

UNIVERSIDADE DE LEIDEN
FACULDADE DE HUMANIDADES
Mestrado de Pesquisa em Estudos Latino-Americanos e Caribenhos
Dissertação de Mestrado

O nome em *Enfim um líder*, do ERRO Grupo.

Prof.^a. Dr.^a. Luz Rodríguez Carranza
Giórgio Zimann Gislón s1260847

Leiden, julho de 2013.



Fotos 1, 2, 4, e 5. (MICHELS, 2013). Foto 3, (BENNATON, 2013).

Sumário

Agradecimentos – p. 4.

Prólogo – p. 5.

I. APRESENTAÇÃO

I.1. do ERRO Grupo – p. 6.

I.2 de *Enfim um líder* – p. 7.

I.3 de um *Happening* – p. 9.

II. ESTADO DA QUESTÃO

II. 1. Revisão Crítica – p. 12.

II. 2. Questão e Hipótese – p. 20.

II. 3. Teoria – p. 22.

 O Espectador Emancipado – p. 22.

 O Líder Existente – p. 24.

 A Nomeação e o Nome Ficcional – p. 30.

 O Nome, o Qualquer e a Profanação – p. 33.

II. 4. Plano de Análise e Metodologia – p. 39.

III. ANÁLISE ESTRUTURAL E INTERPRETATIVA

III. 1. Análise Estrutural – p. 42.

 da Composição – p. 42.

 da Ocupação – p. 44.

 da Dramaturgia – p. 49.

 dos Procedimentos Discursivos dos Atores – p. 56.

 das Recorrências Discursivas dos Espectadores – p. 60.

III. 2. Análise Interpretativa – p. 63.

 do Líder Real e do Líder Ficcional – p. 64.

 do Líder Qualquer e Política – p. 69.

IV. CONCLUSÃO – p. 74.

V. REFERÊNCIAS – p. 76.

VI. ANEXOS – p. 80.

Agradecimentos

A Vilma Cira Zimann Gislon, minha mãe, e a Itamar Gislon, meu pai, por me darem amor e referência durante a minha vida, e por apoiar espiritualmente e materialmente todos os meus projetos. À professora Dra. Luz Rodríguez Carranza, minha orientadora, por seu entusiasmo de vida e de pesquisa, por ter aceitado a proposta de trabalho e por não poupar esforços nunca. Ao ERRO Grupo por criar *Enfim um líder* e por disponibilizar todo o material.

À professora Dra. Marianne Wiesebron, pela atenção desde o primeiro contato virtual, e pela generosidade. Para mencionar apenas uma situação, na minha primeira semana na Holanda, me foi emprestada por ela uma bicicleta, que me acompanhou durante todo esse ano. Aos professores Dr. Raul Antelo, Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo, Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Dra. Susana Scramin, por me ensinarem a falar a língua comum, ainda que com diferentes e acentuados sotaques, da teoria literária, que me possibilitou ter estimulantes conversas em Leiden. Agradeço também por seus valiosos trabalhos, tanto solos quanto em sintonia, que me possibilitaram, entre tantas outras estimulantes experiências de academia-vida, esse oportunidade, que tentei honrar com o melhor dos meus esforços, de estudar na Universidade de Leiden. À professora Dra. Nanne Timmer, por sua abertura ao diálogo e por seus esforços em tornar o ambiente acadêmico terra fértil para os desejos de pesquisa de seus alunos. Ao professor Dr. Franz-Willen Korsten, por se ocupar em ensinar sensibilidade e por ter, nas suas aulas, um *timing* exato. À professora Dra. Sara Brandellero, por animar os estudos de literatura brasileira na Holanda. Aos professores Dr. Gabriel Inzaurrealde e Dra. Adriana Churampi Ramirez, pelas breves, mais instigantes, conversas.

A Cira Tamara Zimann Gislon, minha irmã, por ser minha grande amiga. A Leonardo D'ávila, por ter sido aberto a discutir, quantas vezes foi necessário, o projeto de pesquisa, quando a vinda a Leiden era apenas um sonho. A João Guilherme Dayrrel, pelo diálogo precioso no início da escrita dessa dissertação. A Tommy van Avermaete, por ser o leitor mais ávido que eu já conheci e por seu interesse pela literatura mundo. A Lina Maria Parra, pelos cafés, por escrever e por cuidar dos seus amigos. A Diego Cervelin, por me contar tudo que sabe da Holanda, antes de eu vir para cá, e por disponibilizar seus trabalhos para consulta. A Victoria Alcalde, a Tanara Kuhn, a Flávia Cera, a Alexandre Nodari, a Técia Vailati, a Jeroen Jochems, a Andrew Ricca, a Carmen Perez, a Iara Fuentes, a Alex Sanmartin-Beuk, a Daniela Martín Hidalgo, a Danilo Reuben, a Enrica Mattavelli, a Leon Marshall, a Julian Tangeman, a Ioulia Papadopoulou, e a Patricia Ramirez, pela amizade.

Prólogo

O arquivo é um tema constante de conversas nos corredores dos prédios do Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina. Na maior parte das vezes, os estudantes de pós-graduação em literatura se referem a ele como uma entidade mítica, em frases como: “Um bom trabalho só se faz com arquivo” e “É importante deixar a sugestionabilidade do arquivo aflorar”. Quando se soube que eu iria estudar na Universidade de Leiden, muitos professores me aconselharam a aproveitar o arquivo da biblioteca da quatrocentenária universidade. Eu, com o salvo-conduto da minha ignorante condição de aluno, me atrevi a perguntar a um professor o que deveria buscar no arquivo. Recebi um sorriso bem-humorado, porém, dotado de uma leve dose de sarcasmo, e fiquei, na verdade, sem resposta.

Depois de um ano, e de algumas incursões na biblioteca da Universidade de Leiden atrás do arquivo, posso dizer que sou um pouco menos ignorante. Não que eu tenha encontrado o arquivo, ele, nesse sentido amplo, continua sendo uma entidade mítica. Tive, sem dúvida, alguns encontros felizes, no tateamento com os livros dessa estimada biblioteca. O arquivo que encontrei, ou melhor o arquivo que abri, todavia, foi o arquivo do ERRO Grupo. Pode soar contraditório, vir até os Países Baixos para abrir um arquivo que esteve desde sempre tão perto de onde eu morava, em Florianópolis. Mas a contradição, creio eu, faz parte da mitologia do trabalho com o arquivo. Feliz, por ter aberto o arquivo do ERRO Grupo – que, se ainda não tem poeira, já é fragmentado e possibilita encontros somente no afetivo corpo a corpo – espero que o leitor dessas páginas disfrute de alguma maneira da leitura desse trabalho com arquivo. Eu, ao mesmo tempo que aprendi que com arquivo só se trabalha com muito ânimo, tive grande alegria em abrir a gaveta, *Enfim um líder*. Convido o leitor a consultar uma parte desse arquivo, antes ou durante a leitura do trabalho, na secção VI – Anexo.

I. APRESENTAÇÃO

I.1. do ERRO Grupo

O ERRO Grupo é um grupo de experimentação artística urbana fundado, em 13 de março de 2001, e sediado em Florianópolis, Brasil. Em 12 anos de existência – um tempo longo para um grupo artístico no Brasil, ainda mais para um grupo que se caracteriza por realizar experimentações de rua, que não possibilitam receita de ingressos – o ERRO Grupo já recebeu vários prêmios¹ pela qualidade do seu trabalho de experimentação artística. Se destaca, especialmente, o prêmio recebido através do projeto “Manutenção do ERRO”, no edital Programa Petrobras Cultural, que financiou a atividade do ERRO Grupo por dois anos, entre outubro de 2010 e outubro de 2012. Além disso, o ERRO Grupo já se apresentou em mais de 60 cidades, com destaque para a apresentação na galeria La Peña em Austin, Texas; no 6º Encuentro Corpólicas en las Américas, em Buenos Aires; e, no 7º Encuentro Ciudadánías en Escena, em Bogotá. Sendo os eventos de Buenos Aires e Bogotá organizados pelo Hemispheric Institute of Politics and Performance, da New York University.

Atualmente, integram o ERRO Grupo: Pedro Bennaton, Luana Raiter, Luiz Henrique “Cudo” Martins, Sarah Ferreira e Michel Marques. Os integrantes têm formação em artes cênicas, mas o ERRO foi fundado com o objetivo de romper barreiras disciplinares e: “experimentar a arte como intervenção no cotidiano das pessoas e sua interdisciplinaridade de conceitos e áreas de linguagem.” (ERRO, 2013). Assim, desde o seu início, e até o hoje, o grupo tem objetivo de fazer experiências artísticas que não ficam presas a gêneros artísticos. Com técnicas provenientes de gêneros variados, os trabalhos do ERRO Grupo borram, cada vez com maior acuidade, a barreira entre realidade e ficção por meio do que é chamado por eles de situação:

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

¹ Se pode relevar os prêmios: Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua 2009, Prêmio Elizabete Anderle de Estímulo a Cultura 2009, Prêmio Franklin Cascaes de Cultura 2008, Prêmio Interferências Urbanas 2008, e Prêmio Myriam Muniz de Teatro Funarte/Petrobras.

O ERRO Grupo se sobressai, então, por realizar seus experimentos artísticos nas ruas, em contato, tanto com as pessoas que estão seguindo suas rotinas e são desautomatizadas pelos trabalhos do grupo, quanto com a simbologia que permeia cada espaço em que os trabalhos acontecem. Com relação específica ao trabalho no espaço urbano, o ERRO Grupo, ao responder, em entrevista, a pergunta: “Por que vocês gostam tanto da rua? É uma questão afetiva ou política?”, enfatiza seu posicionamento político conectado com a afetividade:

Gostar não é muito a palavra. Vemos a rua como o único espaço possível de transformação e/ou ruptura com as convenções, leis, regras, etc. São as duas razões, afetiva e política, vemos a rua como o local principal para as lutas de classe, para uma inserção democrática da cultura, já que é frequentada por todos os tipos de pessoas, e claro, temos um fascínio especial pela fusão arte e vida, e na rua isso é possível, pois não há nenhuma convenção artística. O ERRO é iniciado na rua e este é o seu espaço. (GISLON, 2013, 2)

Num caminho de 12 anos de trabalho, a técnica de ação na rua foi aprimorada e os trabalhos foram tornando-se cada vez mais radicais e capazes de desautomatizar os transeuntes urbanos. A pesquisa de linguagem artística fronteira na rua já deu origem a vários trabalhos, como: *À margem*, de 2001, *Carga Viva*, de 2002, *Churrascão*, de 2003, *Berro*, de 2004, *Buzkashi*, de 2004, *Palavras Decifram*, de 2006, *Desvio*, de 2006, e *Hasard*, de 2012. *Enfim um líder*, o trabalho que é analisado nesta dissertação, foi criado em 2007, e segue sendo apresentado até hoje.

I.2 de *Enfim um líder*

Enfim um líder já foi realizado, quinze vezes, nas cidades catarinenses de: Biguaçu, Florianópolis, Governador Celso Ramos, Lages, Palhoça e São José. Além da capital do estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Em Florianópolis, foram seis apresentações, no total, das quais, três aconteceram no calçadão do Centro, no Senadinho, como é chamada a esquina entre as ruas Trajano e Felipe Schmidt; duas apresentações foram feitas na praça Bento Silvério, no bairro Lagoa da Conceição; e uma no campus da Universidade Federal de Santa Catarina. Em Biguaçu, as três apresentações aconteceram na praça Nereu Ramos. Em São José, foram realizadas duas apresentações, uma no bairro Kobrasol e outra no Centro Histórico. Bem como foram feitas uma apresentação em cada praça central de Governador Celso Ramos, Palhoça e Lages. Em Porto Alegre, o *happening* foi realizado na Esquina

Democrática, na rua da Praia. *Enfim um líder* teve, desde sua primeira apresentação, Pedro Bennaton como diretor e Luana Raiter e João Spinelli como atores. Além deles, participaram das dez primeiras apresentações, como atores ou produção, Luiz Henrique “Cudo” Martins, Sarah Ferreira e Júlia Amaral. Nas cinco últimas realizações, em diferentes configurações em cada uma delas, além das pessoas já citadas, houve participação, como atores ou produção, de: Rodrigo Oliveira, Tama Ribeiro, Michel Marques, Juarez Nunes e Thaís Penteadó.

Enfim um líder é um *happening* urbano de três dias e tem como enredo a recepção a um líder, que não chega, num ponto central de uma cidade. A recepção é divulgada massivamente, antes e durante os três dias de ação na rua, através do uso de vários tipos de mídia. A ação na rua, durante os três dias, é realizada por quatro ou cinco atores em interação com os espectadores e os transeuntes da cidade. Depois da não chegada do líder, no último dia, é emitido um comunicado pelo ERRO Grupo, e em que se justifica a não chegada do líder e se promete a chegada em outra oportunidade. As mídias utilizadas para a divulgação da recepção ao líder são: carro de som, entrevista de rádio e televisão, site na internet específico para o *happening* com o endereço www.enfimumlider.org, chamadas no site do ERRO Grupo, evento no facebook em que não fica claro que o *happening* é um trabalho artístico, conversa com as pessoas na rua, placa com *Enfim um líder* escrito, adesivos, folders, e microfone e caixa de som.

Durante os três dias de ação na rua, das seis horas da manhã até as oito horas da noite, os atores, com roupa social como figurino, realizam ações de espera ao líder num local determinado da cidade onde haja intenso movimento de pedestres. Essas ações sempre chamam atenção para a recepção de três dias ao líder e para a promessa da sua chegada às 19h do último dia. As ações realizadas pelos atores para esperar o líder são numerosas. Uma decoração do local onde o líder vai chegar é realizada, ela começa com uma limpeza, tem colocação de balões, de tapete vermelho, de árvores de plástico e de um palco, em que o líder poderia fazer seu discurso quando chegasse. Ademais das ações de decoração e do uso de mídias, são feitos show de música, um discurso de recepção ao líder é treinado, várias vezes, e é proferido em versão definitiva pouco antes do final do *happening*. O contato com os espectadores ocorre de diferentes maneiras, vai desde conversas em tom de voz normal até gritos e comemorações efusivas da chegada do líder. É importante mencionar ainda que, em certos momentos, os atores abordam os espectadores como se eles fossem o líder esperado e os convidam para subir ao palco e discursar. Alguns dos espectadores aceitam subir ao palco e proferem seus discursos da maneira e com o conteúdo que quiserem. Portanto, *Enfim um líder* é um trabalho contemporâneo – que começou a ser encenado em 2007 e continua sendo

encenado até hoje, 2013 – e de dimensão temporal elástica – são 42 horas de atividade na rua, além das mídias que o estendem ainda mais. A contemporaneidade e a elasticidade tornam *Enfim um líder* um trabalho difícil de apreender na sua totalidade.

I.3 de um *happening*

Enfim um líder é chamado de *happening* no decorrer desta dissertação, porque é com esse gênero artístico que ele tem mais proximidade. Mesmo que, se for levada em conta estritamente a definição de *happening*, *Enfim um líder* a extrapole. Como também extrapola as definições de performance e de intervenção. Não se pode perder de vista, então, que *Enfim um líder* foi criado por um grupo de pesquisa artística urbana que não está preocupado em se enquadrar em definições de gênero teatral. Se pode ver na resposta dada à pergunta: “16) *Enfim um líder* é uma performance ou uma intervenção urbana? Vocês veem diferença entre esses conceitos? Como vocês chamam suas ações?”, o posicionamento do ERRO Grupo quanto a questão do gênero de *Enfim um líder*:

Achamos que é um falso problema questionar se as nossas ações são performance, intervenção urbana ou mesmo teatro. Isso é uma das inutilidades da academia nas quais o grupo rechaça. No caso do *Enfim um Líder* chamamos de acontecimento. Achamos injusto em sua questão a exclusão do conceito de teatro, afinal o teatro deve se desenvolver, e considerar teatro apenas o que delimita uma convenção, um personagem, um texto teatral e uma plateia é trágico e terrível para algumas pessoas que fazem e estudam teatro. (GISLON, 2013, 5)

Essa resposta do ERRO acentua, ainda mais, *Enfim um líder* como experimentação, todavia, pela necessidade de conceituar, até mesmos os próprios artistas utilizam um conceito, acontecimento. Entre *happening* e acontecimento, o primeiro conceito tem a vantagem de não se confundir com o crescente uso filosófico do termo acontecimento e de se restringir à esfera artística. Assim, para embasar a nossa escolha do termo *happening* é feita uma consulta a Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, que, apesar de no seu nome mencionar somente as artes visuais, abrange todas as artes e é notória por seu cuidado com a arte contemporânea. A primeira certeza que se tem, na consulta dos verbetes “intervenção”, “*happening*” e “performance”, é que esses termos são difíceis de definir, devido ao fato de que é uma característica, não só dos trabalhos do ERRO Grupo, mas da arte contemporânea, em geral, não se enquadrar em fronteiras de gênero e utilizar procedimentos provenientes de diferentes origens de acordo com objetivos específicos de experimentação. Na consulta à enciclopédia,

que tem Tânia Rodrigues como editora, o termo intervenção é descartado, com relação ao seu emprego para o gênero de *Enfim um líder*, logo no início, porque ele é definido, justamente, como indefinição: “A noção de intervenção é empregada, no campo das artes, com múltiplos sentidos, não havendo uma única definição para o termo”. (2013, s/p). Intervenção urbana é tomada nesse trabalho, então, não como um gênero artístico, mas como a ação de interferir na cidade, que pode ser feita por diferentes gêneros, desde a arquitetura até o grafite, passando pela performance e pelo *happening*.

A comparação entre *happening* e performance é mais produtiva, ainda que haja muito em comum entre os dois gêneros, pois o *happening* é definido como um híbrido entre artes visuais e teatro, enquanto, a performance é definida como o mesmo híbrido, entre teatro e artes visuais, acrescido da música. Então, tanto o *happening* quanto a performance são gêneros híbridos, como são também vários outros tipos de experimentação artística desenvolvidos no pós-guerra. A performance é entendida como desenvolvimento da arte, a partir dos anos 60, numa tentativa de “dirigir a criação artística às coisas do mundo, à natureza e à realidade urbana.” (2013, s/p). A performance se quer realidade, pois, “As relações entre arte e vida cotidiana, assim como o rompimento das barreiras entre arte e não-arte constituem preocupações centrais para a performance” (2013, s/p). No rompimento da barreira entre arte e não-arte, a performance se quer não-arte. O *happening*, por outro lado, cria situações que parecem ser não-arte e, na verdade, são arte. Pois, “O *happening* é gerado na ação e, como tal, não pode ser reproduzido. Seu modelo primeiro são as rotinas e, com isso, ele borra deliberadamente as fronteiras entre arte e vida.” (2013, s/p). O *happening* é um evento de duração temporal variável, sem começo meio e fim e sem convenções artísticas, em que: “Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Do mesmo modo, os "atores" não são profissionais, mas pessoas comuns.” (2013, s/p). *Enfim um líder* tem enredo e tem algumas palavras com sentido literal, porém, mesmo com essa diferença com a relação a definição de *happening*, o conceito de *happening* é o mais apropriado para *Enfim um líder* por conta, especialmente, da maneira de relacionar arte e vida – criando uma situação de esperado ao líder que simular ser real, mas é ficcional. Além disso, corrobora para o uso do termo *happening* como gênero de *Enfim um líder*, que o local de apresentação de um *happening* seja, segundo a enciclopédia, fora do teatro e com possibilidades de localização variadas, como a rua, galpões, e até apartamentos.

Enfim um líder pode ser chamado de *happening* também porque tem ampla participação dos espectadores, pois, nos dois verbetes, a enciclopédia faz a diferenciação entre *happening* e performance a partir da participação do público, participante da cena no caso do

happening e não participante no caso da performance. Assim, pelos vários elementos que aproximam *Enfim um líder* mais da definição de *happening* do que da definição de performance e pela correlação com a palavra acontecimento, se usa neste trabalho a palavra *happening* para designar *Enfim um líder* como um todo e a palavra performance para designar as diferentes ações que permeiam o *happening*. Em se tratando de um *happening* de um grupo que coloca o erro no seu nome, ERRO Grupo, convém atentar ainda para a contingência na etimologia de acontecimento e de *happening*, como mostra Flávia Cera:

o verbo “acontecer”, segundo o dicionário Houaiss, “deriva do latim *contigescere, variante de *contingescere, incoativo de *contigère, do latim contingère ‘tocar a, em; alcançar, atingir, chegar a; encontrar, topar; suceder; resultar de’”. Ou seja, além da dimensão do acaso, da espontaneidade, da contingência, o acontecimento também traz a dimensão do contato e do encontro. Além disso, encontramos na língua inglesa to happen e happy – que derivam da mesma raiz etimológica, hap, que significa contingência, acaso, fortuna – o que vincula o acontecimento (happening) à felicidade (happiness). (2012, 15)

A contingência e o encontro, que aparecem no nome do grupo, ERRO, vinculadas a felicidade, e a alegria, são dimensões mostradas pela etimologia da palavra, que tornam ainda mais confiante a decisão de, apesar da adequação parcial à definição estrita, chamar *Enfim um líder*, num sentido largo, de *happening*.

II. ESTADO DA QUESTÃO

II. 1. Revisão Crítica

Enfim um líder foi criado e realizado em locais sem uma tradição de crítica teatral e, por isso, as fontes para a escrita de uma revisão crítica não são numerosas. A maior parte das realizações foi feita em cidades pequenas do estado de Santa Catarina e, mesmo, em Florianópolis, que ostenta dois cursos universitários de artes cênicas, não há crítica permanente de teatro. Em 2013, o *happening* foi encenado em Porto Alegre, cidade com maior tradição teatral, porém, ainda não se tem efeitos críticos dessa última realização. Pesa para essa falta de crítica ainda a contemporaneidade do trabalho e sua elasticidade, que foram apontadas na Apresentação dessa dissertação. Assim, se faz aqui a Revisão Crítica sobre *Enfim um líder* a partir de alguns textos acadêmicos e, dada a escassez de fontes e pela riqueza dos apontamentos, se recorre também a textos de jornal.

Os que mais escreveram sobre *Enfim um líder* foram os próprios integrantes do ERRO Grupo, especialmente, o diretor Pedro Bennaton. Dos escritos dele serão levados em consideração: a dissertação, “Deslocamento e invasão: estratégias para a construção de situações de intervenção urbana.”; e o artigo, “Ocupação, invasão e deslocamento no espaço urbano em intervenções do ERRO Grupo”, este segundo assinado também por Luana Raiter e publicado em livro no ano de 2009. O artigo “Procedimentos estratégicos operados pelo ERRO Grupo nas intervenções urbanas *Desvio* e *Enfim um Líder*”, do mesmo autor, publicado, em 2008, no número 11 da Revista Urdimento foi consultado, mas não será citado porque não difere substancialmente do artigo publicado no livro. Os textos mencionados acima são longos e estão publicados em meios acadêmicos, como também está o artigo, “Arte e política na intervenção *Enfim um líder*”, publicado pelo autor dessa dissertação, em 2012. Integram também o *corpus* dessa revisão crítica os textos, “Atores, né?” e “Enfim, um ERRO”, publicados por Victor da Rosa, respectivamente, em 2010 e 2011, no jornal Diário Catarinense. A nota de anal de simpósio, “Some initiatives in pervasive games in the State of Santa Catarina”, de Yara Guasque, foi consultado, mas apenas menciona *Enfim um líder* e não trás nenhuma contribuição crítica.

O método de exposição desta revisão crítica será primeiro apresentar os apontamentos encontrados nos textos de referência sobre a estrutura: gênero, enredo e roteiro; sobre os procedimentos: cenográficos, dramaturgicos e discursivos; bem como sobre a relação com o

espectador, de *Enfim um líder* e, posteriormente, mostrar as correlações artísticas encontradas e as interpretações políticas realizadas pelo autores consultados.

Sobre o gênero de *Enfim um líder* não há consenso entre os autores, mas eles também não fazem uma discussão específica quanto a essa questão e apenas usam cada um sua categorial general. Bennaton utiliza em seus escritos, alternadamente, os termos acontecimento e intervenção. Rosa, nos textos em que escreveu, chamou *Enfim um líder*, de peça. Enquanto, eu utilizei também os termos performance e intervenção urbana. Por essa multiplicidade de gêneros utilizados por diferentes autores e até mesmo pelo próprio diretor, se pode perceber que não há clareza na definição do gênero de *Enfim um líder*. Isso é causado pelo uso de técnicas provenientes de diferentes gêneros na criação de *Enfim um líder*, assim o gênero de *Enfim um líder* é a mistura de gêneros, ainda que aqui optemos por chama-lo de *happening*. Quanto ao roteiro e ao enredo, as afirmações mais importantes são as do diretor Pedro Bennaton. Ele afirma que *Enfim um líder* é uma “Intervenção que se dá ou redor de uma única situação: a expectativa da chegada de um líder.” (2009b, 147) e que as várias ações, mesmo que diluídas no tempo, estão todas integradas nessa única situação dilatada. Bennaton afirma também que o roteiro é aberto a variações, mas contém linhas básicas de ação de organização e propagação da situação de espera ao líder.

No que toca os personagens e o figurino de *Enfim um líder* há duas questões. A primeira é sobre a ordem do líder que não chega. Bennaton afirma que: “Partindo do pressuposto situacionista de que o imaginário de uns pode se tornar real para outros, *Enfim um Líder* aborda a utópica imagem ou não de um líder, virtualmente real” (2009b, 147). Em outro momento, afirma que: “Durante *Enfim um Líder* coexistem a presença atemporal do líder e a expectativa ou sua aparição como representação, ressignificadas pelas ações dos atores.” (2009a, 141). E num terceiro momento, afirma que *Enfim um líder*: “trata de como se constrói um discurso atualmente e de quais meios são necessários para se criar e fabricar um discurso verdadeiro em uma sociedade do espetáculo” (2009b, 148). Enquanto Victor da Rosa afirma que, ao final de *Enfim um líder*, “resta o vazio de um líder desconhecido ou inexistente. Somos jogados, então, na repetição infinita do fracasso de um líder” (2011, s/p). Das diversas e contraditórias afirmações acima se pode retirar as perguntas: o que é o líder em *Enfim um líder*? o líder é um personagem? E ainda, o líder que nunca chega é uma construção discursiva ou imagética?

A segunda questão, sobre personagem e figurino, é o estatuto dos atores como personagens. Rosa atenta para o fato que, durante as ações de rua de *Enfim um líder*, são os “atores desprovidos de personagens, sem uma linearidade dramática, enfim, sem

profundidade. É como se fossem invisíveis” (2011, s/p). Porém, em outro texto – em que presta especial atenção a entrevista dada por dois atores, Luana Raiter e Luiz Martins que integram o elenco de *Enfim um líder*, ao jornalista moralista Luiz Carlos Prates, no programa “Notícias da Tarde” transmitido ao mesmo tempo pelo rádio CBN e pela televisão TVCom – ele tem uma opinião diferente. Rosa afirma que, nessa entrevista, os atores: “ficam em uma espécie de entre-lugar entre atores e personagens (são apresentados como atores, por exemplo, mas tem o discurso dos personagens, inclusive o figurino)” (2010, s/p) e que o próprio entrevistador ficou confuso sobre o que diziam os atores, se falavam como atores ou como personagens, a ponto de perguntar, como um ato falho, no final da entrevista “atores, né?” (2010, s/p). Ora, há a possibilidade de na entrevista os atores terem agido, como personagens, diferentemente da maneira como agem – segundo Rosa como desprovidos de personagem – durante a realização de *Enfim um líder*, na rua. Mas o figurino, certamente, não mudou. Então, há, ao menos, uma pequena contradição entre as duas frases de Rosa, porque se os atores estavam com o figurino de *Enfim um líder* e tinham o discurso dos personagens, no momento da entrevista, é porque há personagens. De modo que, a pergunta que se retira daqui é se há ou não personagens em *Enfim um líder*? E, mais importante, como e porque se dá essa confusão entre atores e personagens?

Com relação a cenografia de *Enfim um líder*, Bennaton afirma o uso de procedimentos cenográficos que diluem a barreira entre arte e vida, por exemplo, “através de subversões realizadas pelo grupo de ações de divulgação da chegada do líder, como pichações” (2009b, 151). Rosa, por sua vez, afirma que: “em qualquer espaço onde o grupo atua é sempre levado em consideração seus restos simbólicos, sua história, sua constituição imaginária.” (2011, s/p) e que, *Enfim um líder*, é um “um teatro-instalação” (2011, s/p).

A respeito da dramaturgia de *Enfim um líder* há duas questões, a primeira é a relação entre teatro e performance. Bennaton afirma que: “Essa situação dilatada ao longo do tempo é minimamente influenciada pela dramaturgia, conflito, cenário, narrativa e personagens, ou seja, menos contaminada possível por elementos teatrais.” (2009b, 147). Ele afirma também que são usados, principalmente, os: “procedimentos oriundos da noção da performance, como presentificação dos atores, e o distanciamento de convenções que amarram a linguagem e seus formalismos” (2009b, 147). Das duas frases, se leva em consideração que o diretor não afirma *Enfim um líder* totalmente como performance, mas como o menos teatralizado possível. A segunda questão, sobre a relação entre realidade e ficção, é relacionada com a primeira sobre teatro e performance, especialmente, se tomarmos, na citação abaixo, performance como realidade e teatro como ficção. Pois, Bennaton afirma que, *Enfim um líder*: “busca ultrapassar

totalmente a fronteira ficcional para se transformar em um acontecimento real na cidade.” (2009b, 151). Ou seja, busca ultrapassar totalmente a barreira teatral para se tornar performance. Tal ultrapassamento é reforçado por Rosa, especificamente quanto a divulgação e publicidade de *Enfim um líder*, quando ele afirma que: “a dramaturgia, neste peça, consiste na própria publicidade sobre a peça” (2010, s/p), sendo, para ele, a divulgação não “um discurso que representa a peça, mas a própria peça.” (2010, s/p).

Sobre o discurso de *Enfim um líder* podemos dividir as considerações entre criador e espectador crítico. Bennaton, o criador, afirma que: “Todos os seus diálogos, com exceção do discurso de recepção ao líder, são criados instantaneamente de acordo com o contato com o público.” (2009a, 132). Rosa, o espectador crítico, aponta os procedimentos discursivos e alguns efeitos deles. Como procedimento discursivo geral, Rosa pondera que: “o ERRO atua onde o consenso está estabelecido, opera a partir de discursos comuns na tentativa de torná-los fragilizados.” (2011, s/p). Posteriormente, ele aponta os procedimentos discursivos específicos, como a ambiguidade: “o ERRO usa palavras mais ou menos diretas, de um modo propositivo - ou ambíguas” (2011, s/p), e o anonimato: “Trata-se de uma dicção forte, porém quase anônima.” (2011, s/p). Além desses procedimentos discursivos acima, Rosa aponta o desgaste pelo excesso: “a violência consiste no excesso da apropriação [...] a violência está neste excesso e não no sentido transparente do discurso.” (2011, s/p), que tem como efeito: “construir pequenos deslocamentos na norma.” (2011, s/p). Especificamente, em situações de interação com espectadores, Rosa vê o procedimento de neutralização, pois, quando perguntados sobre o que se passava em *Enfim um líder*, “os atores respondiam geralmente de maneira neutra, porém atenciosa: estamos esperando o líder. Nenhuma indicação sobre o líder, nenhum valor, sequer uma informação sobre suas condições: apenas a espera.” (2011, s/p). Rosa aponta, por último – analisando a mesma entrevista, referenciada acima, em que segundo ele se confunde atores e personagens – a apropriação do discurso do outro: “Diante de um olhar incrédulo de Prates, Luana afirma, em clara apropriação do discurso de auto-ajuda - que, como se sabe, é o próprio discurso do apresentador: Os homens não vivem em vão!” (2010, s/p).

Sobre o espectador de *Enfim um líder* há dois pontos de discussão, o primeiro é qual é o papel do espectador. Bennaton afirma que: “O público, os fiéis, os espectadores, que esperam e sonham com sua chegada, também ajudam a construir esse ídolo atemporal.” (2009b, 148), e que “A população é chamada a participar dos preparativos para a recepção” (2009b, 151). Ou seja, para o diretor, o espectador tem tanto a função mental de criação imaginária do líder, quanto a função física de ajudar na recepção. Rosa afirma que: “Não

haverá nenhuma pedagogia. O grupo sequer nos agride (ao menos no sentido comum dos clichês participativos que exigem a presença do espectador).” (2011, s/p). Assim, para ele a função de participação física, ao menos, não é obrigatória, por isso, podemos dizer que não se trata de um espectador como aquele requisitado pelo teatro da crueldade de Antonin Artaud. A soma das afirmações de Bennaton com as de Rosa resulta, então, numa possível, mas não obrigatória, participação física e numa necessária participação na criação imaginária do que é o líder.

O segundo ponto de discussão, sobre o espectador, é quais são os espectadores de *Enfim um líder*. Rosa afirma que, no primeiro contato com *Enfim um líder*, os transeuntes passavam “querendo saber se aquilo era uma manifestação religiosa ou política (geralmente as opções eram estas: religião ou política - curiosamente poucos perguntavam se era teatro)” (2011, s/p). O que denota além da condição móvel dos espectadores, curiosidade, para parar e perguntar o que acontece, fazendo a pergunta do modo como foi decodificada a primeira impressão que esses espectadores tiveram do que se passava em *Enfim um líder*, isto é, como um evento fora do âmbito artístico. Eu afirmei, observando a condição sociológica dos espectadores que costumam ir ao teatro, que: “até os mendigos participam da multidão que conversa enquanto espera pelo líder.” (2012, 364). Além disso, Bennaton utilizou, conforme citado acima, público, fiéis e população, para descrever os espectadores. Assim, podemos perceber que não há controle de quem são os espectadores e por isso há uma evidente heterogeneidade naqueles que acompanham *Enfim um líder*.

Como plano geral da revisão crítica da estrutura, dos procedimentos e da relação com o espectador de *Enfim um líder*, se pode afirmar que nele os gêneros artísticos são misturados e existem ações múltiplas e variadas, provenientes de diferentes meios, que, entretanto, tem sua unidade dada pela situação de espera ao líder. Essa situação de espera ao líder, mesmo que única, comporta dúvidas sobre sua condição de ficção ou realidade. Não havendo consenso sobre a realidade ou ficcionalidade de *Enfim um líder* enquanto acontecimento, nem mesmo sobre o estatuto dos atores como personagens ou não, a certeza é que há um constante jogo com os limites entre ficção e realidade. Se pode afirmar ainda que *Enfim um líder*, operando nesse limiar, tem seus diálogos criados na interação com o espectador, mas opera com procedimentos discursivos padronizados para criar o discurso junto com os espectadores num processo de improvisação e, assim, fragilizar os discursos comuns. Ademais disso, o espectador heterogêneo do *happening* de rua pode escolher parar e participar, intelectualmente ou fisicamente, ou seguir seu caminho.

Revisados os apontamentos sobre os procedimentos estruturais, cênicos, dramaturgicos e discursivos feitos pelos diferentes autores, além da relação com o espectador, se pode atentar para as correlações artísticas e a interpretação política de *Enfim um líder*. Começamos com as correlações artísticas, feitas por terceiros, que podem ser separadas das referências utilizadas pelo ERRO Grupo na criação de *Enfim um líder*. O ERRO declara como influências: *O líder* e *As cadeiras* de Eugene Ionesco, *The speakers* de Heathcote Willians, *A arte da guerra* de Sun Tzu, *Manifestos Neoístas* de Stewart Home e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Eu criei correlações artísticas para *Enfim um líder* também com *Esperando Godot* de Samuel Beckett, além de com *Experiência N.2*, de Flávio de Carvalho, com o teatro antropofágico do Teatro Oficina e com o teatro de Bertold Brecht. Afirmei que: “O público fica esperando, ao invés de Godot dentro do teatro, o líder, no meio da rua, enquanto os atores somem. Uma atualização radical das montagens teatrais de *Esperando Godot*” (2012, 364). Argumentei também que há um distanciamento crítico do enredo quando o líder não chega, como era proposta de Brecht, e que há relação com o Teatro Oficina na dimensão maquínica de jogo com o público. Além disso, também escrevi que: *Enfim um líder*: “inspirada na *Experiência N.2*, atravessa o espaço público fazendo experiências com as massas” (2012, 372). Se deve levar em consideração a presença de *Esperando Godot* nas duas listas de correlações e, dada a quantidade de outros trabalhos mencionados, a multiplicidade de correlações que são possíveis.

A interpretação política de *Enfim um líder*, ponto seguinte de problematização, é diferente nos textos de Bennaton e no meu. Para Bennaton, *Enfim um líder* tem o papel político de enfrentar a sociedade do espetáculo, enquanto, para mim, no texto publicado em 2012, o papel político de *Enfim um líder* seria reunir as pessoas por um propósito vazio e mostrá-las a si mesmas como multidão. Primeiro, são consideradas as interpretações de Bennaton em mais detalhes e depois é analisada a minha leitura. Bennaton não diferencia – e isso talvez nem mesmo seja possível – sua intenção artística de criar um objeto que enfrente os problemas da sociedade diagnosticada como sociedade do espetáculo, dos efeitos de existência de *Enfim um líder* como objeto autônomo em relações às intenções de seu criador. Não se trata de cobrar essa diferenciação do texto do diretor, mas de assinalar essa condição de mistura entre intenção criadora e interpretação em seu texto. Posto isso, se pode afirmar que a sociedade atual é diagnosticada, por Bennaton, como a sociedade do espetáculo e enfrentada através de uma situação comunitária, *Enfim um líder*, com vias de escrachar as ideologias contemporâneas utilizadas pela mídia, política e religião.

O diagnóstico da sociedade do espetáculo, por Bennaton, é embasado no pensamento do situacionista francês, Guy Debord. Este último, no livro *A Sociedade do Espetáculo*, de 1972, citado na tradução de 1997, utiliza a seguinte definição: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediada por imagens” (1997, 17). Esta mediação pelas imagens é vista como problemática, por Debord, porque aliena o sujeito da totalidade do mundo. O complemento da sociedade mediada por imagens, nessa concepção política, é o sujeito passivo, como coloca Bennaton utilizando a liderança como tema: “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.” (2009a, 135). Portanto, por ser vazio de identidade, o sujeito aceita, passivamente, o que é mostrado como imagem pelas mídias. Por isso, *Enfim um líder* cria: “um percurso midiático de espera para atingir diversas esferas da sociedade que acreditam no líder oculto, o marketing.” (2009b, 147). De tal modo, na análise do diretor de *Enfim um líder*, o líder da sociedade contemporânea a ser atingido é o marketing. Se o marketing é mediação e não conteúdo, se pode dizer que *Enfim um líder* se coloca, na visão de Bennaton, contra a imagem como mídia. Assim, quanto ao diagnóstico da sociedade do espetáculo imbricado com a análise do líder, Bennaton afirma que: “Se nada existe fora de sua espetacularização, como aponta Debord (1972), o anúncio da chegada do líder faz com que ele exista antes mesmo de sua aparição.” (2009b, 148). Porém, essa existência do personagem não pode ser uma existência física sem uma aparição, assim, se retorna a questão, já colocada acima, com relação a existência do líder como materialidade discursiva ou imagética. Além do mais, quando se acredita, como Bennaton na citação acima, que nada existe fora da sua espetacularização – da sua mediação por imagem –, a maneira de se opor a isso é criar relação imediata e isso que é proposto por ele com *Enfim um líder*.

O enfrentamento, da sociedade diagnosticada acima, é feito, então, através de uma situação comunitária. Assim, segundo Bennaton, criando uma situação imediata e utilizando as armas midiáticas dessa sociedade do espetáculo que se quer combater: “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” (2009b, 148). O que é chamado de dramaturgia situacional pode ser compreendido como: “criar um deslocamento da propagação de informação para a criação de uma situação que envolva a comunidade” (b, 152). A comunidade envolvida numa situação pode estar, dessa forma, inserida na cidade, “transformar o espaço urbano e discutir a superficialidade de ideologias vigentes (midiáticas, políticas, religiosas, capitalistas e científicas).” (2009a, 131). O espaço urbano físico é, então,

visto como local privilegiado onde podem ser diretamente discutidas as superficialidades das ideologias que acreditam em um líder, em oposição à esfera imagética alienada. Essa discussão das ideologias vigentes é feita com a finalidade de escrachá-las. Bennaton afirma isso, como postura política geral e necessária: “É necessário diante do vazio existencial pós-moderno escrachar instituições que se aproveitam desse cenário para gerar consumo, produto ou capital.” (2009a, 140) e com relação a postura específica do ERRO, em *Enfim um líder*, se pergunta: “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.” (2009a, 136). O conceito escrachar não é definido, por Bennaton, recorre-se, por isso, a definição de um dicionário: “(es+crachá+ar2) gir vtd 1 Fotografar e fichar na polícia. 2 Desmoralizar, desmascarar. 3 Esculachar, esculhambar.” (Weiszflog, 2012, s/p). Das três definições do dicionário, a segunda, desmascarar, é correlacionada com a análise de Bennaton sobre a sociedade do espetáculo a ser desmascarada. Interessa tomar em conta também a terceira definição, esculachar e esculhambar, para que seja analisado de que forma *Enfim um líder* ao escrachar, esculhamba e esculacha as instituições.

No meu texto, de 2012, a sociedade contemporânea foi diagnosticada como operando a partir de homogeneização e de hierarquização através da liderança, e *Enfim um líder* teve seu papel político analisado como reunião das pessoas no espaço público por um propósito vazio para mostra-las a si mesmas como multidão heterogênea sem líder. A base teórica para tal análise foi o conceito de multidão, desenvolvido por Michel Hardt e Antonio Negri, que se opõe aos conceitos de massas e de povo como grupos homogêneos, por seu caráter de heterogeneidade. Além disso, foi utilizado também o conceito de singularidades quaisquer, de Giorgio Agamben, que são as singularidades sem traços definidores. Os dois conceitos foram, apressadamente, colocados em relação para complementar suas, naquele momento assim consideradas, deficiências: “As singularidades quaisquer num agrupamento momentâneo em multidão produzem eventos de modo efêmero, que têm efeitos incalculáveis, como foram os protestos do Passe-Livre” (2012, 374). Consideramos agora tal relação apressada porque não foi avaliado, nessa passagem, o que pode agrupar as singularidades quaisquer, que se definem, justamente, pela ausência de traços de identificação, como uma multidão, que se define pela sua heterogeneidade.

Os protestos por Passe Livre, que aparecem na última citação do parágrafo acima, foram a correlação, como movimento político, encontrada para *Enfim um líder*, a partir da coincidência de locais de acontecimento, dos protestos e da realização de uma das encenações de *Enfim um líder*. Especificamente sobre essa correlação, afirmei que: “A intervenção urbana

Enfim um líder, encenada nas mesmas ruas por onde passava a multidão marchante, produz efeitos semelhantes por vias de passagem diferentes.” (2012, 374). Baseada essa afirmação, além da coincidência espacial, na questão da busca do líder: “Curiosamente, a expressão *enfim um líder* é usada, também, pelo poder. Quando diante de protestos de multidões, por exemplo, por passe-livre, a primeira reação da polícia é perguntar: quem é o líder?” (2012, 364). Dessa forma, tanto os protestos por Passe Livre como *Enfim um líder* foram analisados como um questionamento e uma busca de uma política sem líder: “Os protestos por passe-livre em acoplamento com a intervenção urbana *Enfim um líder* mostram que não há cabeça na multidão. Nem sob a forma de liderança, nem sob a forma de um imperativo de união.” (2012, 374). Faltou nesse texto a consideração dos detalhes de funcionamento de cada um dos objetos e, por isso, as afirmações acabam sendo gerais e tem mais relação com a escolha teórica do que com o funcionamento dos protestos e de *Enfim um líder*. De todo modo, as coincidências encontradas – como a pergunta sobre quem é o líder feita pela polícia diante de protestos e a realização da mesma pergunta por espectadores em *Enfim um líder*, e o fato dos protestos por Passe Livre acontecerem nas mesmas ruas em que aconteceu *Enfim um líder* – são importantes porque possibilitam uma leitura da arte em relação à política.

A interpretação política de *Enfim um líder* depende, então, das escolhas teóricas que o crítico faz quanto ao conceito de sociedade e quanto ao próprio conceito de líder. Pois, as duas interpretações políticas distintas – *Enfim um líder* como escrachamento da sociedade do espetáculo e *Enfim um líder* como um deixar a ver as singularidades na multidão – não podem ser consideradas uma como verdadeira e outra como falsa. Elas são apenas duas maneiras diferentes de focar o *happening* que ainda não chegaram a produzir uma interpretação política convincente de *Enfim um líder*.

II. 2. Questão e Hipótese

Enfim um líder joga com os espectadores entre os limites de realidade e ficção, o que é mencionado de diferentes maneiras na Revisão Crítica, mesmo que usando, por vezes, outras palavras que não realidade e ficção, mas que se remetem a elas. No primeiro ponto de discussão, o gênero, tanto uma performance quanto um *happening* jogam com os limites de realidade e ficção, desse modo, a análise de *Enfim um líder*, pelos diferentes autores, como performance o aproxima mais da realidade, e como *happening*, o aproxima mais da ficção. Também quanto ao estatuto das pessoas que criam *Enfim um líder*, a questão é realidade e ficção, pois, se eles são atores fazem parte da realidade, e se eles são personagens fazem parte

da ficção. A cenografia, feita na rua em espaço que não é habitual para a arte, é colocada como uma diluição da barreira arte e vida, que não é senão, a barreira entre realidade e ficção. A discussão sobre a dramaturgia entre teatral ou performática também toca o borramento, ou rompimento, das fronteiras entre realidade e ficção.

A discussão sobre o espectador é também a discussão entre realidade e ficção, pois aqueles que estão na rua no momento em que o *happening* acontece são chamados de espectadores ou de transeuntes. Quanto a isso, o papel de espectador é daquele que sabe que o que está passando é ficcional, enquanto o transeunte está de frente para um acontecimento que para ele é real. O espectador também pode jogar com o *happening* na esfera ficcional, subir ao palco e falar como líder numa brincadeira, ou tomar *Enfim um líder* como realidade e falar as verdades que guardava para dizer ao mundo. Assim há um jogo entre realidade e ficção, que é tomado de diferentes maneiras pelos espectadores. Se pode afirmar, então, que o jogo entre realidade e ficção se sustenta, tanto que o *happening* dura até o final, capta transeuntes, têm espectadores, e resulta em participações, reações e comentários. Além disso, mesmo que não esteja claro o que é realidade e o que é ficção nesse jogo, *Enfim um líder* é sempre tomado como uma unidade.

A unidade de *Enfim um líder* é dada, segundo Bennaton, pela única situação de espera à chegada do líder. Todavia, a apreensão dos espectadores dessa situação é sempre parcial, não há registro de alguém, a não ser os integrantes do ERRO Grupo, que tenha acompanhado as 42 horas de *happening*. Assim, parece haver algo mais que dá unidade à situação, que faz com que uma apreensão parcial ou intermitente do *happening* possa ser também uma apreensão total. O que dá essa unidade ao jogo entre realidade e ficção é a questão fundamental para entender *Enfim um líder*. A partir da afirmação de Bennaton, temos que a unidade, em uma única situação de espera ao líder, contém espera e líder. Se pode pensar que seja a espera que dê unidade à situação, mas a espera é sempre a espera de algo. Esse algo que se espera é o líder, que não chega ao final, e de quem não é mencionado o nome, a não ser como o líder, mas de quem se fala e a quem se remete durante toda a duração do *happening*.

Vale aqui retomar a discussão sobre o líder feita na revisão crítica. Não há entre os autores consenso sobre o que seja o líder. O líder é mencionado, pelos autores, como sendo uma imagem virtualmente real, como uma presença atemporal que gera expectativa de aparição como representação, como desconhecido e como inexistente. Ora, o líder não chega e não tem existência física, mas, com certeza, ele tem uma existência ficcional em *Enfim um líder*. Se essa existência ficcional é uma existência imagética, virtualmente real, teria de haver uma imagem do líder, que não há. Não há representação pictórica do líder. Dessa maneira, a

hipótese que conduz o caminho de pesquisa na sequência do trabalho é que: a unidade de *Enfim um líder*, no jogo entre realidade e ficção, se dá pelo uso elaborado do nome líder.

II.3 Teoria

O espectador emancipado

Dada a importância do espectador na construção de *Enfim um líder*, nos perguntamos qual é o papel do espectador frente a arte. Para responder essa questão, que tem vital importância no segmento de Análise Interpretativa, recorreremos às reflexões feitas por Jacques Rancière, em “O espectador emancipado”, publicado em 2008 e citado aqui na tradução feita em 2010. Nesse artigo, o filósofo francês refuta a crítica do papel de espectador enquanto passividade. Rancière não concorda com a maneira como o espectador é visto nas tradições de reformulação do teatro, que podem ser sintetizadas em duas correntes, naquela que provem do teatro épico, de Bertold Brecht, e naquela advinda do teatro da crueldade, de Antonin Artaud. Pois, segundo Rancière, Brecht quer que o espectador tenha distância suficiente para poder criticar e ver para além do que está posto em cena; e Artaud quer que o espectador reduza totalmente a distância a ponto de se tornar um participante invés de um observador. Para Rancière, ambas são posições assumidas a partir da crítica da atividade de olhar e da consideração que o papel do espectador não é bom. Assim, mesmo sendo o espectador necessário para a existência do teatro, a tarefa do espectador é considerada como desprivilegiada passividade frente à atividade física e mental dos atores em cena. A tarefa do espectador é olhar, e olhar é considerado um sentido menor, primeiro, porque: “é considerado o oposto de conhecer. Olhar significa estar diante de uma aparência sem conhecer as condições que produziram aquela aparência ou a realidade que está por trás dela.” (2010, 108), e segundo, porque “é considerado o oposto de agir. Aquele que olha para o espetáculo permanece imóvel na sua cadeira, desprovido de qualquer poder de intervenção. Ser um espectador significa ser passivo.” (2010, 108). A crítica do papel do espectador como alienado da possibilidade de conhecer e de agir está correlacionada com um desprezo da imagem enquanto forma de conhecimento e uma negação da interpretação enquanto forma de ação.

Guy Debord, segundo Rancière, é um dos teóricos que contribui para o posicionamento de negação da imagem como forma de conhecimento colocando a visão como apreensão de uma aparência e a passividade enquanto falta de ação. Num mundo saturado de imagens como é o atual, essa postura de negação da imagem, enquanto criadora de comunidade, leva a tentativa de criar uma comunidade verdadeira, fora da lógica da imagem.

Essa comunidade verdadeira muitas vezes é idealizada no teatro: “como o corpo vivo da comunidade em oposição à ilusão da *mimesis*” (2010, 111). Para Rancière, a busca da comunidade verdadeira tem como base teórica a crítica da imagem, na forma da crítica da comunidade alienada na sociedade do espetáculo. O que do ponto de vista de Rancière é uma confusão, pois, para ele, a imagem por si só não tem valência positiva ou negativa. Sobre a teorização do espetáculo por Debord, Rancière se pergunta:

Qual é a essência do espetáculo na teoria de Guy Debord? É a externalidade. O espetáculo é o reino da visão. Visão significa externalidade. Agora, externalidade significa a desapropriação do próprio ser de uma pessoa. “Quanto mais um homem contempla, menos ele é”, diz Debord. Isto pode soar antiplatônico. É claro que a principal fonte para a crítica do espetáculo é a crítica da religião de Feuerbach. É o que sustenta aquela crítica - a saber, a ideia romântica da verdade como inseparabilidade. Mas esta própria ideia se mantém de acordo com o descrédito platônico quanto à imagem mimética. A contemplação que Debord denuncia é a contemplação teatral ou mimética, a contemplação do sofrimento provocado pela divisão. “A separação é o alfa e o ômega do espetáculo”, escreve. Aquilo que o homem contempla neste esquema é a atividade que lhe foi roubada; é a sua própria essência que lhe foi arrancada, que se tornou alheia, hostil a ele, que consente com um mundo coletivo cuja realidade não é nada além da desapropriação mesma do homem. (2010, 111).

Debord vê a sociedade do espetáculo enquanto uma sociedade alienada e mediada por imagens, que, para ele, não são uma forma válida de conhecimento e de criação de comunidade. Rancière parte de um pressuposto diferente do de Debord, para ele a visão também é uma forma de conhecimento e não é passiva. Rancière não hierarquiza as atividades humanas, coloca os homens como ignorantes que abrem seus próprios caminhos entre palavras, coisas e imagens. Para Rancière, os indivíduos estão, *a priori*, numa posição de igualdade, ele não faz a divisão entre o mestre e o ignorante, nem entre a vanguarda politizada e a massa alienada. Ao invés de se colocar contra a imagem em si, Rancière dá especial ênfase à distribuição do visível e afirma que a emancipação: “começa quando dispensamos a oposição entre olhar e agir e entendemos que a distribuição do próprio visível faz parte da configuração de dominação e sujeição.” (2010, 116). Assim, para Rancière, a posição do espectador, sentando, parado, apenas olhando, não é passiva. Afinal, ele está ativamente interpretando e correlacionado o que é visto num:

jogo imprevisível e irreduzível de associações e dissociações. Associar e dissociar em vez de ser o meio privilegiado que transmite o conhecimento ou a energia que torna as pessoas ativas - isto sim

poderia ser o princípio de uma “emancipação do espectador”, o que significa a emancipação de qualquer um de nós como espectador. A condição do espectador não é uma passividade que deve ser transformada em atividade. É nossa situação normal. Nós aprendemos e ensinamos, atuamos e sabemos, como espectadores que ligam o que veem com o que já viram e relataram, fizeram e sonharam. Não existe meio privilegiado, assim como não existe um ponto de partida privilegiado. Em todos os lugares há pontos de partida e pontos de virada a partir dos quais aprendemos coisas novas, se dispensarmos primeiramente o pressuposto da distância, depois, o da distribuição de papéis e, em terceiro, o das fronteiras entre os territórios. Nós não precisamos transformar espectadores em atores. Nós precisamos é reconhecer que cada espectador já é um ator em sua própria história e que cada ator é, por sua vez, espectador do mesmo tipo de história. Não precisamos transformar o ignorante em instruído ou, por mera vontade de subverter coisas, fazer do aluno ou da pessoa ignorante o mestre dos seus mestres. (2010, 118).

Assim, importa menos a posição em que se está, ator ou espectador, pois, os dois são ativos e, mais do que isso, os dois são criativos. Importa mais o jogo que se dá, as possibilidades de interpretação e correlação que estão postas em cena pelo ator que a cria e pelo espectador que cria suas próprias correlações e interpretações. O espectador emancipado encontra seu duplo no artista pesquisador que aceita o risco de criar idiomas para serem utilizados por outros. Pois, segundo Rancière:

O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele demanda espectadores que são interpretadores ativos, que oferecem suas próprias traduções, que se apropriam da história para eles mesmos e que, finalmente, fazem a sua própria história a partir daquela. Uma comunidade emancipada é, na verdade, uma comunidade de contadores de história e tradutores. (2010, 122)

A comunidade emancipada, para Rancière, não é a comunidade reunida na *ágora*. Para o filósofo francês, a comunidade emancipada é aquele que pode re-contar histórias. Assumida a posição teórica do espectador enquanto ativo produtor de interpretações e traduções, nos dedicamos à questão do líder.

O Líder Existente

Para descobrir, o que é um líder, começamos com a análise de Sigmund Freud da psicologia das massas, pois, ele busca compreender psicanaliticamente a função do líder nas sociedades humanas, para além de uma mera tipificação das qualidades de um líder. Isso é importante para nosso trabalho por favorecer a analogia entre o funcionamento da realidade e

o funcionamento ficcional de *Enfim um líder*. Freud analisa a relação entre líder e massa – em *Psicologia das massas e análise do eu*, publicado em 1921, citado na tradução de 2011 – a partir da constatação da alteração do comportamento do indivíduo quando faz parte de uma massa. Ele destaca a alteração do comportamento, numa direção emotiva e, por vezes, contrária ao instinto de auto-preservação, afirmando que:

o indivíduo no interior de uma massa experimenta, por influência dela, uma mudança frequentemente profunda de sua atividade anímica. Sua afetividade é extraordinariamente intensificada, sua capacidade intelectual claramente diminuída, ambos os processos apontando, não há dúvida, para um nivelamento com os outros indivíduos da massa (2011, 39).

Sendo esse o fenômeno visível, Freud afirma que os teóricos que escreveram sobre a psicologia das massas antes dele, como Gustave Le Bon e Gabriel Tarde, buscam explicá-lo através de um conceito de sugestão, ou imitação. A primeira contribuição de Freud para a teoria da massa é rechaçar conceitualmente a ligação dos indivíduos numa massa por sugestão e colocar a questão sobre a união entre indivíduo e massa em termos libidinais: “a massa se mantém unida graças a algum poder. Mas a que poder deveríamos atribuir este feito senão a Eros, que mantém unido tudo que há no mundo?” (2011, 45). Assim, para Freud, não é a sugestão e sim o amor o que une os indivíduos numa massa, pois se “o indivíduo abandona sua peculiaridade na massa e permite que os outros o sugestionem, que ele o faz porque existe nele uma necessidade de estar de acordo e não em oposição a eles, talvez, então, ‘por amor a eles’.” (2011, 45). Afirmado o caráter libidinal da ligação entre indivíduo e massa, e deixando claro que aqui não fazemos distinção entre libidinal e amoroso, podemos passar às elaborações sobre as massas com líder. Freud discute as massas com líder tomando como exemplo, especialmente, a Igreja e o exército. Ele argumenta que:

Na Igreja – podemos, com vantagem, tomar a Igreja católica como modelo – prevalece, tal como no Exército, por mais diferentes que sejam de resto, a mesma simulação (ilusão) de que há um chefe supremo – na Igreja católica, Cristo, num Exército, o general – que ama com o mesmo amor todos os indivíduos da massa. (2011, 47).

A partir dessa constatação, Freud estuda o momento de dissolução de massas, geralmente, na forma de pânico e constata que o amor, previamente, laço de união dos indivíduos na massa, quando da dissolução, ou do perigo de dissolução, é canalizado como impulsos hostis contra os indivíduos de fora dessa massa. Isso porque: “uma religião, mesmo

que se denomine a religião do amor, tem de ser dura e sem amor com aqueles que não pertencem a ela” (2011, 54-55). Porém, isso não é uma característica da religião em si, mas da massa, pois, se “outra ligação de massa toma o lugar da religiosa [...] ocorre a mesma intolerância com os de fora que havia na época das lutas religiosas” (2011, 54). Freud aproxima, então, a questão do líder da questão do comum que une uma massa: “identificação através de algo afetivo importante em comum, e podemos conjecturar que esse algo em comum esteja no tipo de ligação com o líder” (2011, 65). Esse comum é o líder nas massas que Freud analisa, o exército e a Igreja. Freud, então, conceitua: “Uma massa primária desse tipo é uma quantidade de indivíduos que puseram um único objeto no lugar de seu ideal do Eu e, em consequência, identificaram-se uns com os outros em seu Eu.” (2011, 76). Essa é a definição psicanalítica de uma massa com líder.

Num momento anterior do texto, porém, Freud apontou alguns caminhos de investigação que ele considerava importantes, mas não tinha condições de desenvolver, tais como: “Verificar se as massas com líder são as mais primordiais e mais completas; se nas outras ele não pode ser substituído por uma ideia, uma abstração” (2011, 55). Ele reforçou essa hipótese da substituição por uma ideia, ou abstração, afirmando que essa substituição já acontece em parte, pois “as massas religiosas, com seu chefe intangível, constituem já uma transição” (2011, 55). Além disso, ele elaborou a hipótese dessa ideia, ou abstração, ser um desejo: “partilhável por grande número de pessoas” (2011, 55). Sobre a relação entre um líder e essa ideia, ou abstração, Freud considerou a possibilidade de que esse desejo partilhável pode permitir outros tipos de configuração na relação com as massas: “Essa abstração poderia, por sua vez, encarnar-se mais ou menos perfeitamente na pessoa de um líder secundário, digamos, e da relação entre ideia e líder resultariam interessantes variedades.” (2011, 55). Além disso, Freud criou também a hipótese da união por ódio, que “poderia ter efeito unificar e provocar ligações afetivas semelhantes à dependência positiva.” (2011, 55), e como última questão indagou sobre a necessidade do líder para a existência da massa. Freud desenvolveu, então, a teoria das massas a ponto de conceituar a colocação do líder como ideal do eu, porém, deixou várias perguntas sobre o que, além desse líder real, poderia estar no seu lugar como ideia ou abstração.

De acordo com nosso interesse, de entender o líder não somente como pessoa real, mas também como nome, verificamos o que Ernesto Laclau desenvolveu, na esteira de Freud, sobre a correlação entre política e linguagem. Atentando especificamente para a questão da liderança, em conexão com ideias ou abstrações como elaborava Freud, Laclau descobre que a questão mais importante para compreender a política como populismo é o momento da

nomeação de um povo. Ele cita extensamente, no final do segmento “El avance freudiano”, do capítulo “La denigración de las masas”, o mesmo trecho de Freud que acima citamos em recortes, nas páginas 84-85 de *La razón populista*, publicado em 2005, citado na edição de 2011. De fato, Laclau desenvolve algumas das indagações deixadas por Freud, de acordo com seu interesse em desvendar menos as massas e mais o populismo, não tanto o comportamento individual na massa, mas o funcionamento populista da política, e nisso atenta para: “la centralidad del líder. Como explicarla?” (2011, 128). Se Freud já havia descartado a sugestão na relação entre indivíduos e líder, Laclau rejeita também a explicação da manipulação da massa pelo líder. Pois, ele argumenta que, mesmo havendo uma intenção subjetiva do líder, chamar isso de manipulação não auxilia em nada a descobrir como funciona a liderança.

No desenvolvimento de sua teoria, Laclau busca explicar estruturalmente a reunião de demandas heterogêneas sob um idéia, ou um líder populista. A teoria de Laclau é criada para descrever o processo político populista e quando ele se refere a um líder, é ao líder do povo que está fora da ordem estatal. Sendo assim, quando Laclau menciona o líder, não está mencionando um líder burocrático, que cumpre um papel no governo do Estado, como um presidente, um líder de bancada, ou um líder de um partido. As pessoas que cumprem um papel de líder burocrático podem, eventualmente, serem um líder do povo que está fora da ordem estatal, mas não há nenhuma correlação direta entre líder burocrático e líder populista. Laclau se pergunta, sobre a existencia do líder populista: “si no existe algo en el vínculo equivalencial que ya denuncia aspectos claves de la función liderazgo”. (2011, 128). Laclau argumenta, então, que os símbolos e as identidades populares, “en tanto son una superficie de inscripción, no *expresan pasivamente* lo que está inscripto en ella, sino que, de hecho, constituyen lo que expresan a través del proceso mismo de su expresión”. (2011, 129). Ou seja, não é um processo de expressão, mas de constituição, de criação, o que ele mesmo traduz, logo abaixo, em outras palavras: “la posición del sujeto popular no expresa simplemente una unidad de demandas constituidas fuera y antes de sí mismo, sino que es el momento decisivo en el establecimiento de esa unidad.” (2011, 129). Esse momento de unificação de demandas é importante e se dá através da nomeação, que cria a cadeia equivalencial. A cadeia equivalencial é um conjunto de demandas políticas, algumas vezes mais outras menos heterogêneas, que se reúnem debaixo de um nome. Segundo Laclau:

la única fuente de su articulación coherente es la cadena como tal, y si la cadena sólo existe en tanto uno de sus vínculos juega un rol de condensación de todos los otros, en ese caso la unidad de

la formación discursiva es transferida desde el orden conceptual (lógica del diferencia) hacia el orden nominal. (2011, 129-130)

Isso acontece mais, segundo Laclau, quando há força suficiente do povo populista fora da ordem governamental a ponto de questionar a própria lógica institucional e “en esos casos el nombre se convierte en el fundamento de la cosa.” (2011, 130). Convém atentar para o que significa o nome ser o fundamento da coisa. Laclau desenvolve essa idéia a partir da argumentação de Slavoj Žižek sobre o processo de investidura radical. Para chegar a discussão desse processo, primeiro Laclau resenha as teorias de nomeação utilizadas por Žižek, em *The sublime object of ideology*, publicado em 1989. A discussão sobre nomeação, feita por Laclau baseado em Žižek, compreende os descritivistas e os anti-descritivistas, pois, essas são as duas maneiras, básicas, de se relacionar nome e coisa. Para mostrar o descritivismo é citado, por Laclau, Bertrand Russel, para quem “todo nombre tiene un contenido dado por un conjunto de rasgos descriptivos” (2011, 131). Inclusive, anos antes, havia sido feita uma distinção por John Stuart Mill, “entre nombres comunes, que tienen un contenido definible, y nombres propios, que no lo poseen” (2011, 131), o que foi rebatido por Russel com o argumento de “los nombres propios ‘corrientes’ – diferentes de los ‘lógicos’ (las categorías deícticas) – son descripciones abreviadas” (2011, 131). Esse é apenas um breve resumo da discussão descritivista, porque de outro lado há a corrente anti-descritivista, que interessa mais a Laclau. Saul Kripke desenvolveu a teoria de que: “las palabras no se refieren las cosas a través de compartir con ellas rasgos descriptivos, sino a través de un ‘bautismo original’ que elimina completamente la descripción. En este sentido los nombres serían designadores rígidos.” (2011, 132). É importante notar que na visão anti-descritivista:

Lo mismo se aplica a los nombres comunes: el oro –para usar uno de los ejemplos de Kipke- seguiría siendo oro aun si se probara que todas las propiedades que tradicionalmente se le atribuyen son una ilusión. En ese caso diríamos que el oro es diferente de lo que pensábamos que era, no que esa sustancia nos es oro. (2011, 132)

Ou seja, os descritivistas vêem o nome como um atalho para um conjunto de propriedades, enquanto os anti-descritivistas colocam o enfoque no ato de nomear como batismo original, tanto para os nomes próprios quanto para os nomes comuns. Laclau toma o partido anti-descritivista, porém, recupera uma questão de Žižek sobre a coisa nomeada, sobre o referente:

suponiendo que el objeto permanece igual bajo todos sus cambios descriptivos, ¿qué es lo que permanece exactamente igual, cual es la X que recibe las sucesivas atribuciones descriptivas? La respuesta de Žizek, siguiendo a Lacan, es la siguiente: X constituye un efecto retroactivo del acto de nombrar (2011, 133).

No cuestionamento do referente, o anti-descriptivismo lacaniano se diferencia do anti-descriptivismo lógico de Kripke. Pois, para Kripke “el referente –la X de Žizek- es simplemente dado como sentado.” (2011, 133). Com um referente móvel, Laclau vai além da teoria descriptivista lógica, e toma, da psicanálise através de Žizek, o conceito de *point de capiton*:

el *point de capiton* es más bien la palabra que, como palabra, en el nivel de significante mismo, unifica un determinado campo, constituye su identidad: es para decirlo de alguna manera, la palabra a la cual las ‘cosas’ mismas se refieren para reconocerse a sí mismas en unidad (ŽIZEK apud LACLAU, 2011, 134)

Assim, Laclau chega ao conceito, de vital importância para sua teoria do populismo, de significante vazio que une, através da nomeação, demandas heterogêneas. Pois, “la unidad y identidad del objeto son resultado de la propia operación de nominación” (2011, 135). E essa operação de nomeação é possível somente se o nome: “no está subordinada ni a una descripción ni a una designación precedente. Con el fin de desempeñar este rol, el significante debe volverse no sólo contingente, sino también vacío.” (2011, 135). Antes de dar por determinada a exposição sobre esse significante vazio, que une a cadeia equivalencial e que é um nome – seja do grupo, do partido, ou do líder - é importante mostrar a ressalva, que Laclau faz, da diferença entre significante vazio e significante sem significado:

La noción de un ‘significante sin significado’ es, para comenzar, inadecuada: sólo podría significar ‘ruido’, y como tal, estaría fuera del sistema de significación. Sin embargo cuando hablamos de ‘significantes vacíos’ queremos decir algo enteramente diferente: que existe un punto, dentro del sistema de significación, que es constitutivamente irrepresentable: que, en ese sentido, permanece vacío, pero es un vacío que puede ser significado porque es un vacío dentro de la significación. (2011, 136).

Sendo assim, o significante vazio tem significado, ele funciona como nome. Como nome que “una vez que se ha convertido en significante de lo que es heterogéneo y excesivo en una sociedad particular, va a ejercer una atracción irresistible sobre *cualquier* demanda

vivida como insatisfeita” (2011, 140). Além disso, como esse nome não nomeia diretamente a coisa, no momento em que ocorre a nomeação, os identificados com esse nome não podem controlar quais outras demandas vão ser capturados por ele, pois: “el nombre, para desempeñar ese rol constitutivo –debe ser un significante vacío, es finalmente incapaz de determinar qué tipo de demandas entran el cadena equivalencial.” (2011, 140). Assim, Laclau desenvolve a teoria da nomeação no populismo, que serve para análise de um líder existente e, no nosso trabalho, é usada para analisar o comportamento daqueles espectadores que buscavam essa condição real no líder enunciado por *Enfim um líder*. Todavia, para analisar *Enfim um líder*, também precisamos de uma teoria para o líder enquanto pura linguagem.

A Nomeação e o Nome Ficcional

A interrogação sobre os nomes na teoria linguística apresenta mais complexidade do que a comum diferença entre nome comum e nome próprio, como visto com Laclau, e além disso, sua discussão remonta aos gregos. No capítulo “Philosophy and linguistics”, da coletânea de artigos *Potentialities*, traduzida ao inglês em 1999, Giorgio Agamben faz uma revisão crítica da teoria da nomeação na relação, por vezes conflituosa, entre filosofia e linguística. O texto, para além desse fragmento que interessa ao nosso trabalho, é uma revisão filosófica de um trabalho de linguística, o livro *Introduction à une science du langage* de Jean-Claude Milner, publicado em 1989. Nos interessa aqui enfatizar a diferença entre o processo de nomeação e os outros processos linguísticos.

Agamben cita Milner sobre o domínio da sintaxe: ““linguistic entities” can be said to be “of two kinds: terms and positions” (AGAMBEN apud MILNER, 1999, 66). A partir dessa citação, Agamben afirma que a discussão entre nome e proposição já era feita pelos gregos, que diferenciavam, “onoma (name or term) and logos (speech or proposition).” (1999, 66). E mais do que isso, davam uma importância especial ao processo de nomeação, segundo a tradição iniciada com Stoa: “the event of nomination (appellatio, nomen impositio) is conceptually and genetically distinct from actual discourse.” (1999, 66). No domínio grego, se pode perceber ainda as posições opostas de Platão e Aristóteles quanto ao nome. Para Aristóteles os dêiticos e nomes próprios designam uma existência, enquanto os outros nomes atribuem propriedades. Platão, por sua vez, “uses the anaphora auto to designate the Idea, does not allow language any possibility of directly designating pure existence without properties” (1999, 66), ou seja, Platão não vê na linguagem nenhuma possibilidade de nomeação de existência, mas somente descrições. Platão é, radicalmente, descritivista e

Aristóteles enfatiza a designação de existências. De todo modo, eles não diferenciam os nomes ficcionais, dos nomes reais.

Não encontramos um trabalho que trata, especificamente, da questão do líder dentro da ficção. Todavia, o artigo de 1997, “On being a fictional character”, de Jennifer Wilkinson, faz uma discussão sobre a nomeação em escritos ficcionais, usando teoria semântica, que nos serve para diferenciar o uso do nome em situações reais, como visto com Freud e Laclau, do usos ficcionais do nome. Wilkinson utiliza como exemplo a personagem Anna Karenina, do romance homônimo de Leon Tolstoi, e coloca o problema do nome dos seres ficcionais da seguinte maneira:

Since to be fictional is, by definition, not to be real, when we talk about fictional characters and events there is nothing to refer to, to name and to make truth claims about because reference, naming and truth claims require a referent that can be named and about which truth claims can be made. And yet since we do refer to fictional characters, name them and make what seem to be truth claims about them [...] this language cannot be about nothing at all because in some sense there must be an Anna Karenina although in another sense there is no Anna Karenina (1997, 318)

Depois de fazer essa primeira ressalva, quanto a diferença entre a nomeação de seres reais e a nomeação de seres ficcionais, Wilkinson afirma que, mesmo com a falta de referencialidade dos seres ficcionais, a linguagem, na realidade e na ficção, parece ser usada da mesma maneira: “the language we use in talking about fictional characters is not just meaningful, but also seems to be meaningful in the same way as the language we use to talk about present real people, like Mandela or historically real people like Kennedy.” (1997, 318). Posto isso, Wilkinson afirma que um nome real tem um conjunto infinito de propriedades que são, sempre, ou verdadeiras ou falsas, o que é conhecido como princípio de completude, ou, como lei do intermediário excluído. Enquanto, um nome ficcional, por mais que tenha um conjunto de propriedades verificáveis, tem outro conjunto infinito de propriedades que não podem ser verdadeiras ou falsas, porque nunca são mencionadas: “The problem with fictional characters is that there are some properties [...] which they neither have nor lack. Therefore, since it is not the case that for every property p , fictional characters either have p or not- p , they will have to be incomplete.” (1997, 321). É a diferença quanto ao princípio de completude, então, que difere nomes reais, completos, de nomes ficcionais, incompletos.

Os nomes reais são completos, mas quando mencionados num relato são objetos não radicalmente incompletos. Isto, porque, num relato, nunca se menciona o total de propriedades de um nome. Como exemplo, se pode pensar no nome real Lula. Se sabe que as

propriedades “foi sindicalista” e “foi presidente do Brasil” são verdadeiras e que a propriedade “foi secretário Geral da ONU” é falsa. Ao se colocar uma nova propriedade para Lula, como “Tinha um lenço azul no bolso no dia de sua posse como presidente”, se evidencia que o objeto do relato é incompleto, porque não se tem a resposta de imediato. De todo modo, a verificação é possível, pois, ou Lula tinha um lenço azul, ou Lula não tinha um lenço azul. Assim, os nomes reais, quando usados em relatos, são objetos radicalmente incompletos, porque: “radically incomplete objects have a gap in their list of properties because some properties are missing; non-radically incomplete objects, however, have merely not been scribed all the properties that they have.” (1997, 322).

Os objetos radicalmente incompletos são os da ficção. Se forem mencionadas novas propriedades desses objetos não se poderá verificar se elas são verdadeira ou não. Pois, dada a natureza limitada da ficção, mesmo que sejam escritas milhares de páginas sobre um personagem, não se pode esgotar as suas propriedades de modo a tornar a verificação de todas as propriedades possível. Afirmar que Hamlet disse ser ou não ser “com duas moedas de ouro no bolso” não é nem verdadeiro, nem falso. Essa afirmação é, simplesmente, não verificável. Assim, para um personagem, sempre sobram propriedades que não se pode verificar.

Para assegurar a lógica das suas afirmações, Wilkinson argumenta que um escritor não pode esgotar a quantidade de propriedades de modo a tornar a verificação possível, por duas razões. A primeira razão é lógica: “being the total of their properties, fictional characters could include mutually exclusive properties” (1997, 327). Ao incluir propriedades mutuamente excludentes os personagens estariam violando uma das condições para a existência lógica do nome. A segunda é prática: “even if one could theoretically accept a logically inconsistent fictional character (and there are cases where authors choose to equivocate), there are just too many properties for any author to consider them all.” (1997, 327), ou seja, o autor de um texto ficcional nunca consegue esgotar o número de propriedades porque esse número é ele mesmo infinito. Então, de maneira diferente do que com nomes reais, os nomes ficcionais têm propriedades finitas que os tornam incompletos, pela impossibilidade de verificação posterior.

Após assinalar a diferença entre nomes reais e ficcionais quanto a relação com as propriedades, Wilkinson define os personagens ficcionais com relação à nomeação. A partir do fato de que os personagens ficcionais, como os reais, têm propriedades, mas elas são finitas, Wilkinson propõe que: “Fictional characters, I shall argue, do not *have* their properties; they *are* their properties.” (1997, 325). Para argumentar que Anna Karenina não é nada além das suas propriedades – em contraposição a um ser real que pode criar novas e

alterar antigas propriedades – Wilkinson lista as propriedades da personagem e afirma que todas as propriedades foram dadas por Tolstói e que, desde o momento da publicação do livro, *Anne Karenina* é somente o conjunto daquelas propriedades. Wilkinson, para afirmar que não há o batismo original do personagem ficcional e sim o conjunto de propriedades, argumenta ainda que:

although there could conceivably be another novel so entitled which also has a character Anna Karenina but who makes different choices. So there could be a fictional character "Anna Karenina" who, in differing in her properties from Tolstoy's Anna, is not Anna Karenina of the Tolstoy novel. (1997, 325)

Dessa forma, segundo Wilkinson, se diferisse das propriedades dadas por Tolstoy, mesmo que apenas em uma propriedade, como se apaixonar por um personagem invés de outro, *Anne Karenina* não seria mais o personagem ficcional *Anne Karenina*. Assim, “If Anna is essentially her properties, then her creation consisted in Tolstoy's choosing the properties which constitute Anna and presenting her to us for our attention.” (1997, 326). Ainda é importante ressaltar que a criação de um personagem, segundo Wilkinson, “is not to create something out of nothing, but rather to delineate or to select from all the properties that are available” (1997, 326). A criatividade de um autor ficcional ao criar um personagem verossimilhante está, para Wilkinson, na acurada seleção de um conjunto de propriedades existentes. Porém, isso não é tudo, interessa para nosso trabalho a ideia que a criatividade de um autor esteja, de outro ponto de vista, precisamente nas propriedades que ele deixa de escolher para um personagem.

O Nome, o Qualquer e a Profanação

Como em *Enfim um líder*, em certo momento, é apontado um espectador qualquer como líder, nos interessa a reflexão sobre o qualquer em relação com o nome, que faz Giorgio Agamben fazer nos fragmentos: “III-Exemplo” e “XIV-Pseudónimo” do livro publicado, em 1990 e traduzido em 1993, *A comunidade que vem*. Dessa vez, no entanto, não é a relação entre a filosofia e linguística que ele busca compreender, antes, ele faz uso dos paradoxos da linguagem para afirmar, filosoficamente, sua tese da comunidade que vem desprovida de características de identificação e povoada pelas singularidades quaisquer. No fragmento “III-Exemplo”, Agamben faz uma correlação entre lógica e linguagem:

a antinomia do individual e do universal tem a sua origem na linguagem. A palavra *árvore* nomeia de facto indiferentemente todas as árvores, na medida em que supõe o próprio significado universal em de cada uma das árvores inefáveis (*terminus supponit significatum pro re*). Ela transforma, assim, as singularidades em membros de uma classe, cujo sentido define a propriedade comum (1993, 15).

Para pensar dentro da nossa questão do nome líder, podemos enunciar: a palavra líder nomeia de fato indiferentemente todos os líderes, na medida em que supõe o próprio significado universal em vez de cada um dos líderes inefáveis. Ou seja, ao usar o nome líder não se diz nada mais do que o nome líder, nome tanto do conjunto Líder, quanto dos elementos líder. Isso pelo fato de ser: “a definição de conjunto ser simplesmente a definição da significação linguística. A compreensão num todo M de cada um dos objetos distintos m não é mais do que o nome” (1993, 15). Para Agamben, porém, somente a teoria dos conjuntos não é suficiente para explicar o funcionamento paradoxal da linguagem, na relação entre singular e universal:

Os paradoxos definem, na verdade, o lugar do ser linguístico (o-ser-dito) é um conjunto (a árvore) que é, ao mesmo tempo, uma singularidade (*a árvore, uma árvore, esta árvore*) e a mediação do sentido, expressa pelo símbolo \in , não pode ser de nenhum modo preencher o hiato em que só o artigo consegue mover-se com desenvoltura. (1993, 15).

Esse hiato é, precisamente, o ponto de suspensão entre o singular e o universal. Interessado, justamente, nesse ponto, Agamben afirma que o exemplo rompe com a antinomia entre singular e universal. Pois, “Ele é uma singularidade entre as outras, que está no entanto em vez de cada uma delas, vale por todas.” (1993, 16). Agamben argumenta que o exemplo, ao mesmo tempo que é tratado como um caso particular real, não vale por todos porque mantém seu carácter particular. Assim, o exemplo, depois exporemos também o qualquer, deixa-se ver na sua particularidade enquanto vale pelo universal. O filósofo, na sequência, se remete ao termo grego *para-deigma*, que é a tradução de exemplo e que significa: o que se mostra ao lado. A partir dessa etimologia ele afirma que: “o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si próprio, no espaço vazio em que se desenrola a sua vida inqualificável e inesquecível.” (1993, 16). Assim, o exemplo só tem lugar no vazio ao lado porque: “O ser exemplar é o ser puramente linguístico. Exemplar é aquilo que não é definido por nenhuma propriedade, excepto o ser-dito. Não é o ser-vermelho, mas o ser-*dito*-vermelho; não é ser-

Jakob, mas o ser-*dito*-Jakob” (1993, 16). Esse ser na linguagem tem uma importância fundamental para Agamben, porque para que a linguagem opere nas suas aporias, é o ser dito que pode colocar as pertencas, as significações, radicalmente em questão. O que essas considerações sobre o exemplo deixam ver é a própria instabilidade, ou produtividade, dos sistemas de significação, de nomeação. O que Agamben, ao seu modo, coloca da seguinte maneira: “Estas singularidades puras comunicam apenas no espaço vazio do exemplo, sem estarem ligadas por nenhuma propriedade comum, por nenhuma identidade. Expropriaram-se de toda a identidade, para se apropriarem da própria pertença, do sinal ϵ .” (1993, 16). O pertencimento é fundamental para Agamben pensar a comunidade que vem com singularidades quaisquer sem nada em comum sendo tal como são. Para o nosso trabalho, interessa, mais a frente, ver o processo de deslocamento dos qualquer para a posição de líder qualquer.

No fragmento “XIV-Pseudônimo”, a discussão parte de outro ponto para chegar na mesma discussão do qualquer. Nesse fragmento o que é chamado, por Agamben, de a língua dos escritos de Robert Walser é comentada a partir da afirmação inicial da dicotomia entre lamentação e louvor: “Em toda a lamentação, o que se lamenta é a linguagem, assim como todo o louvor é, antes de mais, louvor do nome.” (1993, 48). Um começo de argumentação tão abrupto é logo explicado com o funcionamento, satisfatório ou não, do processo de significação, ou nomeação linguística. Assim: “onde a natureza se sente atraída pela significação, começa a lamentação; onde o nome diz perfeitamente a coisa, a linguagem culmina no canto de louvor, na santificação do nome.” (1993, 48). Segundo Agamben, a língua usada por Walser ignora esse paradigma e se mantém em outra variação, aquela entre a imprecisão e o maneirismo, se desviando de qualquer missão teleológica, se desviando da maneira como: “no Ocidente, a linguagem foi usada constantemente como uma máquina para fazer ser o nome de Deus e para fundar nele o seu poder referencial” (1993, 48). Para Agamben, Walser na sua língua faz a nomeação falhar:

O estatuto semântico de sua prosa coincide com o da pseudonímia ou do apelido. É como se toda a palavra fosse precedida por um invisível <<assim chamado>>, <<pseudo>>, <<pretense>> [...] como se cada termo levantasse uma objecção contra o seu próprio poder de denominação. (1993, 49)

Se pensarmos aqui, no assim chamado líder, no pseudo líder, no pretense líder, maneiras possíveis de chamar aquele líder de *Enfim um líder*, podemos antever o

funcionamento da língua do ERRO Grupo, que é analisada mais a frente em nosso trabalho. Depois de fazer esse caminho pelas definições linguísticas do nome, que Agamben usa para desenvolver, filosoficamente, o conceito de qualquer, podemos voltar à etimologia desse tipo de singularidade.

Giorgio Agamben definiu o conceito de qualquer da seguinte maneira: “*quodlibet ens* não é <<o ser, qualquer ser>>, mas <<o ser que, seja como for, não é indiferente>>” (1993, 11). O qualquer não é apenas uma singularidade, é uma singularidade qualquer. Essa definição de qualquer vai além do paradigma entre singularidade e universal, pois: “O Qualquer que está aqui em causa não supõe, na verdade, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum [...] mas apenas no ser *tal qual é*” (1993, 11). Não importam, então, quais são os atributos do qualquer, importa que o qualquer seja da maneira como é. Para demonstrar esse qualquer, Agamben usa o amor, pois quem ama não percebe atributos, “nunca escolhe uma determinada propriedade do amado [...] mas tão-pouco prescinde dela em nome de algo insipidamente genérico (o amor universal): ele quer a coisa *com todos os seus predicados*, o seu ser tal qual é. (1993, 12). É de especial interesse para a discussão que se quer fazer neste trabalho sobre nome e líder, a pergunta: “De onde provêm as singularidades quaisquer, qual é o seu reino?” (1993, 13). Agamben responde da seguinte forma:

As discussões de S. Tomás sobre o limbo contêm os elementos para uma resposta. Segundo o teólogo, a pena a que estão sujeitas as crianças não batizadas, que morreram sem outra culpa que a do pecado original, não pode na verdade ser uma pena aflitiva, como é a do inferno, mas unicamente uma pena privativa, que consiste na perpétua ausência da visão de Deus. No entanto, ao contrário dos condenados, os habitantes do limbo não experimentam nenhuma dor por ausência: uma vez que são dotados da consciência natural e não da consciência sobrenatural (1993, 13).

A consequência dessa condição límbica daqueles que permanecem sem ver Deus não é trágica, mas alegre:

A pena maior – a ausência da visão de Deus – transforma-se assim em natural alegria: irremediavelmente perdidos, permanecem sem dor no abandono divino. Não é Deus que os esqueceu, são eles que o esquecerem desde sempre, e contra o seu esquecimento é impotente o esquecimento divino. Como cartas sem destinatário, estes ressuscitados ficaram sem destino. Nem bem-aventurados como os eleitos, nem desesperados como os condenados, eles estão cheios de uma alegria que não pode chegar ao fim. (1993, 14).

Cabe perguntar, se essa condição alegre é dada somente pela ausência da visão de Deus, ou se é possível brincar com o nome de Deus. Ao se tomar Deus como um fechamento de sentido, e a condição alegre como um abertura ao sem sentido, se pode perguntar se seriam os habitantes do limbo capazes de profanar o nome de Deus, ou somente nunca ouviram-no ser dito?

No livro, *Profanações*, publicado por Giorgio Agamben em 2005 e traduzido em 2007, se pode encontrar, ao menos em parte, a resposta dessa pergunta. Uma das primeiras definições da profanação: “Puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens.” (2007, 58), se conecta com o discurso sobre o nome, pois, é colocado como apostrofo de profano, justamente, o que está livre dos nomes sagrados. Ora, se está livre é porque esteve preso em outro momento, porque era sagrado antes. Assim, segundo Agamben: “A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado.” (2007, 59). Nos perguntamos o que seria esse uso incongruente do sagrado. Uma incongruência é um desvio, uma incorreção, uma heterodoxia. Agamben apresenta como incongruência o jogo que: “como *ludus*, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como *jacus*, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito.” (2007, 59). A partir dessa definição de jogo como incongruência entre mito e rito, se pode indagar sobre a relação entre o mito e o rito do líder em *Enfim um líder*.

É importante atentar para o fato que não é todo o jogo que faz profanação. Agamben afirma que o sujeito contemporâneo, procura nos jogos e nas festas: “precisamente o contrário do que ali poderia encontrar: a possibilidade de voltar à festa perdida, um retorno ao sagrado e aos seus ritos, mesmo que fosse na forma das insossas cerimônias da nova religião espetacular” (2007, 60). O filósofo italiano se refere ao capitalismo como religião de puro rito, tema que desenvolve a partir de Walter Benjamin em correlação com a teoria da sociedade do espetáculo de Guy Debord. Ainda no intuito de mostrar que é a profanação, Agamben pondera que secularização não é profanação, porque: “é uma forma de remoção que mantém intactas as forças, que se restringe a deslocar de um lugar a outro.” (2007, 60), enquanto a profanação implica numa “neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso.” (2007, 61). Agamben aponta ainda para a: “forte presença de tendências messiânicas que colocaram em crise a distinção entre o sagrado e o profano” (2007, 62). O que a primeira vista parece ter relação com a invocação messiânica de *Enfim um líder*, mas que, na verdade, não diz respeito a esfera do jogo em que se encontra o *happening*. Mais importante é a

profanação: “como a criança fazia com antigos símbolos religiosos” (2007, 66), a brincadeira, o colocar em uso incongruente que a criança faz com símbolos ignorando sua rede de significação, ou apenas não se importando com ela. Pois, esse “comportamento libertado dessa forma reproduz e ainda expressa gestualmente as formas da atividade de que se emancipou, esvaziando-as, porém, de seu sentido e da relação imposta com uma finalidade” (2007, 66). A profanação não é, então, um desmascaramento de um ritual, porque ela mantém os gestos do ritual. Esses gestos não são gestos brechtianos de distanciamento crítico, a afirmação vale para o gesto mesmo enquanto ação, que é usado, esvaziado de sentido como meio sem fim. Pois, “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas.” (2007, 67).

A profanação é uma brincadeira de neutralização, não uma anulação. A neutralização deixa o gesto desprovido de seu significado, a anulação apaga o gesto. Assim, a anulação de um ritual, sua virtual proibição, sua censura, o colocaria como sagrado em outra esfera, seria uma maneira de re-sacralização. Uma outra maneira de exercer o poder, legislando sobre o aceito e o proibido. A profanação é, num agenciamento distinto, puro meio: “Nada é, porém, tão frágil e precário como a esfera dos meios puros. Também o jogo, na nossa sociedade, tem caráter episódico” (2007, 67). Os meios puros, porém, não são fixos, não são duráveis. Não há a descoberta de um puro meio que continue servindo para sempre, pois: “Na sua fase extrema, o capitalismo não é senão um gigantesco dispositivo de captura dos meios puros, ou seja, dos comportamentos profanatórios.” (2007, 68). É uma característica do capitalismo, uma religião sem mito, a captura dos comportamentos profanatórios e sua inclusão como mercadoria e imagem. Assim, não é seguro nem durável a realização de uma profanação, pois, naquilo que Agamben chama de religião espetacular: “o meio puro, suspenso e exibido na esfera midiática, expõe o próprio vazio, diz apenas o próprio nada, como se nenhum uso novo fosse possível, como se nenhuma outra experiência da palavra ainda fosse possível.” (2007, 68).

A profanação é, então, contextual e momentânea, é refeita sempre de outra maneira, quando se alteram as variáveis. Trata-se de inoperar objetivos, onde ele apareçam. A profanação é: “uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo.” (2007, 67). De acordo com nosso interesse, a profanação é uma prática, gestual ou verbal, que esquece seu objetivo, o sentido daquilo que profana, alegremente. Alegre como aqueles habitantes do limbo descritos por Santo Agostinho, que eram assim por não ter visto Deus, mas também por brincar com o nome dele.

II. 4. PLANO DE ANÁLISE E METODOLOGIA

Tabela dos procedimentos de *Enfim um líder*:

	<i>enredo</i>		<i>portadores de discurso</i>
Composição	<i>roteiro</i>	Ocupação	<i>de interferência</i>
	<i>personagens</i>		<i>criadores de palco</i>
	<i>figurino</i>		
		<i>caminhar</i>	
	Atuação	<i>lidar com objetos</i>	
Dramaturgia		<i>discurso de recepção</i>	
			<i>contato comum</i>
		Contato com o público	<i>contato intenso</i>
			<i>uso do acaso</i>
	Interação		
			<i>o líder buscado</i>
		Busca do líder	<i>coreografia de encontro</i>
			<i>subida ao palco</i>
Procedimentos Discursivos dos Atores	<i>apresentação como realidade</i>	Recorrências Discursivas dos Espectadores	<i>alusões à religião, à política e à mídia</i>
	<i>repetição do nome líder</i>		<i>pergunta quem é o líder</i>
	<i>definição tautológica ou anônima</i>		<i>afirmação de um nome do líder</i>
	<i>utilização de meta-enunciativas</i>		<i>jogo com o líder como nome</i>
	<i>uso de presentes gnômicos</i>		<i>interação festiva</i>
	<i>uso de deíticos</i>		

O *corpus* da Análise Estrutural de *Enfim um líder* compreende: um vídeo de 01h30 disponibilizado, privadamente, pelo ERRO Grupo, através de link no youtube; a entrevista dos atores por Luiz Carlos Prates, disponível, com livre acesso, no youtube; um vídeo de 30

minutos, fornecido pelo ERRO em dvd; o roteiro de *Enfim um líder* disponibilizado pelo grupo; fotos disponíveis no site do ERRO e tiradas por terceiros; o artigo “O grande ERRO de esperar por um líder”, de Mariana Hilgert; folder de *Enfim um líder* para o projeto “Manutenção do ERRO”; a comunidade “Lendas urbanas da UFSC” na rede social Orkut; e, os textos de Pedro Bennaton já referidos. A partir desses *corpus*, com o objetivo de analisar o *happening Enfim um líder*, do ERRO Grupo, enquanto dispositivo artístico construído na relação com o espectador e com o contexto social, no horizonte do marco teórico disposto nas páginas anteriores, se divide a análise em duas partes: Análise Estrutural e Análise Interpretativa.

Na Análise Estrutural de *Enfim um líder*, a partir do *corpus* acima, são apresentados a composição, a ocupação, a dramaturgia, os procedimentos discursivos dos atores e as recorrências discursivas dos espectadores. A apresentação da composição contém quatro itens: *enredo*, *roteiro*, *personagens* e *figurino*. Dentro da ocupação se elenca três tipos de dispositivos: *portadores de discurso*, *de interferência* e *criadores de palco*. A dramaturgia é dividida em ações de atuação e ações de interação. As ações de atuação são de três tipos: *de caminhar*, *de lidar com objetos* e *o discurso de recepção*. As ações de interação contêm duas subclasses. A primeira subclasse é a das ações de contato com o público: *contatos comuns*, *contatos intensos* e *uso do acaso*. A segunda subclasse é a busca do líder: *o líder buscado*, *a coreografia de encontro* e *a subida ao palco*. Os procedimentos discursivos dos atores são: *a apresentação como realidade*; *a repetição do nome líder*; *a definição tautológica* ou *anônima de líder*; *a utilização de palavras meta-enunciativas*; *o uso de presentes gnômicos*; e *o uso de dêiticos*. As recorrências discursivas dos espectadores são: *as alusões à religião, à política e à mídia*; *a pergunta quem é o líder*; *a afirmação de um nome do líder*; *o jogo com o líder como nome*; e *a interação festiva*.

A metodologia de Análise Estrutural é em cada estrutura e procedimento perceber as escolhas feitas pelo ERRO Grupo dentro do rol de possibilidades de um dispositivo artístico. É importante ressaltar que há procedimentos que tem um padrão, que se repetem em todas as apresentações de *Enfim um líder*, e que há procedimentos que, dada a natureza de interação com o espectador do *happening*, se alteram de acordo com cada interação, em cada apresentação. Dessa maneira, tomaremos o cuidado de, além de generalizar os procedimentos, mostrar também o que se passou, contingencialmente, quando for proveitoso se remeter às situações específicas. Com relação ao enredo, se analisa a existência de final e catarse, enquanto que com relação ao roteiro se analisa o ritmo do *happening*. A análise dos personagens é feita com relação a possibilidade dos atores não serem considerados

personagens, e o figurino no que ressalta em relação ao ambiente. Os procedimentos de ocupação são analisados na maneira como criam uma cena e ocupam um espaço. A dramaturgia é analisada na intensidade de ações individuais ou em grupo, no efeito cênico das ações e na interação com o público. Os procedimentos discursivos dos atores são analisados com relação ao tipo e maneira como utilizam a linguagem e as ocorrências discursivas dos espectadores são analisadas na sua maneira de se relacionar com o *happening* e na sua temática.

O plano de Análise Interpretativa é o estabelecimento de uma divisão entre a simultaneidade de uso da lógica do nome próprio e da lógica do nome do personagem, e a interrupção dessa simultaneidade, através do uso da lógica do nome comum. Se busca ainda correlacionar a lógica do nome próprio com a semelhança com as instituições reais e a lógica do nome de personagem com a ficção. Enquanto, a lógica do nome comum é interpretada como uma resolução contingente do conflito entre a lógica do nome próprio, real, e a lógica do nome de personagem, ficcional, numa esfera ficcional-real. Assim, se interpreta que o: *figurino*; os *portadores de discurso*; os *criadores de palco*; o *discurso de recepção*; os contatos comuns; os *contatos intensos*; a *repetição do nome líder*; as *alusão à política, à religião e à mídia*; a *pergunta quem é o líder*; e a *afirmação do nome do líder*, fazem parte da lógica do nome próprio. Enquanto, que: a *definição tautológica ou anônima de líder*; a *utilização de palavras meta-enunciativas*; o *uso de presentes gnômicos*; e o *jogo com o líder como nome*; são considerados como parte da lógica do nome personagem. Por fim, como parte da lógica do nome comum, se enumera: o *líder buscado*; a *coreografia de encontro*; a *subida ao palco*; e o *uso de dêiticos*.

A Análise Interpretativa, parte, então, dos elementos dispostos na Análise Estrutural em correlação com a Teoria para interpretar *Enfim um líder* como um jogo com o nome. Assim, a proposta metodológica da interpretação é perceber variações de lógica de nomeação que agrupem os vários procedimentos cênicos e discursivos elencados na Análise Estrutural. Se divide os procedimentos de acordo com seu pertencimento às diferentes lógicas de nomeação, do nome do líder real, do nome ficcional e do nome comum. Da lógica do nome comum é retirada a Análise Interpretativa Política do líder qualquer.

III. ANÁLISE ESTRUTURAL E INTERPRETATIVA

III. 1. Análise Estrutural

da Composição

A Análise Estrutural da Composição de *Enfim um líder* tem como itens: o *enredo*, o *roteiro*, os *personagens* e o *figurino*. O *enredo* de *Enfim um líder* estrutura o *happening* numa única situação e o *roteiro* estabelece as linhas gerais das várias ações que o criam. O *enredo* é simples e claro: se realiza uma recepção, por quatro ou cinco atores, a um líder que não chega. Apesar disso, a data da chegada, inclusive com hora marcada, é anunciada, seguidamente, nos três dias de duração do *happening*. O *enredo* não tem catarse, porque não há resolução da intriga, quem é o líder. Também não há uma ação que demarque o fim da espera e, inclusive, o ERRO Grupo costuma emitir notas, depois de cada apresentação de *Enfim um líder*, em que justifica, das formas mais variadas, a não chegada do líder e promete a chegada do líder para o futuro. Os três dias de *happening* têm diferentes gradações de ações de espera ao líder, como está posto, na análise do *roteiro*, a seguir.

O *roteiro* enumera as ações a serem realizadas nos três dias de *happening*, além de dispor as ações anteriores e posteriores, como a propaganda de *Enfim um líder*, que começa a ser realizada uma semana antes do primeiro dia, e o comunicado escrito, que é divulgado nos dias posteriores ao *happening*. Nos três dias de duração, de *Enfim um líder*, as ações são realizadas das seis da manhã até as oito horas da noite. O *roteiro*, de 2007, a que tivemos acesso contém 87 ações com dia e hora marcadas para acontecer e, além disso, estabelece 36 sequências iniciadas por comando do diretor através de comunicação via rádio. Essas 36 sequências estão divididas em 12 por dia, em cada um dos três dias. As ações estão distribuídas da seguinte forma: 16 no primeiro dia, 24 no segundo dia, e 47 no terceiro dia. A quantidade e também o ritmo das ações é, então, progressivamente, intensificado entre o primeiro e o terceiro dia. Enquanto no primeiro dia, a maior parte das ações tem duração de uma hora, no segundo dia se trabalha, especialmente na tarde e noite, com ações de duração de meia hora, e no terceiro dia são realizadas muitas ações com duração de quinze minutos, algumas com dez minutos, e algumas ações chegam a ter a duração de apenas dois minutos, caso das últimas duas ações. Também se pode notar, no *roteiro*, diferentes ações para os três dias, como é visto a seguir, o que somado à intensificação das ações caracteriza o progressiva aumento da energia de pulsação do *happening*.

Enfim um líder é realizado, como foi colocado acima, por quatro ou cinco atores, esta variação se dá de acordo com a quantidade e disponibilidade de pessoal do ERRO Grupo, no momento em que realizam cada *happening*. Disso, não há dúvida, porém, se os atores são *personagens* ou estão ali como atores mesmo há. Por um lado, os atores não tem nomes diferentes dos seus próprios, nem papéis fabulares específicos para além da execução de ações físicas e ações *de interação* com o público para criar a recepção ao líder. Por outro lado, se pode diferenciar claramente os atores dos espectadores porque realizam ações extraordinárias, que não são ordinárias no espaço de realização do *happening*, e vestem roupas específicas como *figurino*. Inclusive, no *roteiro*, os diferentes atores recebem os seguintes nomes: ator, atriz e performer, e sempre há somente um ator e uma atriz, enquanto o número de performers varia. Como se considera aqui que *Enfim um líder* é um *happening* ficcional, se considera também que os atores são *personagens* de um evento fabular, a recepção ao líder, mas, que atuam, como *personagens* de forma parcialmente escondida, utilizando-se da semelhança do evento fabular concreto com possíveis eventos reais.

O *figurino*, como mencionado no parágrafo anterior, é um elemento que diferencia os atores de *Enfim um líder* dos espectadores do *happening*. As atrizes usam ou camisa bege, saía longa bege, bolsa e sapatos bege, ou vestido, bolsa e sapatos bege, e os atores usam terno bege sobre camisa social branca, calça social bege e sapato de couro marrom claro. Esse tipo de roupa não é usado pelas pessoas que trabalham nas ruas dos centros das cidades brasileiras onde é realizado o *happening* e uma pessoa usando esse tipo de roupa destoa do ambiente. No caso de *Enfim um líder* – em que quatro ou cinco pessoas, ao mesmo tempo e juntas no mesmo espaço, utilizam o mesmo tipo de roupa – o efeito é ainda mais destoante. Do ponto de vista de quem olha para esses atores, mesmo com as diferenças de gênero sexual entre os atores e atrizes, o *figurino* é igual para todos eles. Os atores são vistos com um grupo a que é dada unidade, além do comportamento, por esse *figurino* que é uniforme.

Ilustração: as fotos abaixo mostram o grupo de cinco atores com o figurino uniforme e bege. Na primeira foto, o homem de camiseta branca, que destoa do grupo, é um espectador.



Foto 6 e 7. (BENNATON, 2011).

da Ocupação

A ocupação cênica de *Enfim um líder* é realizada por três tipos de dispositivo: *portadores de discurso*, *de interferência* e *criadores de palco*.

Os dispositivos *portadores de discurso* são objetos que servem para transmitir enunciados linguísticos. Eles têm uma função dupla: funcionam como meios de transmissão de discurso verbal e, ao mesmo tempo, são signos, que remetem, por si mesmos, a referências fora do âmbito teatral. Como meios de transmissão de discurso verbal fazem circular o nome do líder e convidam para sua recepção. Como signos provocam sua interpretação e são passíveis de confusão com eventos não teatrais, isto porque não é ordinário que uma peça de teatro tenha seu nome pichado num muro ou seja anunciada num carro de som.

Os dispositivos *de interferência* são objetos usados para interferir na cotidianidade normal do local onde acontece *Enfim um líder*. Esses objetos não seriam colocados no espaço de acontecimento do *happening*, se não estivesse acontecendo algo de anormal. Assim, os objetos colocados na rua são objetos que causam estranheza e chamam atenção das pessoas, que passam pelo local onde acontece o *happening* todos os dias, para algo de anormal que está acontecendo, porém, sem utilizar linguagem verbal nem demarcar a origem da sua inserção no ambiente.

Os dispositivos *criadores de palco* são elementos de arquitetura e decoração do local onde o líder, quando chegasse, poderia discursar. Esses elementos contribuem para transformar a ocupação de um lugar em meio a cidade – uma ação intrusiva – num criação de um novo lugar – uma ação extrusiva – com novas relações de identificação, com o nome líder, durante a duração da atividade de rua do *happening*. O uso dos dispositivos *portadores de discurso*, *de interferência* e *criadores de palco* se dá de maneira distinta na divisão temporal em: antes da realização, durante a realização e depois da realização do *happening*. São

apresentados, a seguir, os dispositivos de ocupação cênica, de acordo com sua aparição no *happening*.

Antes da realização de *Enfim um líder* são usados somente dispositivos *portadores de discurso*: adesivos com um texto sobre *Enfim um líder* são colocados em postes; adesivos com o escrito, *enfim um líder*, são colados em carros; entrevistas são dadas em meios de comunicação; *releases* são distribuídos para a imprensa; um carro de som passa pela cidade anunciando o *happening*; o site enfimumlider.com é colocado no ar com mensagens das pessoas para o líder e sobre o líder; pichações são feitas com o nome do *happening* em vários pontos da cidade e, especialmente, ao redor do local onde se vai realiza-lo.

As pichações não são apagadas depois do *happening* se passar. Sendo assim, as pichações constituem tanto um prólogo a *Enfim um líder* quanto seu epílogo, o que tem um efeito de borrar o fim e tornar o *happening* circular. Como prólogo, o encontro das pessoas com várias pichações pode gerar o questionamento sobre o que significa a frase, *enfim um líder*, repetida em vários locais. Essa pergunta pode ser, ocasionalmente, respondida com o conhecimento de que se trata de um espetáculo. Como epílogo, as pichações são signos que relembram aqueles que participaram de *Enfim um líder* do que se passou. Se as pessoas tomam a frase tanto como lembrança de uma das apresentações e a correlacionam com o anúncio de outra, se dá circularidade temporal.

Com o uso dos dispositivos *portadores de discurso* – tanto as pichações como outros elementos citados acima – antes da realização de *Enfim um líder*, o nome do líder já circula pela cidade, bem como é criada confusão e expectativa sobre o que realmente vai acontecer nessa recepção ao líder.

Ilustração: a primeira foto abaixo mostra uma pichação numa avenida movimentada, de Florianópolis, a outra mostra cartazes de *Enfim um líder* colados em tapumes que separam da rua terrenos em que há construções.



Foto 8 (MICHELS, 2013) / Foto 9 (RAITER, 2013).

Durante os três dias de realização de *Enfim um líder* são usados os dispositivos dos três tipos, de diferentes maneiras em cada dia. Enquanto, antes da realização de *Enfim um líder*, são usados apenas os dispositivos *portadores de discurso*, como se mostrou acima. Na sequência, são elencados os usos dos diferentes dispositivos na ordem em que aparecem nos três dias.

No primeiro dia, são usados dispositivos *de interferência* e *portadores de discurso*. Os dispositivos *de interferência* são os seguintes: rosas vermelhas são jogadas no espaço em grande quantidade; e, um espelho pequeno é usado para refletir a luz do sol. Por sua vez, os dispositivos *portadores de discurso* usados no primeiro dia são: *folders* que trazem texto sobre o líder; saquinhos de pipoca que são distribuídos com, *enfim um líder*, estampado; microfone e caixa de som que são usados para divulgar a chegada do líder; faixa, que é pendura com o escrito “Bem-vindo!!! Enfim, um líder!”; o carro de som que circula outra vez; adesivos que são colados nas caixas de engraxate, em bicicletas, em carrinhos de pipoca, em máquinas de sorvete.

É interessante notar a interação com o pipoqueiro, o engraxate e o vendedor de sorvete, pois eles precisam ser cativados e precisam aceitar que seus objetos sejam adesivados. Além disso, eles são pessoas que vivem diariamente no espaço que o *happening* ocupa, começar as ações por criar empatia com essas pessoas é uma maneira de criar identidade com o espaço através de seus habitantes.

Ilustração: a faixa com “SEJA BEM-VINDO!!! ENFIM, UM LÍDER!!!” é mostrada pela primeira foto e um sorveteiro cola um adesivo com o escrito do nome do site “www.enfimumlider.com” na sua máquina de sorvetes.

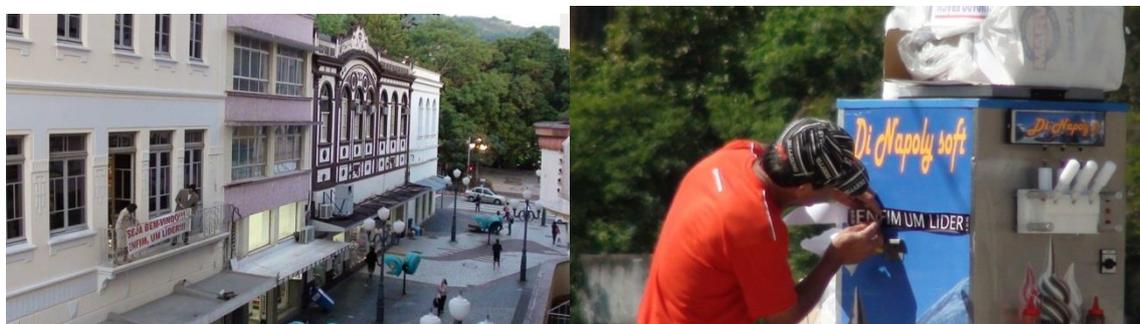


Foto 10 (GORDO, 2011). / Foto 11 (BENNATON, 2011).

No segundo dia, são usados os três tipos dispositivos de ocupação cênica: *de interferência*, *portadores de discurso* e *criadores de palco*. Os *portadores de discurso* são os seguintes: panfletos sobre o líder são jogados no espaço e distribuídos aos transeuntes, pela primeira vez; e o carro de som e os saquinhos de pipoca são usados novamente.

Os dispositivos *de interferência* usados, no segundo dia, são: alpiste, que é jogado no chão para atrair pássaros, em geral, e, especificamente, as pombas que costumam povoar os centros das cidades e com isso se busca criar efeitos cenográficos com a sua revoada; confete, purpurina e papel picado, que são jogados no espaço e dão uma impressão de festa; espelhos médios são usados para desviar a luz solar; *folders* são outra vez distribuídos; shows são realizados com diferentes grupos de música, que podem ser bandas de rock, grupos de maracatu, escolas de samba, fanfarras, ou outros, conforme as possibilidades encontradas em cada uma das diferentes apresentações; baldes e vassouras são usados para limpar a rua.

A limpeza da rua é uma ação, especialmente, inusitada porque os calçadões e as praças centrais das cidades são áreas geralmente terras de ninguém. Os calçadões têm um aspecto encardido e frestas entre as pedras de granito, onde se acumula poeira, bitucas de cigarro e objetos jogados no chão pelos transeuntes. A limpeza dessas calçadas é feita normalmente pela prefeitura das cidades, através de uma companhia de limpeza urbana. Os funcionários dessas companhias, os garis, tem uma das profissões com menor status social do Brasil, é notório que eles nunca trabalham de terno. Então, a limpeza da rua realizada por pessoas de terno é uma ação que destoa bastante do cotidiano.

No segundo dia, pela primeira vez, são usados os dispositivos *criadores de palco*: uma escada é usada para testar a posição do palco; instrumentos de medição são usados para escolher o melhor lugar para o palco; balões de gás hélio são amarrados em postes e em bancos, ou em outras estruturas presentes no espaço.

Ilustração: a primeira foto mostra os saquinhos de pipoca com a inscrição *Enfim um líder* e a segunda mostra atriz e ator com luvas de plásticos realizando a limpeza da rua, enquanto são observados por espectadores.



Foto 12 e 13. (GORDO, 2011).

No terceiro dia, são repetidos todos os dispositivos usados nos dois primeiros dias, a não ser as rosas. Também são realizados ao invés de um, três shows, e duas vezes são espalhados confetes, purpurina e papel picado. Além da repetição da ação com espelhos para desviar a luz do sol, em que, dessa vez, são usados espelhos grandes invés dos pequenos e médios usados nos outros dias. É muito presente, no terceiro dia, o uso de dispositivos *criadores de palco*: um cenário de celebração é instalado no espaço; um palco é colocado no local; colunas de balões são colocadas no chão; um tapete vermelho é estendido. Esse tapete é um objeto que normalmente não é utilizado na rua e tem grande efeito cênico. Toda essa decoração é remodelada, pelos atores com ajuda do público, algumas vezes.

A ocupação cênica, durante os três de realização, é, portanto, progressiva: começa por causar pequenas interferência no ambiente e permitir a enunciação do nome líder em tom de voz baixo, chegando até a criação de um palco, um lugar para o líder, e nos gritos do nome do líder. Depois da realização de *Enfim um líder* é utilizado o dispositivo comunicado escrito explicando porque o líder não chegou e convidando o público para a próxima recepção. Esse comunicado é uma extensão da realização do *happening* que borra seu fim e deixa um rastro para uma possível nova recepção ao líder.

Ilustração: nas fotos abaixo se pode ver o show realizado numa marquise, quando *Enfim um líder* foi apresentada na esquina do Senadinho, em Florianópolis. Na segunda foto, se pode ver os atores em cima do tapete vermelho.



Foto 14 (BORCK, 2011) / Foto 15 (GORDO, 2011).

da Dramaturgia

A dramaturgia, no *happening*, pode ser dividida em ações de atuação e de interação. Mas, no *roteiro*, que não contém essa classificação, as ações estão divididas pelos seus realizadores que são: ator, atriz, ator e atriz, performer, performers, e elenco. O número de ações realizadas pelo ator e pela atriz, sozinhos, permanece constante, ou varia pouco, ao longo dos três dias, assim como a quantidade de ações realizadas pelo performer e pelos performers. As ações realizadas por ator e atriz e pelo elenco todo apresentam crescimento progressivo do primeiro ao terceiro dia. Assim, se pode afirmar que o *happening* começa com grande número de ações individuais, que são mantidas, e, no seu desenvolvimento, aumenta a quantidade de ações coletivas. O mesmo acontece com o número de ações de atuação, que permanece, razoavelmente, estável, durante os diferentes dias, e a quantidade de ações de interação, que aumenta significativamente.

As ações de atuação, em oposição às ações de interação, são as ações que não tem o contato com o público como seu foco principal. Isto, todavia, não impede que, quando alguém do público que está no espaço fica curioso e entra em contato com o elenco, o contato aconteça. As ações de atuação, de *Enfim um líder*, podem ser divididas em ações *de caminhar*, ações *de lidar com objetos* e o *discurso de recepção ao líder*. As ações *de caminhar* são caracterizadas pelo seu baixo impacto cênico, elas são quase imperceptíveis como alterações na vida cotidiana do espaço. As ações *de caminhar* são as ações iniciais e acontecem somente no primeiro dia do *happening*, os atores em separado caminham pelo ambiente e interagem com as pessoas com a fala, mas sem dizer o nome do líder. Nesse momento, os atores se passam por pessoas comuns e não chamam muita atenção, apesar de já estarem vestidos com o *figurino*.

As ações *de lidar com objetos* são, na sua maioria, perceptíveis como alterações da cotidianidade do espaço, pois apresentam comportamentos inusitados. As ações *de lidar com objetos* são ações como: o ator mexendo no celular e tocando música; o direcionamento pelos atores da luz solar com espelhos, numa gradação de espelhos pequenos, médios e grandes; a realização de um lanche pelos atores no espaço do *happening* e quando possível em local de grande visibilidade como marquises ou sacadas; medições realizadas com instrumentos e com uma escada; pintura com a cor dourado de objetos do espaço, como tampas de bueiros e corrimões; limpeza da rua com a utilização de vassouras, baldes e luvas plásticas; montagem de equipamentos de mídia como câmeras filmadoras e equipamento de som simulando a presença de redes televisão que cobrem a chegada do líder; e, esconder um folder com informação sobre o líder em algum lugar do espaço como um banco ou uma caixa de disjuntores.

Ilustração: os espelho usados pelos atores para desviar a luz do sol aparecem na primeira foto e na segunda se pode ver a medição do espaço sendo feita pelas atrizes.



Foto 16 (GORDO, 2011). / Foto 17 (BENNATON, 2011).

O *discurso de recepção ao líder* é tratado como procedimento de atuação em separado porque, apesar de ser caracterizado pela fala, como também são as ações de interação analisadas a seguir, não envolve a conversa com o público. Além disso, ele tem a importância destacada porque é realizado muitas vezes, sendo uma vez no primeiro dia, duas vezes no segundo e seis vezes no terceiro dia. Em todas as realizações, a não ser a última, o *discurso de recepção ao líder* é realizado como treino e é dirigido. Na última realização ele é feito sem cortes e a sua última realização é também a última ação dos três dias de *happening* de rua, prevista no *roteiro*, com a seguinte descrição: “19:57 - Ator e atriz ensaiam no espaço o discurso para receber o Líder. Finalizam no ‘Ele chegará’.”(BENNATON, 2007a, 4). O *discurso de recepção ao líder* é somente emitido pela atriz ou pelo ator e nunca pelos

performers, variando entre eles nas diferentes apresentações. Durante o seu treino, aquele dos dois que não o está executando dirige o outro com pedidos mais emoção, mais volume, e mais força.

Ilustração: as fotos abaixo mostram, na primeira, o discurso sendo treinada, e na segunda foto o discurso sendo realizado pela atriz.



Foto 18 (BENNATON, 2011). / Foto 19 (BORCK, 2011).

As ações de interação são aquelas que dependem do contato com o público através da fala. As ações de interação podem ser divididas em ações de contato com o público e ações de busca do líder. As ações de contato com o público são aquelas em que há conversa entre um ou mais atores de *Enfim um líder* e pessoas do público, elas podem ser divididas em *contatos comuns*, *contatos intensos* e *uso do acaso*.

As ações *de contato comum* são ações em que o elenco, ou parte dele, conversa com uma ou mais pessoas do público de maneira cotidiana, sem realizar gestos bruscos nem gritar. Nessas ações os atores respondem perguntas do público sobre o que está acontecendo e convidam o público para a recepção ao líder. As ações *de contato comum* iniciam a interação com os espectadores e tem baixa intensidade, elas não perturbam sensivelmente o local. Há também a ação de direcionamento da atenção dos espectadores para o alto, para o céu, sem ponto de foco específico por um ator ou pelo grupos de atores.

Ilustração: as duas fotos abaixo mostram momentos de interação com conversa entre os atores e os espectadores.



Foto 20 e 21 (GORDO, 2011).

Os *contatos intensos* também compreendem a interação verbal com o público, mas, de maneira diferente dos *contatos comuns*, são caracterizados pela forma enérgica de atuação e de expressão dos atores, bem como por gritos do nome líder. Os *contatos intensos* não são conversas de algumas pessoas, mas atividade de grupo. Os gritos e a dimensão exagerada dos gestos perturbam sensivelmente o ambiente, como na comemoração de um ator ou de um grupo de atores da chegada do líder, através de uma caminhada com a utilização de fala e gestos de vitória. Esses gestos são o levantamento dos braços com os punhos cerrados e abraços efusivos entre os atores. Os *contatos intensos* também colocam os corpos dos atores e espectadores em interação através de desmaios e de dança. Os desmaios das atrizes são um tipo de *contato intenso* que evidencia o risco físico a que se expõem os atores no *happening*. Pois, as atrizes quando desmaiam são ajudadas por espectadores e dependendo da forma como se dá essa ajuda podem ocorrer pequenos ferimentos. A dança das músicas tocadas nos show também coloca os corpos dos atores em contato com os espectadores, nesse caso, com menos risco que os desmaios, e de forma alegre e festiva.

Ilustração: a primeira foto mostra a atriz desmaiando no colo de um espectador e a segunda mostra um ator dançando com uma espectadora jovem.



Foto 22 e 23 (BORCK, 2011).

O *uso do acaso* é uma ação que não consta no *roteiro*, mas pode ser percebido nas fotos e filmagens. O *uso do acaso* se caracteriza pelo contato dos atores, juntos ou separados, com elementos externos que surgem durante o *happening* e apresentam possibilidade de serem re-funcionalizados, pelos atores, de modo a se tornarem parte *do happening*. Nos diferentes locais de realização, em diferentes dias, surgem múltiplos elementos, assim, o procedimento não tem um padrão de realização. O *uso do acaso* é, eminentemente, contingencial. A interação com o público acontece de maneira variada. Os ganchos dados pelo público são sempre utilizados e há uma abertura grande para as possibilidades apresentadas pelos diferentes tipos de público. Os atores não se relacionam da mesma maneira com os senhores que jogam dominó nas mesas do calçadão e com os estudantes que estão passando por ali. Assim como os atores tratam de maneira diferente os ganchos dados pelos trabalhadores ou pelos moradores de rua. Dessa forma, além de ser uma ação não prevista, o *uso do acaso* permeia as outras ações.

Ilustração: Nas fotos abaixo se pode ver a utilização do acaso. Na primeira foto, as atrizes acenam para um helicóptero que sobrevoava o centro de Florianópolis como se o líder estivesse chegando por esse meio de transporte. Uma delas dizia: “Chamem ele!”. Na segunda foto, um caminhão, que está rodando em direção ao local onde está acontecendo a recepção ao líder, é utilizado pelo grupo de atores como elemento de encenação. Os atores interagem com o caminhão como se o líder pudesse estar chegando dentro do veículo, o motorista do caminhão respondeu à interação com uma buzina.



Foto 24 e 25 (BORCK, 2011).

As ações de busca do líder são aquelas em que os atores fazem contato com o público com o objetivo de denominar um dos espectadores de líder. Essas ações podem ser divididas em: *o líder buscado*, *a coreografia de encontro* e *a subida ao palco*. A ação *o líder buscado* se

caracteriza pela formação pelos atores de um grupo coordenado que aborda uma pessoa do público por vez, através do gesto de apontamento com o braço, a mão e o dedo, acrescida da frase: “Aqui está o líder”. Essa ação é realizada em série, isto quer dizer que várias pessoas são abordadas, uma em seguida da outra. A maioria delas reage com sorrisos, conversa com os atores por alguns segundos, até eles passarem a buscar outras pessoas. Algumas pessoas ficam com medo ou incomodadas e fogem da abordagem.

Ilustração: as fotos abaixo mostram os atores buscando o líder.



Foto 26 (BORCK, 2011). / Foto 27 (GORDO, 2011).

A *coreografia de encontro* ao líder tem características semelhantes à ação *o líder buscado* no que toca a abordagem de uma pessoa do público pelo grupo de atores, e é acrescida de uma medida. Tal medida se caracteriza pela posição dos braços, um esticado em direção à pessoa e outro junto à parte posterior do corpo, pela posição das pernas, em ajoelamento sobre um ou dois joelhos, e pela posição da cabeça, abaixada. O grupo se coloca numa posição subalterna em relação à pessoa abordada, essa subalternidade é dada pelo gesto e pela relação de planos que se estabelece, com a pessoa abordada num plano superior aos atores. A pessoa que recebe a medida é escolhida aleatoriamente e a distinção causada pela medida é inesperada. A maioria das pessoas reage de maneira envergonhada.

Ilustração: nas duas fotos abaixo se pode ver a medida realizada pelos atores para encontrar um líder. Na primeira, merece especial atenção a posição do espectador em cima do tapete vermelho. Na segunda foto, se pode ver a reação envergonhada da espectadora.



Foto 28 e 29 (BORCK, 2011).

A ação de *subida ao palco* se dá quando umas dessas pessoas, abordadas nas ações *o líder buscado* e *coreografia de encontro* ao líder, aceita ser denominada líder e subir ao palco para falar. Não há controle ou censura do que é falado por aquele que aceita ser chamado de líder e ocupar uma posição no palco. A única limitação imposta pelos atores é o tempo, ainda sim, de maneira não objetiva. Pois, no início do discurso do espectador chamado de líder, os atores apoiam, aplaudem e repetem as palavras que são ditas. Mas, depois de passados alguns minutos, o espectador chamado líder é desacreditado pelos atores, que afirmam que tal pessoa não é o verdadeiro líder e param de apoiá-la. Normalmente, o que acontece nesse momento é que o espectador chamado líder deixa o palco e o grupo de atores recomeça a busca. Porém, houve apresentações em que espectadores chamados líder rejeitaram por horas deixar o palco. Ao final de cada uma das apresentação, de toda maneira, o palco por onde passaram os espectadores, enquanto eram chamados de líder, ficou vazio.

Ilustração: as duas fotos abaixo mostram espectadores no palco discursando no microfone como se fosse um líder.



Foto 30 e 31 (BORCK, 2011).

dos Procedimentos Discursivos dos Atores

O discurso de *Enfim um líder* será analisado em duas partes. A primeira é a análise dos procedimentos discursivos dos atores que realizam o *happening*, a segunda parte é a análise do discurso dos espectadores que interagem com ele. É importante destacar que em se tratando de um *happening*, o discurso dos espectadores não é um mero efeito, mas também co-criação de *Enfim um líder*. Pois, o *happening* não existe discursivamente como uma materialidade linguística que é apresentada aos espectadores como numa peça de teatro, mas é criado na interação entre atores e espectadores. Há, sim, alguns textos que são fixos e escritos de antemão, como o texto do *discurso de recepção ao líder* e o discurso do carro de som, mas a maior parte do discurso dos atores é criada na interação. Mesmo que o discurso em si seja criado na interação, todavia, se pode notar que certos procedimentos, maneiras de jogar verbalmente, são usados quando determinadas interações discursivas acontecem.

O procedimento discursivo geral dos atores em *Enfim um líder* é a ausência de referencialidade e significado. É claro que a referencialidade temporal e espacial são respeitadas, pois, quando mencionam que a recepção vai durar três dias e vai acontecer em determinado espaço, essas referências são verdadeiras. Mas, quando falam do líder, há ausência de referencialidade, e quando falam do pensamento e das ações do líder, há ausência de significado. Então, o discurso, no *happening*, é um discurso vazio em que os enunciados são utilizados de forma a não significar nada ou a causar problemas e contradições na apreensão do seu significado. Dentro desse procedimento geral, os procedimentos discursivos, específicos, dos atores podem ser elencados em: *apresentação como realidade*, *repetição do nome líder*, a *definição tautológica* ou *anônima* de líder, *utilização de palavras meta-enunciativas* para explicar o que vai fazer o líder, e o *uso de presentes gnômicos* para se referir ao pensamento do líder. O *uso de dêiticos* para apontar um líder é um procedimento que não se integra com os demais porque, diferentemente dos outros, nele há referencialidade.

O procedimento de *apresentação como realidade* é o procedimento dos atores de apresentarem *Enfim um líder* como evento real e não como evento ficcional. Aqui não entra em jogo o gênero de *Enfim um líder*, como teatro, performance, ou *happening*. O que se percebe nesse procedimento é a não utilização de nenhum desses gêneros que demarcariam a existência de *Enfim um líder* no plano ficcional e a repetição que se trata de uma recepção ao líder.

Exemplo: Como exemplo do procedimento de apresentação como realidade se pode utilizar um trecho da entrevista dada ao jornalista Luiz Carlos Prates. Para responder a apresentação de *Enfim um líder* que o jornalista fez antes de começar a entrevista propriamente dita, em que chamou *Enfim um líder* de espetáculo, o ator Luiz Martins utiliza a seguinte frase: “Na verdade, isso antes de ser um espetáculo de ser o mais ousado espetáculo do grupo é uma grande recepção ao líder”. Ou seja, na primeira frase dessa entrevista o ator busca desacreditar *Enfim um líder* como ficção para apresenta-lo como realidade. No decorrer da entrevista, Prates pergunta: “É um teatro?” e recebe como resposta de Luiz Martins: “É uma recepção. É uma grande recepção durante três dias.”. (ERRO GRUPO, 2007)

A *repetição do nome líder* é o procedimento discursivo mais usado pelos atores em *Enfim um líder*. Não se pode, entretanto, confundir a *repetição do nome líder* com a repetição do nome do líder, porque o nome do líder nunca é sequer dito, quanto menos repetido. É possível elencar as situações em que o nome líder é dito: o nome líder é repetido sozinho na maior parte dos procedimentos de atuação que contêm também discurso; o nome líder é sujeito ou objeto da grande maioria das frases que são ditas no *happening*; em todos os *portadores de discurso* utilizados como dispositivo de ocupação o nome do líder está escrito ou gravado em áudio. A primeira vista estas observações podem parecer demasiadamente simples, mas o fato é que, para a criação do *happening* de espera ao líder, a repetição contínua desse nome é fundamental porque reitera e mantém em circulação nas conversas o nome líder que dá unidade ao *happening* de recepção ao líder. A unidade das várias ações e procedimentos heterogêneos e que lidam com diferentes meios e linguagens, numa dimensão temporal longa, é mantida somente pela constante remissão a esse nome. Assim, através da repetição os atores deixam o nome do líder sempre em evidência desde o título do *happening*, *Enfim um líder*.

A *definição tautológica* ou *anônima* de líder é um procedimento usado pelos atores quando respondem à pergunta: quem é líder. A *definição tautológica* é a definição de um conceito por ele mesmo, enquanto o que é chamado aqui de *definição anônima* de líder é o procedimento de afirmar como única qualidade do líder o anonimato. Para não responder que o líder é só um nome que não tem existência física, o que desapontaria aqueles que fazem a pergunta acreditando num líder referencial, os atores utilizam-se desses dois artifícios, que são duas maneiras diferentes de dar uma definição não referencial. Assim, nunca há uma referência a quem o nome do líder se vincularia no plano discursivo não contextualizado.

Entretanto, em outros momentos do *happening*, como vai ser mostrado abaixo no procedimento de *uso de dêiticos*, os atores definem, mesmo que temporariamente, o líder no plano contextual físico. As *definições tautológica e anônima* de líder, de todo modo, são usada quando se tem, entre atores e espectadores, uma discussão abstrata sobre quem é o líder. A *definição tautológica* de líder é: “O líder é o líder”, e a *definição anônima* é: “O líder é anônimo”.

Exemplo: O uso da definição tautológica pode ser visto, por exemplo, na frase: “Jesus é Jesus e o líder é o líder”, que foi proferida, pelo ator Luiz Martins, quando uma espectadora evangélica não aceitava deixar o palco na realização do Senadinho, em Florianópolis (BENNATON, 2007b). A definição anônima de líder foi usada, por exemplo, na entrevista dos atores Luana Raiter e Luis Martins numa resposta ao entrevistador Luiz Carlos Prates, quando este perguntava, ainda que indiretamente, sobre o nome do líder. Segue a transcrição da parte da entrevista em que o líder é definido como anônimo: “Prates: “O líder é o que eu estou pensando?”/ Luiz Martins: “O que senhor está pensando?”/ Prates: “O líder é o líder que eu estou pensando? / Raiter: “Inicialmente o Pedro Bennaton, ele tinha pensado em trazer algum grande líder político, ou espiritual, no caso. Tinha-se cogitado o Lula, pessoas assim. O encontro com o líder foi muito bom, porque, como ele é um líder anônimo.”/ Luiz Martins: “Isso é importante dizer, ele é anônimo.” O jornalista, que indiretamente pergunta quem é o líder, está mais preocupado em ter a informação do que em oferecê-la aos espectadores, pois quer saber se o líder é quem ele está pensando. Talvez por reconhecer, ou intuir, em parte o jogo, ele se furta a perguntar diretamente quem é o líder. Nesse momento, o ator brinca com a sua pergunta e deixa ele fora do grupo de conhecedores do segredo, ao dizer, “no que o senhor está pensando?”. E a atriz nega que seja o, então, presidente Lula, tentando adivinhar em que Prates estava pensando. Ela também nega que o líder seja político ou espiritual e, por fim, afirma apenas que o líder é anônimo. (ERRO GRUPO, 2007).

A utilização de palavras *meta-enunciativas* para explicar o que vai fazer o líder é o uso de palavras que não tem especificidade em si mesmas, mas que denotam classes de enunciados para explicar qual é a ação do líder. Os termos usados são: mensagem, verdade, resposta e palavra. Esses termos podem ser usados tanto como sujeito acrescidos do adjunto adnominal, do líder, ou como objeto de verbos como: trazer, permitir, dar, acreditar. Esses termos, quando usadas nessas posições sintáticas de objeto ou sujeito acrescido de adjunto adnominal, servem como receptáculos de outros enunciados. Desse modo, o conteúdo que

poderia trazer o líder nunca é dito porque o objeto que ele vai trazer é sempre metalinguístico. Assim, nunca é denominado nem um objeto físico nem um valor abstrato, e é sempre deixada uma possibilidade de encaixe de uma outra frase que poderia trazer qualquer outro enunciado. Então, não se especifica a ação do líder e se deixa um espaço aberto para que os espectadores preencham com aquilo que esperam daqueles a quem consideram líder.

Exemplo: Na entrevista por Luiz Carlos Prates, a atriz Luana Raiter usa a seguinte frase: “as mensagens dele não ficaram presas a um partido político, a uma seita religiosa.” E Martins afirma que: “ele não vem nos dizer o que fazer ou não fazer, ele vem nos trazer respostas.”. E também que: “o líder, ele permite isso: que as pessoas acreditem na verdade da palavra.”. (ERRO GRUPO, 2007).

O uso de *presentes gnômicos* para se referir ao pensamento do líder é o uso de afirmações sem origem e sem referência para explicar qual a opinião do líder. Através do uso dessas afirmações se consegue uma aura filosófica e racional que envolve frases vazias de significação. Essas frases são caracterizadas por serem afirmações de possível valor universal que teriam que ser correlacionadas a outras frases para definir valores específicos. Ao não utilizar outras frases para fazer a correlação e definir um sentido, as frases ficam generalistas e vazias.

Exemplo: Na já mencionada entrevista, a atriz Luana Raiter enuncia: “a imagem não é tão importante assim quanto a realidade das coisas.” e em outro momento: “os homens não vivem em vão.”. Luiz Martins, na mesma entrevista, faz a seguinte afirmação: “se acreditamos no possível tudo é possível.”. (ERRO GRUPO, 2007).

O uso de *dêiticos* para apontar o líder é um procedimento discursivo realizado em momentos específicos, em contraposição à *repetição do nome líder* que é geral. Os *dêiticos* são usados pelos atores quando eles estão realizando as ações de busca do líder no público. Assim, no momento do uso desse procedimento discursivo, se vê a substituição da *repetição do nome líder* pelo apontamento, através do dêitico, de um espectador a quem os atores denominam líder. Um dêitico pode ser um pronome pessoal ou demonstrativo como ele ou aquele, bem como um advérbio de tempo e lugar, como agora e aqui. É claro que também são usados dêiticos, eventualmente, no discurso não referencial para se referir a elementos anteriores do fluxo de discurso, mas aqui se está dando especial atenção para os dêiticos

usados no contexto enunciativo do *happening*, quando há atuação dos atores através do procedimento *de busca do líder* no grupo de espectadores.

Exemplo: “Ele é o líder” e “Aqui está o líder” são as duas formas usadas pelos atores quando estão realizando a busca do líder. (BENNATON, 2007b) e (MARQUES, 2011).

das Recorrências Discursivas dos Espectadores

A análise do discurso dos espectadores que co-criam *Enfim um líder* não é uma análise de procedimentos, mas de recorrências, porque os espectadores são pegos de surpresa e não tem procedimentos previstos para interagir com o *happening*. As recorrências analisadas no discurso dos espectadores são: *as alusões à religião, à política e à mídia; a pergunta quem é o líder; a afirmação de um nome do líder; e o jogo com o líder como nome.*

As alusões à religião, à política e à mídia são feitas pelos espectadores a partir de sua decodificação do conjunto de símbolos que fazem parte do *happening*. *As alusões* são feitas, destacadamente, quando os espectadores tem seu primeiro encontro com o *happening*, mas há inclusive espectadores que acompanham grande parte dele e mantêm suas *alusões* a outras esferas. Os símbolos de *Enfim um líder* propiciam essas correlações ao tocarem na esfera semântica da liderança, porém, é necessário notar que quem realiza as *alusões* são os espectadores de acordo com o seu conjunto de crenças e de referência.

Exemplo: Os exemplos expostos aqui foram retirados do artigo de Mariana Hilgert. Ela utiliza a citação indireta para expor as opiniões de algumas espectadoras de *Enfim um líder*, que fazem alusão a esfera religiosa: “Alba sabia que era uma peça de teatro, mas contou que, no início, pensou que fosse algo de cunho político ou até uma “seita maluca”, como ela mesmo definiu.”; “Vera Fernandes, moradora da região da pracinha, ficou sabendo da chegada do tal líder por um folheto que não explicava nada e disse que só descobriu se tratar de uma peça mais tarde. Ela chegou a pensar, inclusive, que tivesse alguma relação com a Igreja local, que está para ser restaurada.”; “Para Maria Back, que estava logo ao lado, aquilo não tinha nada de teatro. Segundo ela, deveria ser alguma coisa relativa à ‘Assembléia de Deus, Testemunhas de Jeová, alguma religião crente’”. (HILGERT, 2008).

No mesmo artigo, agora através de citação direta, é mencionada uma espectadora que relaciona o líder com a personalidade midiática de Raul Seixas: “- É a chegada de um líder

mundial. É tipo um Raul Seixas, uma nova sociedade, mais alternativa, com mais liberdade de expressão. Estou nervosa por isso.” E outra espectadora que faz alusão a política, ao citar o presidente da República: “- Porque o nosso presidente não é, comentou uma delas, enquanto a outra balançava a cabeça, apoiando.” (HILGERT, 2008).

Numa comunidade de discussão da mídia social Orkut, que foi muito popular no Brasil antes do surgimento da rede social Facebook, é encontrada outra alusão à mídia, na figura da personalidade que diz ser a reencarnação de Jesus Cristo, Inri Cristo, e aos espetáculos de circo: “Anônimo - 18/04/2008 Enfim um líder Um wannabe-inri-cristo?/ [...] 24/04/2008 faz tempo... tem uns carros rodando com essa mensagem também / “Anônimo - 24/04/2008 deve ser um circo” (ORKUT, 2008).

A recorrência da *pergunta quem é o líder* acontece quando um espectador busca saber a identidade do líder. É uma pergunta natural em contextos cotidianos, pois, se desejaria saber quem é esperado, caso o *happening* fosse uma recepção a um líder que fosse realmente chegar. Assim, no contexto do *happening*, tal pergunta, num primeiro momento, busca se certificar do que se passa ali. Mas, se for repetida, insistentemente, pode denotar ou uma não compreensão do contexto enunciativo de *Enfim um líder*, ou pode ser índice de uma vontade de se opor ao *happening* quanto ao uso do nome líder sem referência e de acabar com o jogo que está se passando em *Enfim um líder*. Assim, essa pergunta, quando repetida à exaustão, viola a ficcionalidade do líder como somente um, pois busca ou um referente para o nome líder ou desmascarar a inexistência desse referente.

Exemplo: Um exemplo é a pergunta de Luiz Carlos Prates: “O líder é o líder que eu estou pensando?”, que já foi analisado em correlação com a definição tautológica e anônima do nome do líder feita pelos atores, que complementa a pergunta quem é o líder. (ERRO Grupo, 2007).

A *afirmação de um nome do líder* acontece quando um espectador não aceita o jogo com o líder enquanto nome e afirma que o líder é um nome próprio. Assim, o espectador toma ele mesmo a tarefa de dar um nome ao líder que é usado somente como nome pelos atores no *happening*. A *afirmação de um nome do líder* entre em conflito com o jogo proposto pelo *happening* porque o líder como nome líder não tem nome próprio. Ao colocar o nome que lhe interessa como nome do líder, o espectador busca ocupar o vazio de referência que permeia todo o jogo linguístico de *Enfim um líder*.

Exemplo: Duas espectadoras afirmaram o nome do líder Deus: “Em acordo, as duas afirmaram que, para elas, o grande líder deveria ser, realmente, Deus.” (HILGERT, 2008). No vídeo disponibilizado pelo ERRO, se pode ver uma mulher que sob ao palco como líder e afirma: “Jesus, jesus, jesus”. (BENNATON, 2007b, 151) A polícia, em Palhoça, afirmou que Papagaio era o líder: “Em uma apresentação do espetáculo na cidade de Palhoça, um dos atores foi levado à delegacia, interrogado e pressionado a dizer ao major da PM da cidade quem era o líder, mesmo após inúmeras tentativas em dizermos para os oficiais que se tratava de uma performance. O clima do interrogatório e do diálogo que acontecia no lado externo da delegacia teve ares de censura, os policiais argumentaram que a detenção se justificava, pois, havia um criminoso, de nome Papagaio, assaltante de bancos, foragido da penitenciária estadual, que estaria planejando um assalto, e esse poderia ser nosso líder já que no espaço de ação da peça estavam localizados todos os bancos do município.” (BENNATON, 2009b, 151).

O jogo com o líder como nome é a apropriação, pelo espectador, do procedimento dos atores e a utilização do líder como nome nos seus próprios enunciados. Nessa recorrência, o espectador participa de Enfim um líder com a continuação do jogo com o líder como nome que fazem os atores. Não há corte ou contradição com o discurso dos atores e sim uma proliferação criativa de enunciados que utilizam o nome líder sem referência a um nome próprio.

Exemplo: No vídeo, o cantor Raul Seixas Cover fala, depois do seu show: “Homenageado o grande líder, porque aqui não é um show, é uma participação”. (BENNATON, 2007b).

A interação festiva com Enfim um líder é a interação do espectador com o happening de maneira alegre. Essa interação é realizada pelo espectador que percebe e não se importa com a ausência de referencialidade do líder e tampouco quer ser um espectador chamado líder e subir ao palco. A interação festiva é uma interação descompromissada.

Exemplo: Numa apresentação em São José, três meninas que se divertiam com o que se passava: “Tentando ‘fazer um agito’, como elas mesmas definiram, um grupo de três meninas, todas sentadas no ponto de ônibus, contribuía com os gritos. Para elas, estava claro que era uma peça teatral e que o tal do líder não deveria aparecer. Mas, questioneei, vocês acham que

alguém acredita na chegada desta pessoa? - Sempre tem trouxa que cai, respondeu uma delas, soltando uma gargalhada.” (HILGERT, 2008).

De maneira geral, a Análise Estrutural de *Enfim um líder* apresenta procedimentos numerosos e variados que não tem uma unidade e não deixam claro o sentido geral do *happening*. Se pode perceber, no que fazem os atores, uma variação entre alguns procedimentos que simulam o sentido e simulam uma referência, mais próximos da realidade, e outros procedimentos que fazem, claramente, parte da ficção. A interação dos espectadores com o *happening* também não é una. Por um lado, há espectadores que jogam, que brincam com *Enfim um líder* como ficção, por outro lado, há espectadores que tomam *Enfim um líder* a sério. A Análise Interpretativa, que vem a seguir, ordena, da melhor maneira possível, a multiplicidade de procedimentos quanto a lógicas de nomeação, que acreditamos serem a chave para compreender a unidade múltipla do *happening* elástico *Enfim um líder*.

III. 2. Análise Interpretativa

O jogo entre realidade e ficção, no *happening Enfim um líder*, se dá como jogo com a lógica da nomeação. Simultaneamente, mas através de diferentes procedimentos, o líder é afirmado como se fosse um nome próprio real, o nome do líder, e como se fosse um nome de um personagem ficcional, o nome líder, sem nunca ser decidida, entre essas duas opções, a verdadeira natureza do líder. A simultaneidade é interrompida apenas, contingencialmente, quando o líder é usado como nome comum, num procedimento de apontamento de um líder qualquer. A afirmação do nome do líder e do nome líder é simultânea, no *happening*, porque os procedimentos que afirmam o nome próprio e aqueles que afirmam o nome ficcional estão embaralhados. A não existência de uma divisão temporal do *happening* em atos e a união das ações todas na única situação de espera ao líder propiciam essa variação de procedimentos de confusão entre realidade e ficção. A interrupção da simultaneidade, na busca do líder qualquer, acontece, algumas vezes, ao longo dos três dias de *happening*, mas é especialmente destacada no último dia. Na sequência dessa análise interpretativa, primeiro, é demonstrada a lógica do nome próprio, depois a lógica do nome ficcional e, por último, a lógica do nome comum. Da lógica do nome comum, é retirada a leitura política do líder qualquer.

do Líder Real e do Líder Ficcional

O líder é afirmado como se fosse um nome próprio real através da simulação, em *Enfim um líder*, de um ritual de instituição que funciona pela lógica do nome próprio e do fechamento de sentido. Para embasar essa afirmação é usada, na interpretação de procedimentos que assemelham-se aos das instituições analisadas pelos teóricos, a teoria sobre líder e massa de Sigmund Freud e a teoria do populismo de Ernesto Laclau. Primeiro, é esclarecido que um líder real só pode ser um líder com nome próprio, tanto na discussão de Freud sobre líder e massa, quanto na teoria de Laclau sobre o populismo. Em seguida, são interpretados os procedimentos com relação ao nome próprio que fazem uso da promessa do líder como realidade.

Fora da esfera da ficção, um indivíduo para ocupar a posição de líder precisa, antes de tudo, ter um nome próprio. Não é possível a um nome comum ou ficcional cumprir as condições para ser um líder mostradas por Freud, como ocupar a posição de eu ideal dos liderados e parecer amar a todos os liderados igualmente, porque o indivíduo não coloca no lugar do seu eu ideal um nome que não tenha qualidades e referência específicas e não supõe que alguém sem qualidades possa amar a todos os liderados igualmente. Isto fica mais claro com o exemplo de um nome próprio, Lula, que ocupa a posição de líder; enquanto, o nome comum sindicalista não ocupa essa posição, nem como nome comum, nem como nome ficcional. Dessa forma, para atender as condições de um líder descritas por Freud, o nome precisa ser um nome próprio. Freud, todavia, elaborou a hipótese de uma ideia ou abstração que poderia substituir um líder no papel de unir a massa. Isto não invalida o argumento acima, de que um líder real só pode ser um líder com nome próprio, porque a questão aqui nessa Análise Interpretativa de *Enfim um líder* é o que é o líder, não o que une a massa. A massa pode ser unida sem líder, mas, se ela tiver um líder, esse líder terá um nome próprio.

Laclau, quando desenvolve a discussão – diferentemente de Freud que usa o conceito de massa, Laclau usa o conceito de povo – chega a conclusão que há um momento de *point de capiton* em que se cria um significante vazio. Esse significante vazio significa, a partir desse momento de *point de capiton*, mais do que significava antes e reúne mais demandas e demandas heterogêneas com relação àquela demanda que nomeava primeiro. Além disso, esse significante vazio nomeia, retrospectivamente, e é ele que fundamenta o povo, que foi por ele nomeado, sem controlar o que entra na sua cadeia equivalencial. Esse significante vazio pode ser um nome do três tipos, próprio, comum ou ficcional, desde que ele funcione de acordo com a lógica do *point de capiton* e da nomeação retroativa. Porém, se há um líder real

identificado com esse significante vazio, o líder, obrigatoriamente, tem um nome próprio. Como exemplo, se pode pensar no Bolivarianismo, na Venezuela. O significante vazio é Bolivarianismo e o líder com nome próprio identificado a esse significante vazio é Hugo Chávez. *Enfim num líder*, em determinados procedimentos, simula ter um líder real, e, portanto, um líder com nome próprio.

Os procedimentos de *Enfim um líder* interpretados como usuários da lógica do nome próprio são: o *figurino*; os *portadores de discurso*; os *criadores de palco*; o *discurso de recepção*; os *contatos comuns*; os *contatos intensos*; a *repetição do nome*; as *alusões à política, religião, mídia*; a *pergunta quem é o líder*; e a *afirmação de um nome do líder*. O *figurino* utiliza a lógica do nome próprio do líder porque homogeniza o grupo de liderados, nesse caso os atores que criam a espera pelo líder. Essa homogeneização é necessária para que todos os indivíduos aceitem aos outros como participantes iguais do grupo, em que somente o líder tem uma hierarquia superior. Os *portadores de discurso* utilizam a lógica do nome próprio porque prometem a chegada do líder e a chegada do líder só pode ser a chegada de um líder com nome próprio. Além da promessa da chegada do líder no discurso que portam, os *portadores de discurso*, enquanto objetos em si, são os mesmos objetos usados pelas instituições, como a igreja e o partido político, quando estas querem convencer indivíduos de se tornarem fiéis ou partidários. É notório, por exemplo, o uso de adesivos por partidos políticos em época de eleições, bem como a distribuição de folders com informações e retórica de agregação por igrejas.

O *discurso de recepção*, por ser treinado a exaustão, como se faz diante de uma situação a qual se dá muita importância, é interpretado como dentro da lógica do nome próprio que só um líder específico e importante exigiria, tamanho é o dispêndio de tempo e energia, e tamanha o envolvimento libidinal. Os *contatos comuns* são interpretados como dentro da lógica do nome próprio do líder real porque são ordinários, mais próprios da realidade do que da ficção. Os *contatos comuns* são conversas que se passam como as conversas de fiéis e partidários que tentam convencer outros a aderirem a um grupo e a um líder. Enquanto, os *contatos intensos*, que não são ordinários, fazem parte da lógica do nome próprio porque prometem o líder com paixão, como fazem fiéis e partidários em momentos de exaltação e de enfrentamento com outros grupos. A *repetição do nome líder*, apesar de não ser a repetição de um nome próprio, faz parte da sua lógica porque repete o mesmo nome conjuntamente com a promessa da sua chegada, chegada que pode ser apenas do líder com nome próprio. Além disso, a repetição é permeada pela unidade do que é repetido, o líder é também sempre um só.

As *alusões* feitas por espectadores à *política*, à *religião* e à *mídia* confirmam que os procedimentos de semelhança com a realidade, e, portanto, procedimentos que usam o líder com nome próprio, são efetivos. Ao menos no primeiro momento de contato, os espectadores, ao fazerem *alusões* a igrejas e a política partidária, consideram *Enfim um líder* uma instituição que opera pela lógica do líder real e do nome próprio. A *pergunta quem é o líder* está inscrita na lógica do nome próprio porque é feita com objetivo de ter como resposta um nome próprio. Ao perguntar quem é o líder, o espectador não quer ouvir a resposta, sindicalista, ele quer ouvir a resposta, Lula. Vale ressaltar que a pergunta pode ser feita de duas formas, a primeira, ingênua e a segunda, reativa, com objetivo de acabar com a ficção. Como é uma reação também, e unicamente uma reação, a *afirmação de um nome do líder* pelos espectadores. A *afirmação de um nome do líder* está tão dentro da lógica do nome próprio que nem espera o líder prometido chegar para saber seu nome e já afirma um outro nome próprio do líder. A *afirmação de um nome do líder* é uma reação a afirmação do líder como nome ficcional, que opera de modo a assegurar um nome próprio e, na verdade, o nome próprio do único líder em que acredita o espectador que faz a afirmação. Assim, os atores em *Enfim um líder* utilizam vários procedimentos de semelhança a uma instituição real que prometem um líder com nome próprio, como igreja ou partido político; assim como os espectadores, por vezes, interagem com o *happening* invocando um nome próprio.

Até aqui foram interpretados os procedimentos que funcionam sob a lógica do nome próprio, o uso dos dispositivos *criadores de palco* para o líder é, entretanto, um procedimento intermediário entre a lógica do nome próprio e a lógica do nome ficcional. A *criação do palco* para o líder é um procedimento da lógica do nome próprio porque promete a chegada de um líder, ao mesmo tempo em que, sem nunca receber esse líder apresenta sempre um vazio característico da lógica do nome ficcional. A *criação do palco* como lugar para o líder pode ser interpretada em analogia com a relação entre significante e significado. O palco é construído como um significante que tem um vazio no centro, esse vazio é um espaço para o significado. Isso não quer dizer de maneira alguma que haja aí um significante vazio como o conceito utilizado por Laclau porque não há *point de capiton*, nem nomeação retroativa. O que há é a decoração, com os balões, os tapetes vermelhos e as flores de plástico que envolvem o palanque, que constituem o significante. O lugar do palco em que o líder iria estar, se chegasse, é o espaço do significado. O significado, dentro da lógica anti-descritivista do nome próprio, seria o líder que chegaria e teria um batismo original a posteriori. A cenografia é construída, então, de modo a oferecer um semblante, uma máscara, para um lugar que fica vazio, que deixa um espaço aberto, como um nome ficcional. O palco é criado

progressivamente, mas nele sempre está uma promessa de líder com nome próprio e um vazio de líder como nome ficcional. O nome ficcional é um nome incompleto em suas propriedades, pois comporta sempre um vazio de propriedades que não são nem verdadeiras, nem falsas. Ao deixar o palco sempre vazio, o procedimento de uso dos dispositivos *criadores de palco* faz também parte da lógica do nome ficcional.

Apresentados os procedimentos que simulam um nome próprio – com a ponte intermediário da *construção do palco* como significante, que varia seu significado entre a promessa do líder real e o vazio do líder ficcional – se passa a discussão sobre o nome ficcional. O nome ficcional – tanto quando é um nome próprio ficcional, quanto quando é um nome comum ficcional – funciona de maneira diferente do nome próprio real. De acordo com Wilkinson, o nome ficcional é o conjunto de suas propriedades. O nome ficcional, portanto, é aqui tomado de acordo com uma análise descritivista, em oposição ao nome próprio real tomado da análise anti-descritivista. Analisar o nome próprio real do ponto de vista anti-descritivista é uma escolha teórica, pois, é possível, se considerar o nome próprio real do ponto de vista descritivista. Considerar um nome ficcional, do ponto de vista anti-descritivista, entretanto, é impossível, porque, simplesmente, não há coisa para haver um batismo original. A coisa, nome ficcional, é criada pelas propriedades dadas pelo autor que criou o personagem. Levando em conta a diferença entre um personagem literário, criado por um autor, e um personagem teatral de um happening de interação com os espectadores, criado por vários atores, se pode afirmar que os atores de *Enfim um líder* utilizam, elaboradamente, a condição de limite de propriedades do nome ficcional, quando deixam as propriedades do líder incertas. Quando são evasivos e não predicam o líder, os atores estão denunciando a condição de personagem do líder, que é apresentado nos momentos do uso da lógica do nome próprio, como realidade. Assim, o nome líder é usado como nome ficcional em *Enfim um líder* para profanar a sacralização da espera do líder como realidade.

A profanação, segundo Agamben, restitui ao mundo dos homens o que estava separado como sagrado. A promessa do líder real é uma sacralização no sentido em que deixa separado o sentido do *happening* para ser completado com a chegada do líder. O uso do líder como nome ficcional, sem referência real, profana essa sacralização, pois, desarma a promessa de realidade e abre o jogo com espectadores, num primeiro momento, um jogo de linguagem e, num segundo momento, o jogo de ação da *subida ao palco*. Ainda segundo Agamben, a profanação mantém o gestual do que é profanado desprovido de sua finalidade. *Enfim um líder* como ficção mantém o gestual da espera de um líder, como faz uma instituição real, desprovido da sua finalidade de ganhar eleições, arrebanhar fiéis ou lutar

contra os infiéis. O uso do nome ficcional líder profana a promessa de um nome próprio do líder.

Os procedimentos profanadores interpretados como utilizadores da lógica do nome ficcional são: a *definição tautológica*; a *definição anônima*; o *uso de palavras meta-enunciativas*; o *uso de presentes gnômicos*; a *interação festiva*; e o *jogo com o líder como nome*. A *definição tautológica* do líder é um uso do nome ficcional porque, ao definir o líder como líder, não vai além do nome líder, não faz referência nenhuma e não atribui nenhuma propriedade. A *definição tautológica* mantém o nome líder apenas como o nome líder e, desse modo, faz uso do funcionamento do nome ficcional através da incompletude. Pois, como visto com Wilkinson, o nome ficcional tem, além de propriedades finitas, a característica de ter propriedades que não podem ser verificadas como verdadeiras ou falsas. A *definição tautológica* é uma maneira de mostrar a ficcionalidade do líder sem confirmar que o líder é apenas um personagem. A *definição anônima*, da mesma forma, frustra a esperança de quem quer saber o nome próprio do líder ao manter, com o anonimato, o líder como nome ficcional. Pois, o líder como anônimo é apenas o líder como nome ficcional.

As frases com *meta-enunciativas* são usadas para deixar em aberto aquilo que o líder vai trazer e fazem parte da lógica ficcional do nome personagem líder porque mantem uma abertura e um vazio. Ao deixar sempre esse espaço aberto a outra significação, o uso das frases *meta-enunciativas* profana o fechamento de sentido almejado num líder real. Os *presentes gnômicos* estão na esfera do nome ficcional porque frustram quem gostaria de ter um sentido claro do que o líder pensa. A generalidade dos *presentes gnômicos*, por sua vez, confunde e deixa o sentido aberto. Os *presentes gnômicos* são profanações do discurso de partidos políticos que explicam objetivamente como funciona o mundo.

A *interação festiva* é um procedimento de uso do nome ficcional porque, ao interagir de maneira leve e descontraída com o *happening*, os espectadores que fazem *interação festiva*, com brincadeiras e dança, não tem objetivo, não esperam a chegada de um líder. As risadas e a alegria são também características, segundo Agamben, da profanação que, sendo meio sem fim, esquece alegremente de seu objetivo. No momento em que o espectador percebe que não há objetivo, que o líder não existe e não vai chegar, o que resta a ele é, se mantiver o objetivo de fechar o sentido, fazer a lamentação da linguagem, uma vez que a louvação do nome já não é mais possível. Dotado de uma alegria sem objetivo, porém, ele pode brincar como meio sem fim, não com o nome de Deus, mas com o nome líder. O *jogo com o líder como nome* é um jogo com o nome ficcional. Pois, quando fazem esse jogo, os espectadores mantem o líder como nome ficcional através de referências vazias. Os

espectadores que jogam dessa forma com *Enfim um líder*, lidam com o *happening* como ficção e como profanação da espera de um líder com nome próprio. Esse jogo é um jogo alegre, pois, ao não se esperar um líder real, os espectadores utilizam seu potencial de investimento libidinal represado para se alegrarem com o jogo ficcional de *Enfim um líder*. Agamben mostra duas maneira de jogo profanador, o *ludus* e o *jacus*. O *ludus* está correlacionado com o uso da lógica do nome comum, enquanto o uso do líder com nome ficcional é um *jacus*, um jogo de palavras, que cancela o rito da chegada do líder e deixa sobreviver o mito do líder como linguagem. Ainda que o mito sobreviva de maneira restituída ao uso, na brincadeira. A lógica do nome ficcional propicia, então, um jogo com a ficção do líder, que mantém espaços abertos de significação profanando o fechamento de sentido feito pela lógica do nome próprio.

do Líder Qualquer e Política

A interrupção da simultaneidade, entre a promessa de um líder com nome próprio e a profanação através do nome ficcional, só se dá quando são unidos a promessa de uma existência real de um líder com nome próprio e a sua criação ficcional como nome ficcional, na designação de um espectador qualquer de líder, utilizando a lógica do nome comum. O líder como nome comum é mostrado como um qualquer entre os espectadores através da realização de procedimentos imanentes, que não simulam outra coisa do que está acontecendo e deixam separado, claramente, o que é realidade e o que é ficção. Para compreender a lógica do nome comum é analisada aqui a relação entre nome comum e qualquer. Um nome comum é um nome de uma classe usado para nomear um dos pertencentes a essa classe. Assim, quando se usa o nome árvore para designar uma árvore específica, se está usando um nome comum. O nome comum é o ponto de partida para Giorgio Agamben desenvolver o conceito de qualquer. O qualquer é definido, por Agamben, como aquele que seja como for não é indiferente. Explorando o paradoxo entre singularidade e classe, Agamben encontra o qualquer como um exemplo que, ao mesmo tempo, é particular e vale por todos. Nesse sentido, qualquer é um paradigma, palavra grega para exemplo, que tem como etimologia o que se mostra ao lado. Assim, o qualquer não é a coisa, mas serve para mostrar a coisa. O qualquer é o assim chamado, o pretenso e o pseudo, mas não o único ou o verdadeiro. O qualquer é aquele que é aceito tal qual é.

Os procedimentos interpretados como usando a lógica do nome comum e do líder qualquer são: *o líder buscado*, *a coreografia de encontro*, *a subida ao palco* e *o uso de*

dêiticos. O líder buscado é um procedimento que opera dentro da lógica do nome comum porque todos os espectadores são chamados de líder, constituindo, assim, uma classe, Líder, da qual cada um deles é um nome comum, líder. Além disso, o líder buscado é um procedimento que busca, como líder comum, qualquer espectador, já que todos são chamados de líder. A coreografia de encontro é a continuação do procedimento do líder buscado e tem a mesma lógica do nome comum na consideração de qualquer como digno de receber uma medida e ser chamado de líder. A diferença da coreografia de encontro para com o líder buscado é simplesmente a ênfase maior no encontro com o espectador. Com relação ao nome comum, a coreografia de encontro e o líder buscado funcionam da mesma forma. O convite à subida ao palco utiliza a lógica do nome comum ao chamar qualquer espectador para a subida e ao descreditar, logo em seguida, aquele que está no palco. Se pode argumentar que, quando no palco como líder, o espectador não seria mais um qualquer e isso o inscreveria na lógica do nome próprio. Porém, como os outros espectadores foram chamados de líder e sabem que aquele que está ali se trata de um qualquer, se interpreta que tal procedimento faz parte da lógica do nome comum. O uso de dêiticos está na lógica do nome comum porque os dêiticos são apontadores que dependem, para ter sentido, da referência presente no seu contexto enunciativo. A medida em que as frases com dêiticos, como “Aqui está o líder”, são repetidas com o apontamento de vários espectadores em sequência, elas atribuem a cada um deles a condição de líder.

Os procedimentos que usam a lógica do nome comum na busca do líder qualquer são todos semelhantes e integrados, dada a sua condição específica de interação entre o papel ficcional de líder atribuído a um espectador real qualquer. Os procedimentos de uso do nome comum, no jogo com o público, atribuem a um espectador o papel de líder e criam o líder qualquer. Esse jogo é jogo profanador que faz desaparecer o mito, mas mantém o rito, portanto, é um jogo de ação do tipo *ludus*, de acordo com a conceituação de Agamben. A subida ao palco, do líder qualquer, faz desaparecer o mito do líder, pois, já não se espera mais um líder mítico, o líder qualquer não é mítico, não é somente linguagem, e está ali palco. Além disso, a subida ao palco conserva o rito, pois o líder qualquer desprovido de mito realiza o rito do discurso no palco. A lógica do nome comum, então, faz uso também da profanação, de todo o modo, o mais importante é que, nessa profanação, está apontando um espectador como líder qualquer. O que, se é feito por meio da neutralização característica da profanação, apresenta, ao mesmo tempo, uma nova possível positividade política.

A interpretação política feita aqui vai em outra direção que as direções das interpretações políticas, de Pedro Bennaton e minha, expostas na Revisão Crítica. A

interpretação de Bennaton, que coloca ênfase na situação de rua, como enfretamento com o espetáculo e escrachamento de instituições, está relacionada com o que foi chamado aqui de lógica do nome ficcional e da profanação. Tal interpretação política – que pode ser chamada de: enfim contra o líder – é válida e tem consequência políticas, porém, no nosso ponto de vista, elas não são fundamentais como as possibilidades que abre o líder qualquer. A minha análise, antes de começar a escrever essa dissertação, interpretava *Enfim um líder* como a possibilidade de uma política sem líder. O que é, ao menos em parte, negado pelas teorias de Sigmund Freud e Ernesto Laclau tomadas como base teórica para a discussão do líder real. Assim, não se sustenta a partir da Teoria usada nesse trabalho, tal vontade de livrar a política de líderes. Além disso, a interpretação feita por mim, no artigo escrito antes de começar a pesquisa desta dissertação – de *Enfim um líder* como: enfim sem líder – falha, porque ela foca apenas na falta de líder no final de *Enfim um líder*, sem se deter na presença do nome líder durante todo o *happening*.

Atentando para o que se passa durante todo o *happening* – a simultaneidade entre a promessa de um líder real e a profanação dessa promessa pelo deixar a ver o líder como ficção – colocamos ênfase, então, na interrupção do embate entre ficção e realidade como realidade-ficção, no momento de *subida ao palco* do líder qualquer. A interpretação que fazemos aqui pode ser chamada de: enfim lidando com líder, e, para nós, *Enfim um líder* faz a distribuição do sensível e mostra uma possibilidade de emancipação do cidadão. No capítulo de Teoria dessa dissertação foram analisados dois pensadores que definem a política de maneira muito próxima. Para Laclau a política é o populismo na dinâmica entre a ordem e as demandas sociais fora da ordem. Assim, uma ação política é uma ação que visa inscrever uma nova demanda na ordem, enquanto uma ação de manutenção da ordem é uma mera ação governamental. Para Rancière, a política é a contagem dos incontados. Essa contagem dos incontados funciona de maneira análoga à relação entre as demandas e a ordem feita por Laclau, ao inscrever como contado, na ordem, o que não era considerado anteriormente. Rancière usa também os termos partilha do sensível e distribuição do visível para se referir a esse processo de apontar o que estava inapontado.

O líder qualquer também é apontado, através de dêiticos e gestos, em *Enfim um líder*. Assim, inscrito na esfera ficcional e, portanto, sem objetivo de alterar diretamente a ordem, *Enfim um líder* atua na distribuição do sensível. Os espectadores emancipados que sobem ao palco, não sobem porque são obrigados, nem porque acreditam ser o líder. Os espectadores sobem ao palco para fazer uso da distribuição do sensível, tanto do visual, quanto da fala, que proporciona o *happening*. Não é por coincidência que a maior parte dos que sobem ao palco

estão mal vestidos, são moradores de rua, ou pobres. Os espectadores, que escolhem subir ao palco, o fazem porque não se sentem representados em outras instâncias e aproveitam a sua chance de ter voz e visibilidade.

Exemplo: A foto abaixo mostra que os espectadores utilizam a voz e a visibilidade da maneira como querem.



Foto 32 (BORCK, 2011).

Além de fazer a distribuição do sensível, dando voz e visibilidade ao qualquer, que está brincando de líder qualquer, *Enfim um líder* emancipa o cidadão. Essa emancipação coloca os cidadãos em igualdade com aqueles que são chamados de líderes políticos, mas, na verdade, são somente líderes burocráticos, como o prefeito e o vereador. O espectador emancipado defendido por Rancière faz parte de um projeto filosófico mais amplo que tem como base a igualdade entre o mestre e o ignorante. Para Rancière, dois ignorantes podem aprender melhor um com o outro do que com um mestre que se julga detentor de um saber. Se pode levar esse argumento para os cidadãos liderados por um líder burocrático e afirmar que dois liderados escolhem um melhor caminho a seguir do que quando seguem o caminho imposto por um líder burocrático. Ao chamar todos os espectadores de líder, *Enfim um líder* emancipa os espectadores e os deixa em condição de igualdade com um líder burocrático.

É importante ressaltar que não nos referimos aqui ao líder populista, ao qual se refere Laclau em *Razón Populista*. Pois, o líder populista, antes de tudo, está fora da ordem e lidera

não por hierarquia burocrática, mas por identidade com o significante vazio nomeado pelo processo de *point de capiton* aglutinador da cadeia equivalencial. O líder popular tem importância no funcionamento da política, como descrita por Laclau, e não é a esse líder que nos referimos aqui. É com relação ao líder burocrático que *Enfim um líder* emancipa o cidadão, ao mostrar o líder burocrático enquanto papel possível de ser desempenhado por um qualquer em igualdade com os outros quaisquer.

A não separação da realidade-ficção é que permite que *Enfim um líder* tenha as duas consequências políticas expostas acima: fazer a distribuição do visível e mostrar a possibilidade da emancipação do cidadão com relação ao líder burocrático. A interpretação da resolução, em *Enfim um líder*, do embate entre realidade e ficção como realidade-ficção, através do uso de um hífen, é uma maneira de não escolher um termo em detrimento do outro e, ao mesmo tempo, deslocar o sentido dos dois termos. Se sabe que a *subida ao palco* do líder qualquer é uma ficção e ao mesmo tempo se sabe que aquela pessoa que sobe ao palco é real. No momento em que o líder qualquer discursa, entretanto, não há como separar realidade-ficção.

A distribuição do sensível é permitida pela não separação entre realidade-ficção porque o que é visível é a realidade do líder qualquer. Se a *subida do líder* ao palco fosse somente ficcional, com um ator fazendo o papel de líder, não se daria distribuição do sensível, não seria vista e ouvida as pessoas que não tem visibilidade, nem voz. Se fosse somente real, não atrairia público. Pois, é o *happening* inteiro que interessa os transeuntes e coloca em evidência o líder qualquer. A possibilidade de emancipação do cidadão com relação ao líder burocrático é permitida pela realidade-ficção porque, no *happening*, o papel de líder é ficcional, porém, quem desempenha esse papel é o líder qualquer real. Se fosse apenas ficção, se um ator representasse um pobre fazendo um discurso como personagem líder, não haveria a mesma condição emancipatória que se tem no apontamento de um espectador real para subir ao palco e desempenhar o papel de líder. Enquanto se fosse somente a realidade da chegada de um líder burocrático para discursar, não haveria possibilidade alguma de emancipação. Portanto, é a condição de realidade-ficção que permite fazer a distribuição do sensível e mostrar a possibilidade de emancipação do qualquer. Assim, se pode afirmar, então, que *Enfim um líder*, enfim lidando com o líder, é o *happening* do líder qualquer.

IV. CONCLUSÃO

Partindo das considerações dos poucos autores que escreveram sobre *Enfim um líder*, na Revisão Crítica, se relevou o embate entre ficção e realidade no *happening*. Pois, se percebia uma constante vacilação em definir em qual esfera, entre ficcional e real, de localizava cada item da estrutura e dos procedimentos, cênicos, dramatúrgicos e discursivos. Os atores eram considerados, ora desprovidos, ora providos de personagem. A cenografia era tida como instalação na cidade e como um rompimento da barreira entre arte e vida. A dramaturgia era considerada entre teatro e performance e o discurso era colocado como criado junto com o público, real, porém, de modo a fragilizar, ficcionalmente, os discursos institucionais. Além da questão da relação entre realidade e ficção, a questão do que é o líder também se apresentava. Não se tinha clareza sobre o que é o líder, mas se sabia que a unidade de *Enfim um líder* era dada pela espera do líder. Sendo assim, a questão que norteou o trabalho de pesquisa foi o que é o líder, no jogo entre realidade e ficção. A hipótese do trabalho foi a de que o líder é uma construção discursiva e, mais do que isso, um nome.

Para subsidiar o desenvolvimento da hipótese foi lida teoria da nomeação com relação a um líder real e com relação a um líder ficcional. Quanto ao líder real, se desenvolveu a teoria na Análise Interpretativa, de modo a demonstrar que um líder real só pode ser um líder com nome próprio. A teoria sobre um nome ficcional, como um conjunto de propriedades, possibilitou a análise em contraposição ao líder real batizado originalmente. Foi também lida a teoria sobre a singularidade qualquer, para possibilitar a análise dos procedimentos com relação a um espectador qualquer chamado de líder. O que, posteriormente, se correlacionou com o nome comum. Além disso, a primeira parte da teoria estudada, sobre o espectador emancipado, serviu para analisar não somente o espectador, mas também para fazer a interpretação política do *happening* como possibilidade de emancipação popular.

A Análise Estrutural proporcionou a enumeração dos vários procedimentos de *Enfim um líder* numa classificação que foi criada no embate com o *corpus* e que demonstra os procedimentos do *happening*, se de maneira imperfeita, com grande avanço com relação aos comentários sobre um ou outro procedimento, feitos por Bennaton, Rosa, e eu nos textos lidos na Revisão Crítica. A Análise Estrutural foi um trabalho difícil e meticuloso que, felizmente, serviu de base firme para o trabalho de Análise Interpretativa que, por sua vez, buscou compreender *Enfim um líder* como unidade múltipla. Os numerosos procedimentos foram integrados, na Análise Interpretativa, em três diferentes lógicas de nomeação: nome próprio, nome ficcional e nome comum. Desse modo, através da integração dos múltiplos

procedimentos dos atores e das recorrências dos espectadores na três lógicas da nomeação foi comprovada a hipótese de que o líder no *happening* é um nome. Mais do que isso, foi mostrado também que a lógica do nome próprio está relacionada com a promessa de realidade, que a lógica do nome personagem com a ficção e que a lógica do nome comum faz a ligação realidade-ficção. A interpretação política da interrupção da simultaneidade, entre o nome próprio e o nome ficcional, foi que o nome comum possibilita o vislumbamento do líder qualquer como distribuição do sensível e como proposta política de emancipação popular.

Por impossibilidade metodológica ou prática, foram deixadas questões levantadas na Revisão Crítica sem resposta. As questões deixadas por esse trabalho são a relação de *Enfim um líder* com o Movimento Passe Livre, com *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, e com o uso da linguagem das religiões evangélicas. Quanto a relação com o Movimento Passe Livre, consideramos que seria proveitoso estabelecer uma relação a partir do significante líder. A hipótese de trabalho sobre a relação entre o Movimento Passe Livre e o ERRO Grupo seria a de que eles se complementam dialeticamente quanto a emancipação do espectador, no *happening*, e do cidadão, no movimento político, porque em *Enfim um líder* muitas pessoas aceitam o papel de líder, enquanto, no movimento, os integrantes rejeitam, terminantemente, serem chamados de líder. Com relação à peça de Beckett, nossa hipótese para um trabalho futuro é que *Enfim um líder* além de ter uma semelhança com *Esperando Godot* no enredo – sem chegada de Godot na peça e sem a chegada do líder no *happening* – tem também uma semelhança com o uso da linguagem do teatro do absurdo. A linguagem vazia e com lapsos de significação de *Enfim um líder*, provavelmente, possibilita uma análise rica em relação com a linguagem opaca do absurdo. Ainda com respeito ao discurso, dessa vez das religiões evangélicas, o uso de linguagem vazia, meta-enunciativas e presentes gnômicos parece ser característico das novas religiões espetaculares. O *corpus* para tal análise é imenso, todavia, a partir de um trabalho de análise do discurso evangélico, a justaposição com o discurso de *Enfim um líder* pode trazer novas consequências interpretativas sobre a relação entre ficção e realidade, no *happening*. Esperamos poder, futuramente, testar as hipóteses que restam, pois, ao nosso ver, *Enfim um líder* é dispositivo artístico que ainda tem muita potência para o pensamento.

V. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giórgio. (1993) [1990] *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Presença.

_____. (1999) Philosophy and linguistics. In: _____. *Potentialities*. Translator Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press,

_____. (2007) [2005] *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial.

BECKETT, Samuel. (2010) [1952] *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify.

BENJAMIN, Walter. (1994) [1936] A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

BENNATON, Pedro Diniz. (2009a) *Deslocamento e invasão: estratégias para a construção de situações de intervenção urbana*. Dissertação de Mestrado em Teatro. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Teatro – Universidade Estadual de Santa Catarina.

_____. (2013) *Folder de Enfim um líder*. Brasília, Petrobrás Cultural e Ministério da Cultura.

_____. (2011) *Fotos 3, 6, 7, 11, 17 e 18*. Consultado em 25 de Junho de 2013 no Website: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2011/12/02/enfim-um-lider-florianopolis/>

_____. (2009b) Ocupação, invasão e deslocamento no espaço urbano em intervenções do ERRO Grupo.” In: RAUEN, Margarida Gandara. *A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor*. Salvador: EDUFBA.

_____. (2008) Procedimentos estratégicos operados pelo ERRO Grupo nas intervenções urbanas “Desvio” e “Enfim um Líder” *Urdimento*. 11: 191-202. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Teatro – Universidade do Estado de Santa Catarina.

_____. (2007a) *Roteiro de Enfim um líder*. Florianópolis, ERRO Grupo.

_____. (editor) (2007b) *Vídeo de 01h30’ de Enfim um líder*. Filmado por Pedro Bennaton, Júlia Amaral e Jullye Zoz. ERRO Grupo, 2007. Consultado em 25 de Junho de 2013 no Website: <http://www.youtube.com/watch?v=0ggMNx94-M8>

BORCK, Marina. (2011) *Fotos 14, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31 e 32*. Consultado em 25 de Junho de 2013 no Website: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2011/12/02/enfim-um-lider-florianopolis/>

CERA, Flávia. (2012) *Arte-vida-corpo-mundo segundo Hélio Oiticica*. Tese de Doutorado. Florianópolis: Programa de Pós Graduação em Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina.

DEBORD, Guy. (1997) [1972] *A Sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto.

ESSLIN, Martin. (1974) [1961] *The theatre of the absurd*. London: Methuen.

ERRO Grupo. (2007) *Entrevista por Luiz Carlos Prates – 1º Anúncio Midiático*. Consultado em 25 de Junho de 2013 em: <http://www.youtube.com/watch?v=aWlvMmKzVAs>

_____ (2013) Website. Consultado em 25 de Junho de 2013 em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/>

FREUD, Sigmund. (2011) [1921] *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

GISLON, Giórgio Zimann. (2012) Arte e política na intervenção “Enfim um líder” In: ODORRIZO, Ana Poely.(org). *Anais do Colóquio Fluxos Literários: Ética e Estética*. Florianópolis: Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina.

_____ (2013) *Entrevista com ERRO Grupo*. Leiden, Arquivo Pessoal.

GORDO, Renato. (2011) *Fotos 10, 12, 13, 15, 16, 20, 21 e 27*. Consultado em 25 de Junho de 2013 no Website: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2011/12/02/enfim-um-lider-florianopolis/>

GUASQUEZ, Yara. (2010) Some Initiatives in Pervasive Games in the State of Santa Catarina. *Conference Proceedings Internatiol Symposium in Eletronic Artes 2010*. Ruhr.

HARDT, Michael., NEGRI, Antônio. (2005) [2004] *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Tradução de Clóvis Marques . Rio de Janeiro: Record.

HILGERT, Mariana. (2008) O grande ERRO de esperar por um líder. *Jornal ZERO*. Florianópolis. Consultado em 25 de Junho de 2013 no Website: http://blogdozero.files.wordpress.com/2008/05/pg08e09_abril.pdf

IONESCO, Eugene. (1974) *Théâtre*. Paris, Galimard.

LACLAU, Ernesto. (2011) [2005] *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MARQUES, Michel. (editor) (2011) *Vídeo de 0:30' de Enfim um líder*. Filmado por Renata Gordo, Pedro Bennaton, Pedro Akira e Daniela Geisler. Florianópolis, ERRO Grupo. Dvd.

MICHELS, Paula Eduarda. (2013) *Fotos 1, 2, 4, 5 e 8*. Arquivo Pessoal.

ORKUT. (2008) “Lendas urbanas da UFSC” in Rede Social Orkut. Consultado em 25 de Junho de 2013 no Website: <http://www.orkut.com/Main#CommMsgs?cmm=124635&tid=2595254999592689167&na=4&npn=1&nid=124635-2595254999592689167-5196620148508712376>

RANCIÈRE, Jacques. (2011) Ten Theses on Politics. *Theory & Event*. **5:3**. Balteimore: The Johns Hopkins University Press.

_____ (1987) *Le maître ignorant*. Paris : Fayard.

_____ (2010) [2008] O espectador emancipado. Tradutor Eldécio Mostaço. *Urdimento*. **15**: 107-122. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina.

RAITER, Luana. *Foto 9*. Arquivo Pessoal.

RODRIGUES, Tânia Francisco. org. (2013) artigos: “*happening*”; “*intervenção*” e “*performance*” in *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*. São Paulo: Itaú Cultural.

ROSA, Victor da. (2010) *Atores né?* Consultado em 25 de Junho de 2013, no Website: <http://victordarosa.blogspot.nl/2010/08/atores-ne.html>

_____ (2011, 27 de Dezembro). Enfim um ERRO. *Jornal de Santa Catarina*: Blumenau. Consultado em 25 de Junho de 2013, no Website: <http://www.clicrbs.com.br/jsc/sc/imprensa/4,853,2025924,18656>

ZIZEK, Slavoj. (1989) *The sublime object of ideology*. London: Verso Books.

WEISZFLOG, Walter. (2012) *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos.

WILKINSON, Jennifer. (1997): On being a fictional character. *Journal of Literary Studies*, 13: 317-333. London: Routledge.

VI. ANEXOS

Fotos de *Enfim um líder*.

Fotos de Pedro Bennaton da apresentação de Outubro de 2011, em Biguaçu, Santa Catarina.









Fotos de Renato Gordo da apresentação de Novembro de 2011, em Florianópolis, Santa Catarina.





Fotos de Marina Borck da apresentação de Novembro de 2011, em Florianópolis, Santa Catarina.







Fotos de Pedro Bennaton da apresentação de Novembro de 2011, em Governador Celso Ramos, Santa Catarina.







