeiro, 2001.

HARTNOLL, Phyllis. *The Theatre – a concise history*. London: Ed. Thames & Hudson, 2001.

HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. Tradução Carlos N. Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2004.

H.I.J.O.S. – Periodicos - año 5, No. 6, 2000 - año 6, No. 9, 2001, Buenos Aires.

HOME, Stewart. *Manifestos neoístas: greve da arte*. Tradução de Monty Cantsin. São Paulo: Ed. Conrad, 2004.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

HUXLEY, Michael e WITTS, Noel. *The 20th Century Performance Reader*. London: Ed. Routledge, 1997.

IRAZABAL, Federico. *El giro político*. Buenos Aires, Ed. Biblos, 2004.

- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica do capitalismo tardio*. Tradução Maria. Elisa Cevasco. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
 *As sementes do tempo*. Tradução José R. Siqueira. São Paulo: Ed. Ática, 1997.
- JACQUES, Paola B. (org.). *Apologia da deriva – Escritos situacionistas sobre a cidade*. Editora Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2003.
- JÚNIOR, José A. Pasta. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- KAPROW, Allan. *Some recent happenings*. New York, A Great Bear Pamphlet, 1966.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LENIN. *Escritos sobre literatura y el arte*. Versión castellana de Jaume Fuster y Maria-Antonia Oliver. Paris: Ed 62 Sociales, 1975.
- LOPES, Maria Immacolata. *Pesquisa em Comunicação - Formulação de um Modelo Metodológico*. 5ª ed. São Paulo: Loyola, 2001.
- LUDD, Ned (org.). *Urgência das ruas: Black Block, Reclaim the Streets e os Dias de Ação Global*. São Paulo: Ed. Conrad, 2002.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedação: Cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo. Ed. Brasiliense S.A, 1984.
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Tradução Rogério de Almeida A. Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
 *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.
 *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Tradução Polito, S e Alcides; RJ: UFRJ, 1999.
- MARTINS, Marcos Bulhões. *Encenação em jogo*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- MASCARA - Año 03, No. 11 – 12. Buenos Aires: Ed. Escenologia, Janeiro de 1993.
- MITTER, Shomit. *Systems of rehearsal – Stanislavski, Brecht, Grotowski and Brook*. London: Ed. Routledge, 1992.
- NESTROVSKI, Arthur [et al]. *Teatro da Vertigem: Trilogia bíblica*. São Paulo: Ed. Publifolha, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2001.

NOGUEIRA, Luís Castro. *La risa del espacio*. Madrid: Tecnos, 1997.

ONFRAY, Michel. *A Política do Rebelde: tratado de resistências insubmissão*. Tradução Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2001.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Tradução Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PROAÑO-GOMEZ, Lola. *Poética, política y ruptura – Argentina 1966-73*. Buenos Aires: Atuel, 2002.

RAGNOLE, Luís S. *Viajou Sem Passaporte. Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, CEAC, 1984.

ROSZAK, Theodore. *The Making of a counter culture*. Los Angeles: Ed. University of California, 1995.

ROUBINE, Jean Jacques. *A arte do ator*. Tradução Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1995.

..... *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Tradução Yan Michalski. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1982.

SÁNCHEZ, José. *La Escena Moderna: Manifestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid. Ed. Akal, S. A., 1999.

SANDFORD, Mariellen R. *Happenings and other acts*. New York: Ed. Routledge, 1995.

SAGASETA, Julia Elena. *Teatro y Performance*. In: *Urdimento – Revista de Estudos Sobre Teatro na América Latina*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, Nr. 03, 2000.

..... *Teatro argentino contemporâneo*. In: *Urdimento – Revista de Estudos Sobre Teatro na América Latina*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, Nr. 09, 2007.

SANT'ANNA, Denise. *Corpos de passagem – ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. Ed. Estação Liberdade, São Paulo, 2001.

SCHECHNER, Richard. *Ritual, play and performance*. New York: Seabury, 1976.

..... *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.

..... *Environmental Theater*. New York: Applause Books, 1994.

..... *The Future of Ritual – writings on culture and performance*. London and New York: Routledge, 1995.

..... *A emoção que se quer despertar não é a do ator e sim a do*

espectador. Paris: Seabury, 2001. Tradução não publicada de José Ronaldo Faleiro.

SCHOPENHAUER, Arthur. *As dores do mundo*. Tradução Albino F. de Sampaio. Lisboa: Ed. Emp. Fluminense, 1921.

..... *O mundo como vontade e representação*. Tradução M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2001.

SITUACIONISTA, Internacional. *Situacionista: teoria e prática da revolução*. Tradução de Francis Wuillaume, Leo Vinícius. São Paulo: Ed. Conrad, 2002.

..... *Antologia*. Tradução Júlio Henrique. Lisboa. Ed. Antígona, 1997.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Ed. Nobel, 1989.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

..... *Manual do Ator*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.

TAYLOR, Diana e VILLEGAS, Juan. *Negotiating performance. Gender and Sexuality in theatricality in Latino America*. Durham: Duke University Press, 1994.

TAYLOR, Roger. *Arte, inimiga do povo*. Trad. Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Ed. Conrad, 2005.

TEATRO AL SUR. Periódico. No. 15, 2000 - No. 24, 2003. Buenos Aires.

TROTSKY, Leon. *On Literature and Art*. Editor Paul N. Siegel. New York: Pathfinder, 1970.

TURNER, Victor. *From ritual to theater – de human seriousness of play*. New York: Ed. AJ Publications, 1982.

TZARA, Tristan. *Sete manifestos dada*. Tradução Jose Miranda Justo. Lisboa: Hiena, 1963.

TZU, Sun. *A arte da guerra*. Adaptação e prefácio de James Clawell. Tradução José Sanz. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1983.

VANEIGEM, Raoul. *A arte de viver para as novas gerações*. Tradução Leo Vinícius. São Paulo: Ed. Conrad Editora do Brasil, 2002.

VARIOS. *Teatros y política*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1969.

..... *Teatro e vanguarda*. Lisboa, Ed. Presença, 1973.

..... *Aesthetics and Politics – debates between Bloch, Lukacs, Brecht, Benjamin, Adorno*. Translation editor: Ronald Taylor. London: Ed. Verso, 1980.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose – Antropologia das Sociedades Complexas*. RJ: Jorge Zahar, 1999.

VICH FLORES, Victor. *El discurso de la calle – los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001.

VIRILIO, Paul. *A bomba informática*. Tradução Luciano Vieira Machado. SP: Estação Liberdade, 1999.

WEIGEL, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Tradução José Amícola. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1999.

WOODCOCK, George. *Os Grandes escritos anarquistas*. Tradução Júlia Tettamanzi e Betina Becker. São Paulo: Ed. L&PM, 1977.

ZIZEK, Slavoj. *Brecht: a grandeza interna do stalinismo*. In: *Urdimento – Revista de Estudos Sobre Teatro na América Latina*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, Nr. 09, 2007.