REVISTA DA FUNDARTE
ANO 21
NÚMERO 46
JULHO A SETEMBRO DE 2021
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



INTERVENÇÃO URBANA E TEATRO PERFORMATIVO: UMA CARTOGRAFIA DESDE O SUL

Cleber Braga

DOI: http://dx.doi.org/10.19179%2F2319-0868.821

BRAGA, Cleber. Intervenção urbana e teatro performativo: uma cartografia desde o sul. *Revista da FUNDARTE.* Montenegro, p.01-20, ano 22, nº 46, setembro de 2021.
Disponível em: http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/archive > 30 de setembro de 2021.

REVISTA DA FUNDARTE
ANO 21
NÚMERO 46
JULHO A SETEMBRO DE 2021
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



INTERVENÇÃO URBANA E TEATRO PERFORMATIVO: UMA CARTOGRAFIA DESDE O SUL

Cleber Braga[1]

Resumo: Este artigo reflete sobre o emprego do termo intervenção urbana para qualificar teatralidades emergentes no espaço público. Dando ênfase aos sentidos atribuídos pelos coletivos artísticos aqui descritos – Elenco de Ouro, da cidade de Curitiba, e Etcétera, de Buenos Aires -, reconhece liminaridades no âmbito da performatividade, do teatro, do ativismo político e da urbanidade. O método da pesquisa foi a cartografia, que possibilitou construir elementos sobre a incorporação do termo por coletivos para qualificar práticas de teatro performativo em espaços públicos, numa insurgência ao entendimento mais tradicional sobre o teatro de rua na America Latina.

Palavras-chave: Intervenção urbana; Teatro de rua; Teatro performativo.

URBAN INTERVENTION AND PERFORMATIVE THEATER: A CARTOGRAPHY FROM THE SOUTH

Abstract: This article reflects on the use of the term urban intervention to qualify emerging theaters in the public space. Emphasizing the meanings attributed by the artistic collectives described here – Elenco de Ouro, from the city of Curitiba, and Etcétera, from Buenos Aires -, it recognizes liminalities in the scope of performativity, theater, political activism and urbanity . The research method was cartography, which made it possible to construct elements about the incorporation of the term by collectives to qualify performance theater practices in public spaces, in an insurgency to the more traditional understanding of street theater in Latin America.

Keywords: Urban intervention; Street theater; Performative theater.

Como desneutralizar o discurso científico-acadêmico?

Neste artigo, que é um desdobramento de alguns dos encontros e acontecimentos registrados no mapa acadêmico, artístico e afetivo que se desenhou em minha dissertação de mestrado, tensiono o emprego do termo intervenção urbana para qualificar práticas cênicas e/ou potencializadoras de teatralidade em

[1] Cleber Braga é produtor cultural e artista, com ênfase em direção teatral. Também é doutor em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia, mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina e graduado em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná. Professor do curso de Licenciatura em Teatro e do curso de Especialização em Estudos Teatrais Contemporâneos na Universidade Federal do Amapá, do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais da Universidade Federal do Sul da Bahia,

BRAGA, Cleber. Intervenção urbana e teatro performativo: uma cartografia desde o sul. *Revista da FUNDARTE.* Montenegro, p.01-20, ano 22, nº 46, setembro de 2021.
Disponível em: http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/archive > 30 de setembro de 2021.

espaços públicos, em um contraponto às noções mais tradicionais de teatro de rua no contexto da América Latina. Tal escolha levou em conta o sentido que cada criador dava para este termo, a necessidade da sua aplicação para qualificar, definir ou ainda marcar uma diferença em relação ao próprio fazer artístico.

Considerando a intersecção entre campos de conhecimento como uma das características da intervenção urbana, conforme apontado por Peixoto (2002), não me restrinjo aqui à pesquisa de coletivos teatrais, conectando os trabalhos desde sua capacidade de produção de teatralidade que, na acepção de Josette Féral (2003), se relaciona ao estímulo à ficcionalização no olhar do público e, neste caso, também do transeunte. O interesse por este processo, que para Armindo Bião (2009) se dá desde um arranjo ou atuação consciente da existência de um observador, amplifica a noção de cena para além da própria ideia de teatro - cujo surgimento é localizado na Grécia antiga pela historiografia e que baliza o padrão europeu de espetáculo replicado por estas latitudes.

Considerando ser um sujeito afeto ao tema desde minha própria trajetória artística, relativizo aqui a perspectiva moderna de ciência, tão questionada por Boaventura de Sousa Santos (2006), optando por fazer-me também objeto de estudo. Decido configurar-me como pesquisador e objeto de pesquisa, alternando a *performance*, enquanto comportamento restaurado que "remete aos inúmeros 'eus' que cada um alberga dentro de si" (MOSTAÇO, 2009, p.19). Busco a desconstrução da pretensa imparcialidade dos métodos de pesquisa mais tradicionais - baseados na dicotomia sujeito/objeto e em preceitos eurocentrados de produção de conhecimento que, como aponta a autora indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010), garantem o ocultamento do sujeito do discurso, bem como de seus privilégios, desde a retórica universalista.

A este respeito, o peruano Aníbal Quijano (2005) tem alertado sobre a importância de uma localização geopolítica da produção de conhecimento como estratégia de contraposição ao eurocentrismo predominante, imposto no período da colonização e mantido como herança ainda operante, colonialidade pura a forjar

BRAGA, Cleber. Intervenção urbana e teatro performativo: uma cartografia desde o sul. *Revista da FUNDARTE.* Montenegro, p.01-20, ano 22, nº 46, setembro de 2021.
Disponível em: http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/archive > 30 de setembro de 2021.

subjetividades nas ex-colônias. Sintonizadas ao Sistema-Mundo, tais subjetividades replicam valores e práticas sociais desde o norte global para os demais territórios e realidades, idealizando o padrão de racionalidade que estrutura a hierarquia da exploração colonial.

Deste modo, localizar-me enquanto sujeito brasileiro, bem como dar ênfase, para efeitos deste artigo, aos artistas e coletivos sul americanos da cidade de Curitiba e da argentina Buenos Aires, foi e continua sendo um modo de marcar geopoliticamente a produção de meu pensamento.

No início dessa jornada, se por um lado ponderava que “cada método é uma linguagem, e a realidade responde na língua em que foi perguntada” (SANTOS, 2006, p.48), por outro, não sabia ainda em que língua perguntar. Afinal, ainda que o quisesse, como desfazer-me de minha própria formação artística/acadêmica eurocentrada e sudestina, tão atravessada pelos ideais da branquitude? O trabalho de descolonizar-me implicaria numa recusa do emprego de autores do norte global, tão simplesmente? Ou seria possível dialogar com este legado, mantendo-me crítico aos traços da colonialidade ainda vigente?

Decidi assumir esta segunda perspectiva, buscando uma base teórica para minha escolha sintonizada com a multiplicidade do percurso. Cheguei assim ao método cartográfico, desde um desdobramento do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). Numa alternativa ao modo de produção de conhecimento que hierarquiza potências e propicia dicotomias do tipo sujeito/objeto, arte/vida, conhecimento empírico/conhecimento acadêmico, o sistema de *rizoma,* descrito pelos autores, proporciona um grau de incompletude que impele a estrutura a estar em constante reelaboração. Caracteriza-se por ramificações infinitas que não buscam um centro, já que qualquer ponto do *rizoma* pode ser ligado a outro - o que propicia conexões variadas e imprevisíveis, como um mapa de múltiplas entradas.

Lancei-me, então, ao encontro de artistas, de ativistas, de textos teóricos, de referências diversas relacionadas ao tema da pesquisa, da revisão de minha própria trajetória, propondo (des)conexões entre estas linhas de força. Aceitei que o

BRAGA, Cleber. Intervenção urbana e teatro performativo: uma cartografia desde o sul. *Revista da FUNDARTE.* Montenegro, p.01-20, ano 22, nº 46, setembro de 2021.
Disponível em: http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/archive > 30 de setembro de 2021.

caminho se constituísse na fluência dos encontros, compondo um mapa acadêmico/artístico/afetivo, em parte interessado na processualidade performativa que borra os contornos do sujeito, em parte ressaltando a dimensão geopolítica do discurso, no sentido de um tensionamento da colonialidade que permeia o meu e o nosso saber-fazer.

Locus enunciativo

Como outras pessoas que desenharam suas vidas na fronteira entre arte/academia, não foi a partir da graduação que comecei a atuar profissionalmente. Pelo contrário, foi depois de alguns anos de trabalho como artista de teatro que busquei esta possibilidade de um estudo mais sistemático - já que, nos anos que antecederam a minha entrada no curso superior, segui fazendo oficinas livres e participando de grupos de pesquisa dos coletivos artísticos nos quais trabalhei, principalmente no *Coletivo Elenco de Ouro*[2], de Curitiba, do qual fui um dos fundadores.

Movidos pelo desejo de uma cena na qual a figura do atuante extrapolasse os limites da noção de personagem e promovesse uma maior fluidez entre o campo do real e do ficcional - sem ter no texto escrito um pressuposto para a encenação -, bem como pela ambição de uma vida mais interessante e compatível com nossa impetuosidade juvenil, demos início a um processo de pesquisa contínuo, cuja primeira etapa se desdobrou em três montagens apresentadas ao público entre os anos de 2001 a 2003.

Se, por um lado, o projeto de criação do E.O[3] carecia de referenciais teóricos para balizar suas escolhas, por outro estava repleto de um heroísmo ingênuo

[2] O coletivo era inicialmente constituído, em sua maioria, por jovens artistas, sendo alguns destes estudantes de artes na faixa dos vinte anos – muito embora contasse, desde sua fundação, com uma parcela considerável de integrantes e colaboradores eventuais, de faixas etárias, histórias de vida e formações heterogênias – o que acabou imprimindo o irônico nome ao grupo. Contudo, no período de seu surgimento, é possível reconhecer um núcleo básico de criação composto por mim, Iria Braga, Maikon Kempinski (Maikon K) e Mariza Ultz.

[3] A partir de agora o nome do grupo Elenco de Ouro será grafado desta forma.

endossado pelo modo de produção que, além de se configurar como amador, valia-se de pequenos delitos – tais como furtos a lojas de departamentos - para adquirir material de iluminação, figurinos, livros, entre outros. Além de se justificar pela falta de dinheiro, a conjunção entre arte e delinquência, presente sobretudo no primeiro ano de atividade do grupo, era alimentada, entre outras influências, pelo imaginário da poesia de Allen Ginsberg em sua relação com a contracultura norte-americana dos anos 60 e com a geração *beat*[4].

Sintonizados com o projeto subversivo desta poética - segundo a qual a vida é tida como objeto artístico processual, o que sugere uma ficcionalização da mesma - os membros do E.O. se arriscavam a cometer pequenos crimes com o objetivo de experienciar os limites da sua criação, numa recusa total ao sistema burocrático da produção teatral vigente, caracterizado por uma política de editais subsidiados pelo Estado. Deste modo, criavam uma resistência a estas esferas de poder, encarnando a figura romântica – e por que não dizer ingênua? - do artista que não se curva às regras da sociedade. Levando a cabo a máxima de Hakin Bey (2003) sobre o Terrorismo Poético- a ideia de arte como crime, e de crime como arte -, o coletivo se aproximou nesta primeira fase, ainda que intuitivamente, da noção de ativismo.

Para Mesquita (2008), o ativismo pode ser entendido como uma ação que propõe alterações políticas e sociais, caracterizada por uma articulação coletiva, solidária. Esta ação também é passível de se configurar como obra artística. Deste modo, entendo hoje que o E.O se orientava por uma perspectiva *estéticoativista* que questionava, de forma não meramente temática ou discursiva, o *status* do artista, da obra de arte e seu modo de produção.

Outro elemento significativo para a formação do grupo foi a relação com a espacialidade da encenação. Isto se deve, em grande parte, ao fato de que este

[4]O termo geração *beat* é usado para designar um grupo de artistas norte-americanos que atuou principalmente entre as décadas de 1950 e 1960. Composto principalmente por escritores, tais como Allen Ginsberg, William S. Burroughs e Jack Kerouac, a poética *beat* possui forte influência dos movimentos contraculturais do mesmo período, do uso de alucinógenos, do ideal de uma vida desregrada. Contudo, conforme afirma Barja (2008), este ideal foi mais do que uma utopia, constituindo-se numa forma de ação efetiva.

BRAGA, Cleber. Intervenção urbana e teatro performativo: uma cartografia desde o sul. *Revista da FUNDARTE.* Montenegro, p.01-20, ano 22, nº 46, setembro de 2021.
Disponível em: http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/archive > 30 de setembro de 2021.

coletivo teve como sede, pelo período de três anos, um andar inteiro de um prédio na região central da cidade, com grandes janelas que permitiam a visão da paisagem urbana e onde havia uma antiga boate desativada. Este espaço, cedido pelo Diretório Acadêmico de Medicina da Universidade Federal do Paraná, possuía uma ambientação tão distinta da fórmula palco/plateia que exigia dos componentes do grupo o exercício de descobrir, na estrutura dada por aquela proposição arquitetônica, alternativas ao imaginário bidimensional do palco italiano.

Por consequência eram estabelecidas diferentes e por vezes inusitadas relações entre artistas e público, influenciando diretamente na experiência deste em relação à obra. Ainda que desconhecendo tal relação, o E.O. estava também dialogando com o conceito de *environmental theatre* (teatro ambientalista) cunhado por Richard Schechner a partir de seu trabalho com *The Performance Group*:

> El primer principio escénico del teatro ambientalista es crear y usar espacios completos. Literalmente esferas de espacios, espacios dentro de espacios, espacios que contienen, o envuelven, o relacionan o tocan todas las áreas en que está el público y/o actúan los intérpretes. Todos los espacios están involucrados activamente en todos los aspectos de la representación. Si algunos espacios se utilizan exclusivamente para la representación no se debe a una predeterminación convencional e arquitectónica, sino a que la producción específica en que se está trabajando necesita que el espacio esté organizado de esa manera. Y el teatro mismo es parte de otros ambientes más grandes, que están afuera del teatro. Estos espacios más grandes fuera-del-teatro son la vida de la ciudad; y también espacios temporales-históricos - modalidades de tiempo/espacio. (SCHECHNER, 1988, p.14).

O desejo de trabalhar nestes espaços completos - que congregam as áreas onde está o público, bem como as áreas onde atuam os intérpretes - impulsionou o grupo a também buscar ambientes maiores, relacionados à vida da cidade. Em *Pássaros comedores de cérebro patrulham teu coração enganador*, primeiro trabalho do coletivo, um dos atores surgia vestido de pássaro pela janela da sala na qual transcorria uma das cenas. Por conta disso tinha que esperar do lado de fora da janela, no parapeito, até o momento de sua entrada. Como consequência, a cada noite de apresentação, um grupo de transeuntes se juntava em frente ao prédio onde

BRAGA, Cleber. Intervenção urbana e teatro performativo: uma cartografia desde o sul. *Revista da FUNDARTE.* Montenegro, p.01-20, ano 22, nº 46, setembro de 2021.
Disponível em: http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/archive > 30 de setembro de 2021.

o espetáculo era apresentado, surpreso pela imagem de um homem vestido de pássaro do lado de fora do quarto andar do edifício. Creio que esta tenha sido a primeira vez que eu tenha me dado conta da possibilidade real de intervenção no fluxo da cidade.

Como desdobramento posterior, junto a este coletivo artístico, realizei uma série de trabalhos em espaços públicos - em diversas cidades brasileiras e também no Chile, Espanha e Portugal- , sendo tais trabalhos ora lidos como espetáculos de teatro de rua, ora como performances, ora como intervenções urbanas. Em todos os casos, pude perceber uma tensão na tentativa de qualificar o tipo de teatralidade manifestada, uma indefinição territorial no que diz respeito ao tipo de cena que praticávamos.

Vale notar que o interesse cada vez maior pela relação entre cena e espaço público me aproximou de um tradicional grupo de teatro de rua, o Tá Na Rua, da cidade do Rio de Janeiro, no ano de 2004. Pioneiro nesta arte, e sem distinguir as figuras de artista e de cidadão, este grupo propõe espetáculos-celebração que frequentemente convocam a plateia a agir ativamente na cena, numa atitude que pretende congregar diversão com reflexão crítica e que remete ao surgimento do teatro enquanto manifestação popular, desenvolvendo, ao longo de décadas, sua pesquisa focada na possibilidade de um teatro de rua brasileiro.

Ainda que me agradasse a possibilidade de uma proposta teatral capaz de congregar dimensões estéticas e políticas traçando outras relações com a cidade e os cidadãos, me questionava sobre a necessidade de um discurso explícito, didático, direcionado ao *povo* - termo que me inquietava, neste contexto, devido à sua abrangência e risco de generalização.

Em um dos espetáculos, por exemplo, acontecimentos relevantes da vida política do país eram passados em revista através de cenas construídas a partir de uma narrativa ilustrada pelo trabalho dos atores. Não raramente ouvi que a obra se configurava como uma verdadeira aula de história do Brasil – o que era, sem dúvida, um grande mérito. Contudo, tinha receio de estar adotando uma postura autoritária

BRAGA, Cleber. Intervenção urbana e teatro performativo: uma cartografia desde o sul. *Revista da FUNDARTE.* Montenegro, p.01-20, ano 22, nº 46, setembro de 2021.
Disponível em: http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/archive > 30 de setembro de 2021.

ao propor-me portador de alguma verdade ainda não captada pela audiência. Além disso, ao apontar tão incisivamente para um imaginário popular, receava também que o conteúdo da obra não correspondesse à sua forma, ou seja, questionava-me sobre a densidade da experiência estética para além de sua potência discursiva - um problema próximo do que é descrito por André Carreira (2001) em sua referência ao discurso dos grupos de teatro de rua na América Latina:

> A partir do final dos anos 70, o desequilíbrio entre a *missão* social e política e a reelaboração de linguagens teatrais condenou muito desses grupos à perda de referencial artístico e à defasagem com a época. É interessante observar que esses grupos, em sua maioria, não propunham uma ampliação e transformação dos sentidos dos espaços urbanos, senão uma adaptação do discurso teatral às condições sociais e físicas da rua, preocupados quase exclusivamente com o nível temático dos espetáculos. Consideravam o espaço da rua apenas no nível dos objetivos políticos como lugar de encontro com o público. (CARREIRA, 2001, p.44).

Esta distinção entre potência política da obra de arte e a tematização de assuntos sociais é ressaltada no pensamento de Rancière (2010a), que relativiza a passividade atribuída ao espectador que contempla uma obra, por considerar tal contemplação um trabalho ativo de interpretação que ressignifica o trabalho. Em seu entendimento, a arte não é política por representar as estruturas sociais, mas por configurar formas de relações espaço-temporais capazes de determinar experiências específicas, em sintonia ou dissonância com outras formas de relação:

> Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de "ocupações comuns"; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (RANCIÈRE, 2010b, p.46).

Tal noção contradiz o emprego da arte a serviço da disseminação de mensagens de cunho político. Neste sentido, também conforme aponta Lehman

(2003) em sua análise sobre o teatro que denominou por pós-dramático - por fugir da estrutura do drama tradicional -, a dimensão política não diz respeito apenas à temática, ao assunto eleito para ser refletido pela obra de forma reacional. Antes disso, diz respeito ao impacto que provoca na percepção geral da população, condicionada a padrões estéticos mais previsíveis, dada sua subjetivação pela cultura de massa e outras estruturas de poder vigente.

Assim, podia perceber uma tensão entre a prática teatral vivenciada com o grupo carioca e os experimentos cênicos desenvolvidos junto ao E.O., cuja teatralidade no espaço público destoava de minhas referências sobre teatro de rua, que me remetiam a tradições populares (cortejos, cirandas, bonecos, etc.) e a proposições engajadas politicamente, numa perspectiva mais pedagógica, de conscientização da população sobre a exploração do trabalho, alusão à luta de classes, temas problematizados nas peças através de discursos com ecos do pensamento marxista[5].

Neste ponto é importante ressaltar que a reflexão aqui exposta não opera no sentido de desqualificar práticas tradicionais de teatro de rua, tampouco tomá-las por algo superado historicamente, mas sim de reconhecer a emergência de outras práticas teatrais ou potencializadoras de teatralidade no espaço público, desviantes dos modelos mais estabelecidos, que não necessariamente configuram uma despolitização da cena, senão uma reconfiguração da própria ideia de política no que diz respeito ao campo da arte.

Foi no contexto deste tensionamento que busquei referências sobre noções de intervenção urbana. Pude constatar que, no âmbito da arquitetura, esta expressão tem sido utilizada para designar ações em espaços públicos, cujo objetivo, via de regra, é a revitalização ou reorganização arquitetônica, oportunizando uma nova ocupação de caráter social e cultural. No âmbito das artes,

[5]O pensamento marxista afirma que "a sociedade se constitui a partir de condições materiais de produção e da divisão social do trabalho, que as mudanças históricas são determinadas pelas modificações naquelas condições materiais e naquela divisão do trabalho, e que a consciência humana é determinada a pensar as ideias que pensa por causa das condições materiais instituídas pela sociedade". (CHAUÍ, 2002, p.414).

BRAGA, Cleber. Intervenção urbana e teatro performativo: uma cartografia desde o sul. *Revista da FUNDARTE.* Montenegro, p.01-20, ano 22, nº 46, setembro de 2021.
Disponível em: http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/archive > 30 de setembro de 2021.

esta mesma expressão remonta a uma prática de criação que tem no espaço não institucionalizado um ambiente propício e, por vezes, uma razão de ser. Além disso, a pluralidade é uma das suas especificidades, já que este tipo de obra comumente se encontra entre territórios, tais como arquitetura, política, cultura (PEIXOTO, 2002).

Adotei então o termo I.U[6]. para marcar uma diferença nas práticas cênicas que vinha realizando fora dos espaços institucionalizados de arte. Ao mesmo tempo, passei a observar a emergência de criações de artistas e coletivos, teatrais ou não, que também intervinham no corpo urbano sem defender uma conexão entre o seu fazer e a tradição do teatro de rua brasileiro ou latinoamericano, sendo o encontro relatado a seguir um exemplo disso.

A(r)tivismo, Errorismo e Etcétera - não necessariamente nesta mesma ordem

Em dezembro de 2012 encontrei os dois membros que fazem parte do núcleo de criação do Coletivo *Etcétera*. O argentino Federico Zukerfeld e a chilena Loreto Garín Guzman me receberam em sua casa, no bairro Caballito, da cidade de Buenos Aires. Estavam cansados, pois haviam acabado de voltar de uma viagem à Palestina, onde fizeram intervenções artísticas relacionadas ao conflito com Israel. Já de início, ambos transpareceram uma perspectiva crítica sobre o mercado de arte e a função social do artista, algo constante nas ações do grupo. Afinal, o *Etcétera*:

> Nació como respuesta a un momento político determinado. Surge por una necesidad inconsciente de forjar una identidad generacional y como reacción ante esta cultura invadida por las reglas del neoliberalismo tan fuertemente acentuado durante la década de los '90. (GUZMAN & ZUKERFEL, 2007, p.1).

Tal dimensão inconsciente ganha força se considerarmos que o coletivo se

[6] O termo intervenção urbana será grafado deste modo a partir de agora.

BRAGA, Cleber. Intervenção urbana e teatro performativo: uma cartografia desde o sul. *Revista da FUNDARTE.* Montenegro, p.01-20, ano 22, nº 46, setembro de 2021.
Disponível em: http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/archive > 30 de setembro de 2021.

consolidou quando, no ano 1998, seus integrantes decidiram ocupar uma casa abandonada para instalar sua sede sem saber que, por um acaso absoluto, tratava-se da propriedade de Juan Andralis - artista argentino que na década de 1950 fez parte do grupo surrealista liderado por André Breton, em Paris, tendo recebido deste a missão de voltar à capital argentina para montar uma editora que traduzisse e publicasse textos surrealistas.

Na casa antiga os membros do coletivo encontraram muito material traduzido para o espanhol, bem como puderam entrar em contato com a obra do próprio Juan Andralis, o que lhes influenciou decisivamente. Sobretudo quanto ao interesse na relação arte-vida e suas implicações, tanto sociais e políticas quanto oníricas e lúdicas. Montaram um laboratório de arte, uma sala de teatro e uma biblioteca neste espaço que ocuparam durante dez anos.

Julgo interessante acionar as reflexões da também argentina Zulma Palermo (2009) sobre o impacto da colonialidade no sentimento de defasagem do artista latinoamericano em relação ao modelo exportado pela metrópole. Ou, pelo menos, seu esforço por alcançar o modelo canonizado da cultura européia. Afinal, nossos modernismos *sudacas* não deixaram de operar numa lógica de atualização ou tentativa de refinamento de ordem civilizatória das ancestralidades não-brancas - ocupando estas últimas um lugar mais baixo na hierarquia eurocentrada.

Deste modo, é curioso que um artista europeu como André Breton incumba outro como Juan Andralis de disseminar pelo sul da América do Sul ideais da vanguarda européia do início do século XX. E é curioso que traços desta incubência ecoem tanto tempo depois nas I.U. realizadas pelo *Etcétera* que, por sua vez, se darão em perspectiva crítica à própria colonialidade, como exporei adiante.

Arrisco afirmar ser a própria ideia de cidade um denominador comum neste sistema de ecos e contradições. Afinal, a transformação da paisagem urbana na modernidade situou a cidade no centro do imaginário dos artistas da vanguarda europeia do início do século XX. Ao transpor os limites arquitetônicos dos museus, teatros, escolas e outros espaços delimitados, este tipo de produção estética buscou

BRAGA, Cleber. Intervenção urbana e teatro performativo: uma cartografia desde o sul. *Revista da FUNDARTE.* Montenegro, p.01-20, ano 22, nº 46, setembro de 2021.
Disponível em: http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/archive > 30 de setembro de 2021.

reconstruir a relação arte-vida, tão desgastada pelos sistemas de institucionalização de arte, assim como esteve relacionada a um projeto utópico que apontava para o ideal de um novo ser humano (ALONSO, 2000).

A vida na cidade, para além das galerias, museus ou salas de espetáculo, também será inspiração e campo de atuação para o *Etcétera*. Um exemplo disso foi sua parceria com o movimento *H.I.J.O.S. (Hijos y Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*), que reúne filhos de desaparecidos e exilados durante a ditadura argentina em sua defesa pelos direitos humanos. Tal parceria, que se deu entre os anos de 1998 a 2000, resultou na realização de *escraches* - nome utilizado na Argentina para qualificar um tipo de manifestação pública que visa denunciar militares que cometeram assassinatos ou torturas durante a ditadura militar do país e que não foram condenados por seus crimes.

Os *escraches* tinham por objetivo expor publicamente a figura destes militares, ridicularizando-os, para que a vizinhança soubesse de suas ações e ajudasse a não permitir que seus crimes caíssem no esquecimento. Assim, atuando em diferentes linguagens (literatura, teatro, artes visuais, etc.), o coletivo manteve esta característica de relacionar questões sociais à produção estética. Por conta disso, seu trabalho foi muito associado à noção de *artivismo*, nomenclatura adotada para classificar ações artísticas de cunho político, militante.

Segundo Mazetti (2008), a luta social contra forças opressoras sempre se valeu de recursos simbólicos, estéticos e culturais. Em relação às manifestações contemporâneas, no que tange a protestos anticapitalistas - caso da manifestação crítica ao encontro da Organização Mundial do Comércio, em Seattle, no ano de 1999 - o autor assinala a necessidade de não serem repetidas estratégias sedimentadas de protesto por coletivos da atualidade. Assim, “as modalidades comunicativas, colaborativas e expressivas tornam-se, em si mesmas, práticas de resistência, capazes de estabelecer novos arranjos subjetivos, novos modos de ser e estar no mundo”. (MAZETTI, 2008, p.106).

Manifestações artísticas surgem, neste contexto, como práticas ativistas de

resistência. Loreto renega o termo *artivismo*, porque acredita que o que o *Etcétera* faz é arte e o problema é que parte dos artistas simplesmente se alienou de questões sociais para experienciar questões estéticas como se estas fossem isoladas da vida política.

Na manifestação conhecida por *Mierdazo*[7], promovida pelo coletivo em 2002, por exemplo, toda apopulação descontente com a situação econômica e política na Argentina foi convocada a participar, levando seu próprio excremento para a frente do Congresso Nacional e o alojando ali, nas grades do edifício, ou atirando na fachada de alguns bancos da região. Além disso - enquanto os deputados debatiam ações possíveis para a economia Argentina - um ator, usando máscara de ovelha, defecava em público em uma privada instalada em frente ao Congresso. A imprensa deu grande cobertura ao ocorrido, que não contou apenas com artistas.

Valendo-se dos canais dominantes de comunicação para gerar confusão, intervenções como *Mierdazo* buscam interferir no processo de espetacularização da realidade, como identificado por Debord (1972). Para o autor, tal processo se efetiva, sobretudo, pela massificação midiática e seus recursos sensacionalistas, cuja função é garantir uma dominação sobre a sociedade, através da manutenção de valores tradicionais. Tecendo uma crítica feroz a qualquer tipo de imagem que leve à passiva aceitação de valores preestabelecidos pelo sistema capitalista, o autor atenta para o caráter fantasmagórico de tais imagens, desassociando-as do que entende por realidade, já que “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”. (DEBORD, 1972, p.8).

Em coerência com este pensamento, o Situacionismo - movimento europeu de crítica social, cultural e política que reuniu, entre 1957 e 1972, artistas, arquitetos, entre outros, e do qual Debord também fez parte - defendeu a tese de que os

7 Há um vídeo com registros desta intervenção disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8P652aVnmH8>

indivíduos devem construir as situações de sua vida no cotidiano, de forma criativa, cada um explorando seu potencial de modo a romper com a alienação reinante e obter prazer próprio, em um desprendimento do modelo de representação política vigente (SITUACIONISTA, 1997), algo passível de ser identificado em diversos projetos artísticos de I.U., como os realizados pelo Coletivo *Etcétera.*

O *Movimento Errorista Internacional*, cuja associação de diversos artistas busca evidenciar o erro enquanto componente decisivo da história humana, é fruto de outra articulação do coletivo argentino. Em uma de suas primeiras ações, em 2005, integrantes do movimento, vestidos como terroristas, surgiram em um *jeep* e uma motocicleta no centro comercial de Buenos Aires, concentrando-se na região do Obelisco, no momento de uma manifestação popular contra a visita do ex-presidente norte-americano George W. Bush. Confrontando a imagem de terrorista à chegada do presidente que travou uma *guerra contra o terror*, a ação imprimiu um forte caráter irônico, além de gerar confusão por não deixar nítida a sua intenção. (STERNAD, 2011).

É possível reconhecer no imaginário proposto pelas intervenções dos *Erroristas* algumas estratégias, táticas que se assemelham às práticas terroristas em sua capacidade de se infiltrar no cotidiano e dinamitar a normalidade aparente. Hakin Bey (2003) apresenta a noção de terrorismo poético para algumas ações que, ao invés de se valerem da violência física, poetizam o cotidiano de forma imprevisível, escapando aos sistemas da arte institucional.

Ainda que possam ser classificadas como desobediência civil, isso não reduz o compromisso destas ações artísticas de alterar drasticamente as relações no tempo e no espaço da cidade, configurando um processo de singularização que é o que caracteriza as micropolíticas pós-modernas. Ao jogar com os elementos que remetem às práticas terroristas (armas de papelão, roupas, acessórios) sem se valer de violência física, os *Erroristas* geram um confronto de dimensão simbólica e subjetiva, causam confusão e desestabilizam a aparente normalidade do lugar.

Outra ação dos *Erroristas* foi *La Bicentenar Errorista...200 años de error*, uma

anticomemoração do bicentenário da independência da Argentina. Satirizando a onda de comemorações de nações latino-americanas que festejaram há alguns anos os dois séculos de libertação do domínio espanhol, *La Bicentenar Errorista* consistiu numa série de manifestações pelas ruas de Buenos Aires entre os dias 23, 24 e 25 de maio de 2010. Vestidos de colonizadores espanhóis, índios, reis, entre outras figuras icônicas, a ação evidenciava o quanto persiste uma cultura colonialista em épocas de capitalismo avançado.

Para Mazetti (2006), o foco de grande parte das I.U. é o processo comunicativo, criando um ruído entre o emissor e o receptor, que muitas vezes absorve passivamente um bombardeio de informações advindas de mecanismos midiáticos, como os telejornais ou os anúncios publicitários:

> Ao identificarmos as atividades de intervenção urbana como ações do tipo tático, buscamos desvinculá-las de certas práticas de ativismo midiático que buscam a formação de um horizonte de mídia alternativa - que por sua vez assumem o importante papel de prover contrainformação à sociedade. As intervenções urbanas não significam a busca por tomar os meios de produção da informação, ou seja, assumir o papel do emissor no processo de comunicação, mas a proposição de jogo lúdico nos espaços já dados. (MAZETTI, 2006, p.6).

É nesta perspectiva que atua o coletivo *Etcétera*. Sem promover um contradiscurso nítido ao poder instituído, mas sim ruídos na paisagem, sua proposta é demarcar diferenças, irrupções no cotidiano que não chegam a se configurar como militância no sentido mais tradicional, de conscientização das massas. São gestos poéticos cuja dimensão política reside mais no seu caráter lúdico do que numa proposta pedagógica.

Considerações finais

Com base no trabalho de dois coletivos artísticos, apresentei neste artigo o tensionamento entre o emprego dos termos teatro de rua, intervenção urbana, performance e ativismo – todos permeados pela ideia de representação. Não no sentido de antônimo da realidade, nem como ponte entre verdade e substituição,

mas enquanto dispositivo capaz de comportar a presença. Presença esta que extrapola a dimensão física, no sentido de "o ser posto aí" (CABALLERO, 2010, p.139).

Seguindo este raciocínio, teatro e teatralidade trabalham também nos níveis do real e da realidade. Mesmo trabalhos que defendem a ideia de presentificação do atuante em detrimento da ideia de personagem, a exemplo de performances, não são capazes de excluir totalmente a representação. Seja pela forma como se constituem as linguagens - organizadas a partir de símbolos que são uma forma de representação - seja através da figura do espectador, que projeta alguma teatralidade sobre o que vê. Daí se pode considerar que a teatralidade não está restrita às práticas artísticas, como nos fala Josette Féral:

> Hemos procedido com la idea de que el teatro y la teatralidad están determinados históricamente. La teatralidad no puede definirse por un modo particular de comportamiento o expresión, porque no depende del grado de demonstratividad, de acuerdo a lo que el sentido común entiende por teatralidad, sino que es un modo de percepción, está determinada por un punto de vista. Es una perspectiva particular la que determina si una situación tiene teatralidad o no. Esta perspectiva está determinada por convenciones sociales, no únicamente por el teatro, sino también por la cultura en general.[...] Se muestra entonces que la teatralidad es un común denominador para el teatro y para la cultura, determinado por la percepción del sujeto. (FÉRAL, 2003, p.35).

Já o termo *teatro performativo* é empregado para qualificar práticas contemporâneas que abarcam as noções de *performance art* e de *performance* enquanto instrumento teórico de análise (FÉRAL, 2008). Intercalando signos instáveis, instâncias de realidade e ficção, a performance "força o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro..."(FÉRAL, 2008, p.203). De modo semelhante, no teatro performativo, contaminado pela arte da performance, "a peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma mímesis precisa, a uma ficção narrativa construída

de maneira linear"(FÉRAL, 2008, p.209).

Considero, assim, a possibilidade de que esta denominação esteja sendo usada como forma de especificar práticas de *teatro performativo* realizadas em espaços públicos, a exemplo do E.O. Se uma das principais características do conceito de I.U. é justamente a pluralidade (PEIXOTO, 2002), sua abrangência pode parecer mais adequada aos devires descritos pelos artistas, no que tange às práticas cênicas realizadas na rua, do que o termo *teatro de rua* - tão associado, no Brasil, à manifestações populares e de militância política (CARREIRA, 2000).

Tendo em vista que, como em outros países latino-americanos, tal configuração resultou em uma certa defasagem entre a produção estética e a motivação ideológica (CARREIRA, 2001), creio que o termo I.U. seja empregado, em parte, por dar conta de uma certa noção de contemporaneidade e intersecção com outras linguagens artísticas, o que é próprio da arte da performance e se replica na ideia de teatro performativo defendido por FÉRAL (2008).

Quanto ao Etcétera, muitas de suas I.U. acionam teatralidades que se aproximam da representação. Ao se vestirem como terroristas, reis, mendigos - ainda que sem configurar um espetáculo - estariam os membros do coletivo flertando com práticas teatrais, nas quais a representação é uma constante?

> As práticas cidadãs que ocupam as diversas cidades latino-americanas convidam-nos a perguntar sobre o lugar da teatralidade numa sociedade que se apropriou carnavalizadoramente das estratégias espetaculares, produzindo "teatralizações" do real insufladas por uma corrente lúdica. Ainda que não tenham sido produzidas como arte, não se percebem como acontecimentos comuns: são gestualidades simbólicas nos espaços do real. Tratam-se de situações extracotidianas nas quais se emprega dispositivos comunicacionais e representações utilizadas no campo artístico. (CABALLERO, 2010, p.145).

Tamanha hibridação assinala a teatralidade para além do campo artístico e aponta a cultura como terreno fértil para embates outrora restritos às lutas de classes e às esferas político-partidárias, macropolíticas. Isso é reconhecível nos trabalhos realizados pelo coletivo *Etcétera,* desde sua poetização do espaço público

(performances, instalações, representações, práticas lúdicas) e da politização não necessariamente temática da experiência estética (participação ativa de uma determinada comunidade, *minoração* do *status* da obra de arte e do artista, projetos estéticos que não deixam evidente o limite entre a realidade e a ficção), expandindo a noção de arte para além de uma experiência meramente contemplativa e teatralizando o real.

Defendo esta perspectiva a partir dos grupos e artistas estudados e não me atreveria a generalizar esta compreensão. Reconheço em cada narrativa o cruzamento com uma potência, um devir específico sobre o intervir na cidade. Guattari & Rolnik (1986) nos falam do devir enquanto conceito relacionado à economia do desejo. Estes artistas e grupos, atravessados por devires diversos, imprimem seu desejo sobre a cidade e marcam uma diferença, uma singularidade, *minorizam* hegemonias e, ao agirem assim, se constituem, eles próprios, novos devires do urbano. São os outros desejos deste mesmo urbano, que se recusa a ser só repetição, obediência, controle e previsibilidade. São os outros desejos da arte, a parte que se recusa a ser só mercado, publicidade, enfado - embora sem nenhuma garantia de conseguir escapar totalmente destas armadilhas.

Ao proporem novas percepções - esboçarem outras subjetividades que contradizem a individualidade exacerbada pelo sistema capitalista e instituírem comunidades temporárias na partilha pelo lúdico - estas intervenções singularizam a paisagem, marcam diferenças contra o poder instituído, a normalidade, a regra, a indústria cultural de massa e outras forças maiores. São teatralidades que extrapolam a linguagem teatral, mesmo no caso de ações ativistas. Ao sobreporem realidade e ficção, estimulam a recepção por parte dos sujeitos que desconstroem, decodificam e reconstroem aquilo que veem.

Referências:

ALONSO, Rodrigo. *La ciudad-escenário*: itinerários de la performance pública y la intervención urbana. Jornadas de teoría y crítica. La Habana: Bienal de La Habana, 2000.

BEY, Hakim. Terrorismo poético. In:__. *Caos:* terrorismo poético e outros crimes exemplares. Trad.: Patrícia Decia; Décio Resende. São Paulo: Conrad, 2003.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *Etnocenologia e a cena baiana*: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

CABALLERO, Ileana Dieguez. *Cenários Expandidos*. (Re)presentações, teatralidades e performatividades. Trad.: Edélcio Mostaço. Urdimento, Florianópolis: n° 15, p.135-148, out. 2010.

CARREIRA, Andre Luis Antonio Netto. *Teatro de rua*: mito e criação no Brasil. Arte-online. Florianópolis, v. 2, pg. 1-6, nov.99/fev. 2000. Disponível em: < http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm> Último acesso em 20 jun. 2020.

CARREIRA, Andre Luis Antonio Netto. *Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana:* hibridismo e jogo no espaço inóspito. Trans/Form/Ação. São Paulo: v. 24, n.1, 2001, p.143-152.
CARREIRA, Andre Luis Antonio Netto. *Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade*: materiais do teatro de invasão. Percevejo online. Rio de Janeiro: v.1, n.1, 2009.

CHAUÍ, M. *Convite à filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2002.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Trad.: Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa: Afrofite, 1972.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Trad.: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

FÉRAL, Josette*. Por uma poética da performatividade*: o teatro performativo. Trad.: Ligia Borges. Sala Preta. São Paulo: v.8, n.1, 2008.

GUATTARI, Félix.; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUZMAN, Loreto Garín; ZUKERFELD, Federico. (Eds.). *Editorial*. Pagina/12. Buenos Aires: p.2, jul.2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad.: Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAZETTI, Henrique Moreira. *Intervenção urbana*: representação e subjetivação na cidade. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 29, 2006, Brasília. Anais... Brasília: Universidade de Brasília, 2006, p.1-15.

MAZETTI, Henrique Moreira. *Resistências criativas*: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil. Lugar Comum -Estudos de Mídia, Cultura e Democracia. Rio de Janeiro: n.25-26, p.105-120, mai/dez. 2008.

MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas:* arte ativista e ação coletiva (1990-2000). Dissertação (Mestrado em História). 428f. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 2008.

MOSTAÇO, Edélcio. *Fazendo cena:* a performatividade. In: MOSTAÇO, E. et al. (Orgs.). Sobre performatividade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p.15-47.

PALERMO, Zulma. El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial. In: PALERMO, Zulma (Org.*). Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2009. p. 15-26.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber*: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções urbanas*: Arte/Cidade. São Paulo: SENAC São Paulo, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *Associação entre arte e política*. Urdimento, Florianópolis, n.15, p.123-133, out. 2010a.

RANCIÈRE, Jacques. *Política da Arte*. Urdimento. Trad.: Mônica Costa Netto. Florianópolis, n.15, p.45-59, out. 2010b.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

SCHECHNER, Richard. *El teatro ambientalista*. México D.F.: Árbol Editora, 1988.

SITUACIONISTA, Internacional. *Antologia*. Trad.: Júlio Henrique. Lisboa: Antígona, 1997.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STERNAD, J.F. *O ritmo do capital e do teatro de terror, a errorista internacional*, etc... Na Borda, 2011. Disponível em: <http://www.naborda.com.br/2017/08/08/o-ritmo-do-capital-e-do-teatro-de-terror-a-errorista-internacional-etc/>. Acesso em: 15 jul. 2020.