

A group of performers in brown suits and blindfolds, holding Brazilian flags, performing in an urban setting. The background shows a blue building and trees.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CHRISTIANE DE FÁTIMA MARTINS

O ESPECTADOR DA PERFORMANCE URBANA ARTIVISTA:

*uma análise da recepção da intervenção
CEGOS, do Desvio Coletivo*

São Paulo
2021

CHRISTIANE DE FÁTIMA MARTINS

O espectador da performance urbana artista:
uma análise da recepção da intervenção *Cegos*, do *Desvio Coletivo*

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins

SÃO PAULO

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Martins, Christiane de Fátima O espectador da performance urbana
artista: uma análise da recepção da intervenção *Cegos*, do Desvio
Coletivo / Christiane de Fátima Martins ; orientador, Marcos Aurélio
Bulhões Martins. -- São Paulo, 2021. 296 p.: il. + DVD.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Bibliografia
Versão corrigida

Foto Capa: Paulo Amaral - FCCR

1. Performance Urbana Artista 2. Artivismo 3. Performatividade 4.
Recepção 5. Espectador.

CDD 21.ed. - 700

Nome: MARTINS, Christiane de Fátima
Título: O espectador da performance urbana artista: uma análise da recepção da intervenção Cegos, do Desvio Coletivo
Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Aprovada em: 29 de julho de 2021

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins

Instituição: ECA - USP

Profa. Dra. Katia Canton Monteiro

Instituição: MAC - USP

Profa. Dra. Carminda Mendes André

Instituição: UNESP

Prof. Dr. Leonel Martins Carneiro

Instituição: UFAC (ECA)

Profa. Dra. Tania Alice Feix

Instituição: UNIRIO

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o professor Dr^o Marcos Aurélio Bulhões Martins e a professora Dr^a Sílvia Fernandes da Silva Telesi e o professor Dr^o Leonel Martins Carneiro, por terem feito parte de minha banca de qualificação.

À família Martins, principalmente aos meus pais, Guaraci e Jacira e meus irmãos Gisele e Marco, pelo imenso apoio em todos os momentos bons e difíceis que compartilhamos nessa jornada.

Ao meu companheiro de vida, Roberto Fernandes de Almeida Filho, sempre presente, com muito amor, auxílio e compreensão.

Aos amigos e colegas que compartilharam dessa fase de minha vida, e me auxiliaram diretamente no processo desse trabalho, principalmente Flaviana Benjamin, Patrícia de Matos Filgueiras e Biagio Pecorelli.

À Sylvia Aragão e Josie Berezin, pela acolhida e receptividade no Entre Elas Coletivo.

Aos professores e colegas de curso, com os quais trilhei um caminho de alegrias, angústias e muito mais, em especial aos membros do grupo de pesquisa O Círculo: o professor Dr^o Felisberto Sabino da Costa, Ipojucan Pereira, Rudson Marcello, Danilo Corrêa e Tom Dupin.

Aos membros do Desvio Coletivo, por me aceitarem acompanhar de perto o processo do grupo, e especialmente a Priscila Toscano, Leandro Brasília, Marie Auipe e ao professor Dr^o Marcelo Denny (em memória) por me concederem entrevistas, sem as quais esse trabalho não seria possível,

Enfim, a todos que colaboraram para a realização e finalização desta pesquisa.

RESUMO

A pesquisa se propõe a analisar e refletir sobre quem é o espectador da performance urbana ativista no atual contexto histórico brasileiro, através da análise da ação artística *Cegos*, idealizada por Marcelo Denny e Marcos Bulhões e realizada pelo grupo de performance e intervenção urbana *Desvio Coletivo*, de São Paulo; e, por meio desta, buscar compreender o que leva o transeunte a permanecer diante da ação, tornando-se assim um *espectador* da mesma. Além disso, busca-se responder se a intervenção urbana em questão é capaz de criar imagens que possibilitam incorporar, de maneira reflexiva e afetiva, o transeunte/espectador à obra, tornando-o sujeito e objeto, discutindo quais são os limites entre observador e observado, arquitetura e cenário, ficção e realidade; e se possibilita ao espectador refletir sobre o tempo histórico em que se encontra. Dessa forma, tomando por método a análise das narrativas dos espectadores, observadas e registradas durante as intervenções, a pesquisa busca entender se a performance urbana ativista cria e ativa dispositivos poéticos repletos de elementos desestabilizantes, que alteram o *status quo*, mesmo que momentaneamente, conforme o entendimento de José A. Sanchez (2016), e se possibilita a este espectador uma reflexão sobre o espaço temporal em que se encontra, tornando-o um *espectador emancipado*, conforme o entendimento de Jacques Rancière (2010/2012). Assim, a partir das entrevistas realizadas tanto com aqueles que se depararam com a ação, de forma desavisada, rompendo com o fluxo cotidiano desses e da cidade, como com aqueles que se dirigem até o local da realização da intervenção com a intenção de acompanhá-la, propõe-se cinco modalidades de recepção/reação dos espectadores, a saber: identificação; negação; narração ficcional; narração contextual; e reação não discursiva, os quais ampliam o discurso sobre as formas de recepção, principalmente sobre o comportamento social frente à intervenções urbanas performativas.

Palavras-chave: Performance Urbana Ativista; Ativismo; Arte Ativista; Performance; Performatividade; Contemporaneidade; Recepção; Reação; Espectador.

ABSTRACT

The research intends to analyze and reflect on who is the spectator of the activist urban performance in the current Brazilian historical context, through the analysis of the work *Cegos*, idealized by Marcelo Denny and Marcos Bulhões and realized by the group of performance and urban intervention called *Desvio Coletivo*, from São Paulo; and through it, seek to understand what leads the passerby to remain before the work, thus becoming a spectator of it. In addition, it seeks to answer whether the urban intervention in question is capable of creating images that make it possible to reflectively and affectionately incorporate the passerby / spectator into the work, making it subject and object, discussing what are the limits between observer and observed, architecture and scenery, fiction and reality; and even if allows the viewer to reflect on the historical time in which he finds himself. Thus, taking as a method the analysis of the spectators' narratives, observed and recorded during the interventions, the research seeks to understand if the activist urban performance creates and activates poetic devices full of destabilizing elements, which alter the status quo, even momentarily, as shown. José A. Sanchez's (2016) understanding, and allows this viewer a reflection on the temporal space in which he finds himself, making him an emancipated viewer, according to the understanding of Jacques Rancière (2010/2012). Thus, from the interviews conducted both with those who came across the work, in an unsuspecting manner, breaking with the daily flow of these and the city, as with those who go to the place of the intervention with the intention of accompanying them. There, it proposes five modalities of reception / reaction of the spectators, namely: identification; denial; fictional narration; contextual narration; and non-discursive reaction, which broaden the discourse on forms of reception, mainly on social behavior in the face of performative urban interventions.

Keywords: Activist Urban Performance; Activism; Activist Art; Performance; Performativity; Contemporaneity; Reception; Reaction; Spectator.

SUMÁRIO

UM RELATO PESSOAL	8
PREÂMBULO.....	12
O olhar do espectador enxerga algo mais... ..	12
A mudança do espectador no século XX	17
Os “Parangolés” de Hélio Oiticica	34
E para onde isso me levou.....	50
CAPÍTULO 1 - O ESPECTADOR NA CIDADE: ARTIVISMO, DISPOSITIVOS E PERCEPÇÕES	56
1.1 Performance Urbana Artivista	70
1.2 Dispositivos Poéticos.....	76
1.3 Espectador Emancipado	83
CAPÍTULO 2 - A PERFORMANCE CEGOS: desviando olhares ao romper com o fluxo cotidiano da cidade	93
2.1 O Desvio Coletivo	96
2.2 E surgiu Cegos.....	109
2.3 Quem assistiu Cegos?	112
2.4 Um pouco mais sobre quem viu.....	127
CAPÍTULO 3 - A FALA DO ESPECTADOR.....	132
3.1 Cegos em São José dos Campos	136
3.2 Cegos em São Paulo	152
3.3 Cegos em Uberlândia	169
3.4 Cegos em São José do Rio Preto.....	183
CAPÍTULO 4 - MODALIDADES DE RECEPÇÃO.....	200
4.1 Identificação	204
4.2 Negação	208
4.3 Narrativa ficcional.....	211
4.4 Narrativa contextual	215
4.5 Reação não discursiva	218
CONSIDERAÇÕES FINAIS	222
BIBLIOGRAFIA.....	228
ANEXOS.....	235
Entrevistas com integrantes Desvio Coletivo	235
Entrevista Marcelo Denny após a apresentação de Cegos em São José dos Campos/SP em 02/09/2016	235
Entrevista Marcelo Denny antes da apresentação de Cegos em São Paulo/SP em 30/10/2016	237
Entrevista Priscilla Toscano antes da apresentação de Cegos em São Paulo/SP em 30/10/2016	240
Entrevista com Priscilla Toscano em 18/07/2018	243
Entrevista com Leandro Brasília em 24/09/2018	254
Entrevista com Marie Auipe em 02/10/2018	267
Entrevista Marcos Bulhões em 16/03/2021	279
DVD: Entrevistas espectadores.....	296

UM RELATO PESSOAL

Foi como transeunte transformada em espectadora pela intervenção performativa urbana, que me surgiram os questionamentos do porquê isso ocorre; o que me levou a desviar o olhar do meu caminho; o que fez meus passos cessarem e acompanhar essas pessoas que atravessavam meu trajeto cotidiano sem nem ao menos pedir licença. Meu fluxo rotineiro fora rompido e, mesmo assim, ali permaneci – não uma, nem duas, mas diversas vezes em diferentes performances, em diferentes dias e diferentes locais –, e percebi que esse tipo de reverberação não ocorria somente comigo. Havia um grupo completamente heterogêneo assumindo o mesmo papel, alguns mais participativos, outros menos, outros atuando junto com os performers, e cada vez me perguntava mais: quem são essas pessoas? O que fazem aqui? Por que? Que emoções e pensamentos essas intervenções artísticas provocam nelas? E ainda havia aquelas pessoas que ignoravam tudo, olhavam de canto, passavam xingando, enfim, se negavam a participar de qualquer forma, por não perceberem ou por não quererem perceber, e novamente vinham as questões. Por que? O que estão pensando? O que estão sentindo?

Desde então, passei a pensar muito nos espectadores, e a observar o comportamento desses nos museus, nas galerias, nas feiras de arte, nos teatros, até mesmo no cinema. Em cada um desses lugares, eu percebia um código, uma postura a ser seguida por eles. Mas, na rua isso não é possível. A rua, além de significar uma via ladeada de calçadas, casas ou prédios, possui o entendimento antropológico, como o colocado por Roberto Damatta (1987), de ser ela a esfera das ações sociais, e, diferente dos espaços de uso comuns controlados, ou seja os espaços privados de uso coletivo, como os shoppings centers, a rua permite a todos o direito de ir e vir; de parar, sentar, expressar, manifestar, enfim, é nela que se dá a construção do coletivo, a que fornece a identidade da cidade/sociedade daquele espaço em seu sentido geográfico.

Mas a rua quando passa a ser colocada dentro do domínio da urbanidade, acaba por virar um espaço de fluxo que servem como trajetória sem promover o encontro entre os passantes, o que Marc Augé (1994) chamou de *não lugar*, um

espaço que não oferece a possibilidade de algum tipo de relacionamento, seja da pessoa com o espaço físico ou com outra pessoa.

Assim, temos na rua duas possibilidades: um espaço de fluxo ou um espaço de alteridade, contudo, muitas vezes essas possibilidades se mesclam e até mesmo se alternam.

Isso me levou a perguntar se teria, na rua, códigos para o comportamento do espectador? Seriam eles similares a cada repetição da mesma intervenção urbana? Ou ainda, se quando há uma intervenção urbana ativista, há um aumento da percepção desse espaço? O que esse transeunte revela de sua identidade ao se deparar com uma intervenção que defende uma determinada posição política? Revela ser a favor ou contra a mesma? Simplesmente ignora? Se envolve com a mesma?

A partir destes questionamentos, que já haviam sido apontados em meu trabalho de conclusão de curso em Artes, que investiguei a performance urbana, *Proyecto Filoctetes*, de Emílio García Wehbi, que se estendeu em minhas pesquisa de Ciências Sociais, sendo o objeto para discutir questões da antropologia da performance tais como: as relações e interações entre os atores sociais, drama social e fenômeno liminóide, além dos pontos de contato entre antropologia e arte.

E foi em minha pesquisa de mestrado¹ que as questões em volta do espectador ganharam mais força, e iniciei a buscar os estudos sobre o espectador, as teorias da recepção, principalmente nas artes visuais e cênicas, que se intensificaram e se tornou o tema central desta pesquisa, e que me levaram a constatar que a maioria destas teorias, no entanto, sempre esteve focada nos espaços já institucionalizados para a arte, e nas correspondências dos códigos de recepção definidos para cada espaço já institucionalizado, como o museu e o espaço teatral.

Assim, passei a pesquisar a rua como espaço da apresentação artística. Surpreendi-me com a quantidade de trabalhos voltados a pensar a rua como um

¹ Em minha dissertação, "Apenas Semelhantes: Proyecto Filoctetes e Project Embed (Embed Series), descrição dos processos e análise das obras", ao discutir sobre o hibridismo das produções artísticas contemporâneas ao comparar duas intervenções urbanas extremamente semelhantes realizadas por artistas diferentes, em localidades e períodos díspares, cheguei a analisar brevemente o comportamento do espectador, a partir de registros fotográficos e relatos, no capítulo 4 – *Experiência dos atores sociais frente às obras*.

espaço legítimo de manifestação não só social, mas também artística, entretanto, sem aprofundamento sobre a questão específica do *espectador* – a não ser quando se fala em *teatro de rua*, onde apesar de figurar o transeunte desavisado enquanto *espectador*, mantém-se, via de regra, a configuração de distanciamento entre palco e plateia, delimitando até que momento e de que forma esse transeunte é capaz de interagir com a obra.

Disso, nasce esta pesquisa: da tentativa de entender não só quem é o espectador de intervenções performativas urbanas, mas, sobretudo, o que entende daquilo que vê, e principalmente, porque se dispõe a participar, seja com uma mera olhadela, seja acompanhando a obra em toda sua duração, ou se deslocando até o local em que a mesma tem início para seguir com ela seu trajeto.

Para tanto, faz-se necessário realizar um percurso sobre quem é o espectador desse novo século; quais heranças trazidas das artes cênicas e qual o entendimento que se tem, no âmbito desta pesquisa, de como é ser e estar na posição de espectador.

Deve-se também considerar o momento histórico no qual se encontram a elaboração e a feitura da intervenção, tendo em vista que se pode ter o entendimento da arte de hoje como sendo uma forma de manifestação ligada à um modelo perceptivo, experimental, crítico e, sobretudo, *participativo*, através de construções de modos de existências ou modelos de ações dentro da vida cotidiana em sociedade. A humanidade, vale lembrar, saiu do século XX em desordem total, e com um enorme sentimento de impotência, sendo que “o motivo dessa impotência estava não apenas na verdadeira profundidade e complexidade da crise mundial, mas também no aparente fracasso de todos os programas, velhos e novos, para controlar e melhorar os problemas da raça humana” (HOBSBAWM, 1995, p. 541).

Partimos, assim, para um novo século, que leva o homem a mudar sua maneira de ser e estar no mundo, posição essa tomada especialmente pelos artistas, que vislumbram outra abordagem não apenas para sua satisfação pessoal enquanto criadores, mas também enquanto provocadores, agitadores coletivos, contudo, não mais como faziam os artistas de vanguarda do século passado, afinal, a pessoa para quem se faz arte agora também é *outra*.

Chegamos, aqui, ao *espectador emancipado* do filósofo francês Jacques Rancière, quando a oposição entre atividade e passividade, por parte do espectador ao apreciar uma obra de arte, deve ser superada. Assim, ele deveria se ocupar em ligar o conhecido ao desconhecido, no sentido de que, numa obra, ao mesmo tempo em que os artistas apresentam suas habilidades, os “espectadores [estão] tentando encontrar o que aquelas habilidades poderiam produzir em um novo contexto, entre pessoas desconhecidas” (RANCIÈRE, 2010, p. 122).

Finalmente, ao contrário daquele que assiste ao teatro tradicional, esse outro espectador muitas vezes não possui informação alguma sobre se participará desse espetáculo, tampouco de como se dará sua participação. Ele só sabe que provavelmente não será um “espectador passivo” – o que leva o modo de ver a arte a uma reestruturação radical, pois, no século XXI, não só se vê, mas também se experimenta, ou seja, o público vê, sente, reverbera mental e corporalmente, tornando-se, quiçá, co-realizador e também co-responsável pela obra.

PREÂMBULO

O olhar do espectador enxerga algo mais...

São diversas as correntes artísticas que se originaram, basicamente, depois do movimento dadaísta iniciado no final da década de 1910, na Suíça, e que são contra uma estrutura tradicional da exposição de uma obra de arte, seja ela cênica, plástica ou musical. Nesta estrutura, vemos que há o intento de colocar o espectador numa posição passiva, como um *voyeur* da cena ou da obra, como aquele que somente a contempla. Neste ato de contemplação, o corpo e a mente estão dissociados, no sentido de que, possivelmente, o corpo do espectador permanecerá sentado na poltrona ou em pé em frente ao cubo branco do museu, enquanto em sua mente é levada aos mais diversos lugares, realizando as mais variadas conexões.

Desde aqueles primeiros anos do século XX temos visto surgir formas de produção artística, umas mais que outras, que têm o intuito de incluir o espectador na obra, tornando-o sujeito e objeto, contemplador e contemplado, numa busca progressiva por flexibilidade e por uma diluição dos limites entre ambos. Criando momentos de reflexão acerca desse fazer artístico e sobre que lugar na sociedade a arte e o artista ocupam; considerando que a obra de arte tem a intenção de alcançar um público, mesmo que o artista não tenha ciência *a priori* de que público será este, a arte a partir século XX se configura como um processo de comunicação. Neste processo, não importa mais ao artista entregar o sentido de sua fala de forma pronta e clara ao receptor, deixando para ele apenas sinais os quais deverá interpretar e responder da forma que melhor lhe convém, a partir de sua própria subjetividade e das experiências vividas por ele anteriormente.

Essa forma de enxergar o espectador faz com que a obra só se complete se houver a participação ativa do público, num sentido positivista propagado no século anterior, que via o espectador como um observador passivo, ou seja, um sujeito que contempla algo assumindo um estado de submissão disciplinar, e

evitando ao máximo ser atingido por algum tipo de afetividade que a obra possa lhe provocar – um espectador, enfim, pronto para “ler”, sem esforço, como lembra a pesquisadora Ana Pais, a intenção e os significados daquilo que é exposto pelo artista (PAIS, 2014).

Contra essa posição do espectador, surgem linhas artísticas focadas em provocar uma alteração na posição do espectador em relação à obra, tornando esta obra dependente da reação do seu público. Deste público, por sua vez, se exige hoje um papel muito particular, seja o de interagir com o conteúdo apresentado, de forma direta e participativa, seja o de uma participação reflexiva, no sentido de ser ele o responsável pela produção de significados que a obra de arte é capaz de promover. De qualquer modo, como afirma a crítica britânica Claire Bishop, lida-se hoje com “uma audiência que gosta de sua subordinação às experiências estranhas concebidas para ela por um artista, uma audiência que é incentivada a ser coprodutora da obra”² (BISHOP, 2011. p. 5).

Hoje em dia, há as mais diversas formas de arte que tentam buscar essa interação com o espectador. Contudo, creio que seja a intervenção urbana a forma que consegue atingir mais o público, por atravessar o fluxo de vida cotidiana do transeunte da cidade, por invadir e compartilhar o mesmo espaço, o mesmo tempo daquele que habita o ambiente público³ e urbano. Tal ponto se confirma ainda mais se considerarmos a influência que o espaço arquitetônico destinado às artes, à diferença da rua, possui ao estabelecer a distância entre público e obra.

² “...to an audience that enjoys its subordination to strange experiences devised for them by an artist, to an audience that encouraged to be a co-producer of the work” (BISHOP, 2011, p. 5).

Todas as citações em língua estrangeira serão traduzidas livremente no corpo do texto e reproduzidas, em língua original, em rodapé.

³ Utilizo o termo “público”, ao longo desta tese, no sentido de espaço público livre, como é dado pelo Direito, desde o princípio do século XX, ao distinguir direito público e privado, numa forma de sistematização das normas existentes para a delimitação e utilização de cada espaço, distinguindo espaços públicos livres (em que é pleno o direito de ir e vir de qualquer cidadão, como ruas e praças), de espaços públicos com restrição ao acesso (onde a circulação e a permanência é controlada, que é o caso dos edifícios públicos como Prefeituras, Universidades, etc.), espaços privados (onde há uma pessoa ou empresa que define o uso do espaço e quem o acessa), e, por último de espaços acessíveis ao público (que são espaços privados, mas é permitido o acesso mediante certa condição, como o pagamento de ingresso para entrar na sala de cinema, por exemplo).

Pensando na modificação do comportamento do espectador no espaço teatral, Pais lembra que

[s]e no anfiteatro os cidadãos da polis se podiam manifestar sem qualquer restrição durante os festivais dionisíacos, nos auditórios obscurecidos o público ocupa o seu lugar silencioso sentado na plateia. Assim também, as construções culturais da passividade do público estão intimamente ligadas aos desenvolvimentos cenográficos e só podem ser compreendidas em função de condicionantes conjunturais que informam as práticas teatrais (PAIS, 2014, p. 75).

Para os vanguardistas do século XX, já era clara a necessidade de romper com esse espaço rígido que é a caixa cênica, que representa para as artes do corpo em geral o mesmo que o cubo branco e a moldura representaram para as artes visuais. Aqueles movimentos viam uma necessidade de provocar o público até o ponto de fazê-lo se mover; até que não quisesse ficar mais em uma posição confortável e alienante, e respondesse às provocações recebidas, seja com ações, expressões, sentimentos ou palavras no mesmo instante ou posterior à ação do artista.

Disso vem, também, a importância da Contracultura, que eclodiu na década de 1960 e que serviu como agente propulsor para reconhecimento de uma multiplicidade de linguagens artística na contemporaneidade, oriundas das mais diversas fontes, que muitas vezes se interconectam e se mesclam cada vez mais incluindo elementos produzidos por outras áreas e por sistemas de comunicação multidimensionais, tanto em seus suportes, discursos, temas, etc.

Assim, podemos entender que a linguagem artística, de forma geral, continua em constante desenvolvimento e aprimoramento, contaminada por um avanço tecnológico sem precedentes, que tem ampliado significativamente, desde a segunda metade do século passado, sua capacidade de promover relações e intercâmbios entre as pessoas, acelerando e inaugurando novas formas de comunicação instantâneas.

Além disso, os movimentos e posicionamentos políticos adotados, principalmente pelos jovens do pós-guerra, foram influenciados pelo que o historiador britânico Eric Hobsbawm chamou de “Era de Catástrofe”, período histórico iniciado em 1914 e que se estendeu até um pouco depois da Segunda Guerra Mundial. Este período foi caracterizado por um “extraordinário

crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana”, diz o historiador, “que qualquer outro período de brevidade comparável” (HOBBSAWM, 1995, p. 15).

Ante a isso, também vale ressaltar que a relação das pessoas com os espaços urbanos havia se modificado significativamente com o início de uma era tecnológica. O impacto da Revolução Industrial havia ocasionado o aumento demográfico em determinados espaços, principalmente nos polos industriais, promovendo o crescimento dos centros urbanos e gerando como consequência a miscigenação populacional existente até os dias de hoje, principalmente nas grandes metrópoles, onde começava a surgir uma paisagem acelerada, que exigia um ritmo frenético de seus habitantes. Isso faz, ainda hoje, com que nós, habitantes da cidade e membros de uma sociedade “globalizada”, modifiquemos nossas vidas por completo, mudando recorrentemente, também, nossa forma de ver e estar no mundo; causando polarizações das mais diversas entre os atores sociais.

Ademais, nossa noção de tempo e espaço alterou-se radicalmente, se avaliarmos os hábitos temporais e a reminiscência do que era considerado veloz e lento naquele fim de século. Vemos a passagem de um tempo rápido para outro turbinado, o que é causado, principalmente, pelos meios de comunicação e informação, que se tornam ao longo do século XX cada vez mais globais e velozes, e provocam uma aceleração no tempo diário da vida social. Assim, não houve como a arte se manter estática, pois as inquietações dos artistas se modificaram, ampliaram, deslocaram, o que fez surgir novas formas artísticas, enfim, novos modos de ver e criar arte.

Nesse vai-e-vem frenético da vida nas cidades contemporâneas, o espaço público tem perdido cada vez mais o caráter de um lugar de sociabilidade, tornando-se um espaço de passagem, um não-lugar, conforme a concepção do antropólogo francês Marc Augé, que serve apenas como meio através do qual os transeuntes percorrem de forma cada vez mais rápida o seu destino, por vezes tendo sua atenção atraída pelas vitrines publicitárias, de comunicação rápida e sucinta. “Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos)”, diz Augé, “quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros

comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta” (AUGÉ, 1994, p. 36).

Estes são elementos comuns no dia a dia do transeunte das sociedades contemporâneas. Porém, eventos extracotidianos como intervenções urbanas (no sentido artístico do termo), além de atraírem a atenção, rompem com o fluxo da vida comum. São eventos abertos para todos os que se encontram no local da intervenção; são ações disruptivas, ou seja, ações capazes de

...provocar estranhamento ou até mesmo causar uma interrupção nos fluxos cotidianos de uso da cidade. Pode-se tratar de uma ação de grandes proporções ou apenas de um pequeno gesto, sutil e delicado; pode apresentar uma longa duração ou ocorrer num átimo de segundo. Porém, em qualquer dos casos, ela deve ser capaz de gerar algum tipo de perturbação, de desequilíbrio, de desestabilização na percepção e na experiência dos transeuntes durante seus deslocamentos nas vias urbanas (ALICE; ARAÚJO, 2016, p. 77).

Essa “disrupção” na rotina das pessoas é capaz de gerar tanto reações de incentivo, reflexão, simples curiosidade, como de repúdio, aversão e, até mesmo, agressão. Entretanto, a proposta inicial e instigante de qualquer intervenção urbana é a de suscitar um momento de experiência ao espectador, algo que lhe faça parar para questionar o que vê, mesmo que tal experiência não lhe agrade e lhe provoque uma espécie de *multivocalidade*, no sentido de ser a intervenção urbana uma provocadora plural, capaz de atingir ideias, sentimentos, expressões, afetos, reações diversas sendo elas físicas e emotivas, no sentido de não discursivas, muitas vezes, contraditórias.

A partir dessa pluralidade possível, podemos refletir ao longo desta tese sobre as modalidades de espectador que são geradas no espaço público e urbano, pensando na probabilidade de haver um espectador *intencional*, que se desloca até o local onde se dará a ação artística, se colocando desde o início como espectador da mesma; um espectador *transeunte*, que é pego de surpresa pela intervenção que atravessa seu caminho, e acaba por observar e/ou acompanhar o percurso da ação; e por último, um espectador *distante*, que apesar de perceber a intervenção, não se aproxima nem interage com a obra, mesmo que, por um instante, se sinta intrigado com ela.

Essa perspectiva levou este projeto a pensar além das diferentes modalidades do olhar do espectador, e analisar as modalidades de reação desses

espectadores, principalmente, quando falamos de intervenções públicas/urbanas. Assim, além de pensar no transeunte espectador que, apesar de romper com o fluxo de sua vida cotidiana na cidade ao parar para observar a intervenção, ainda age como um espectador *voyeur*, também se pensou naqueles que se deslocam espontaneamente até o local da intervenção para acompanhá-la, nem que seja por um breve período de tempo.

Antes de tratar especificamente dessas modalidades, no entanto, falaremos primeiro sobre alguns aspectos que transformaram o olhar do espectador e sua função na arte no decorrer do século XX, como a ocupação do espaço público e urbano pela chamada “arte da performance”, o surgimento do que hoje chamamos de *artivismo* e a utilização de determinados dispositivos para a mudança de percepção do sujeito urbano, perpassando por alguns precursores desses novos modos de fazer e ver a arte.

A mudança do espectador no século XX

Se retornarmos nosso pensamento ao século XIX, e visualizarmos a trajetória do espectador até os dias atuais, perceberemos uma oscilação da forma permitida ao sujeito de se comportar perante uma obra artística. Para ilustrar essa mudança, podemos realizar um recorte histórico, e aferir que, no caso do teatro, na então capital brasileira, Rio de Janeiro, no período entre 1853 a 1858, as salas teatrais e as casas de ópera cresciam exponencialmente, e era comum ver o público desses espaços manifestar suas paixões com gritos, choros, assobios ou arremesso de rosas no palco, ao mesmo tempo que outros “marcavam seu descontentamento batendo ruidosamente com os pés no chão. Eram as famosas pateadas” (GUINSBURG et al., 2009, p. 261).

Esse enquadramento histórico torna evidente que, em menos de meio século, tal comportamento passou a ser visto como grosseiro e inapropriado, à medida em que se exigia cada vez mais que o espectador se portasse, diante da obra, como se estivesse em um estado quase meditativo, sem esboçar suas impressões e seus sentimentos no momento da apreciação, permitindo-se expressá-los somente no momento final do espetáculo, ou deixar seus comentários para um momento posterior, sendo esta a postura mais refinada e adequada. Chega-se, assim, à importância do silêncio para este teatro, e logo à

imobilidade do espectador, privado de usar sua liberdade de manifestação, fadado a aceitar o que vê sem demonstrar nenhuma afetação.

Essa mudança comportamental ocorreu em todas as esferas artísticas, pois o mesmo ocorria também nas galerias e museus, nos concertos e óperas. Tal comportamento pode ser associado às questões sociais da época: uma classe burguesa que emergia e tentava modificar seus hábitos e comportamentos para o que considerava refinado e elegante, marcando a segmentação social e elitista visível até os dias de hoje em muitas salas de espetáculo, galerias, museus, etc. Junto a isso soma-se a crise da arte, especificamente a crise do drama, que modificava o teatro e toda a forma de arte, decidida a “guiar” o olhar e, logo, o comportamento do público. Viu-se nos palcos, então, a necessidade de compor um ponto de vista da obra pelo autor, e que deveria ser seguida pelo espectador. Assim, segundo Jean-Pierre Sarrazac,

[p]ara guiar a percepção e o juízo do espectador, o autor vê-se obrigado a utilizar, além [das perspectivas contrastadas dos personagens], *focalizações* sucessivas e complementares seja sobre uma ação única ou principal, e um dos personagens principais, seja sobre uma temática central, o aspecto trágico ou cômico da história, e ainda sobre uma atitude ou um traço de caráter dominantes dos personagens. Dessa forma, o espectador é sucessivamente guiado [...] para um *ponto de vista* de caráter unívoco” (SARRAZAC, 2012, p. 143, grifos do autor).

Esse aspecto do drama, de querer de alguma forma “guiar” a percepção do espectador para determinados aspectos da encenação e de sua narrativa, influencia muito o modo de se portar deste espectador do final do século XIX e princípio do século XX, sendo este, ainda hoje, o modo predominante do teatro, utilizado até mesmo por muitas telenovelas e filmes, a fim de prender a atenção da audiência. Nessa perspectiva, despreza-se a ideia de que seja proporcionada uma *experiência*, tal como defendida por John Dewey (2010), vista como algo individual e autossuficiente, afetiva e fluída.

Todavia, no princípio do século XX, ainda sofrendo os efeitos da potencialização da Revolução Industrial (1760 – 1840, aproximadamente) e, à iminência da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), esse comportamento quase imóvel do espectador começou a ser alvo de alguns artistas, que inconformados com a inércia cotidiana, passaram a usar a arte não só como um produto para a apreciação estética, desencadeador de paixões e reflexões internas, mas como

uma forma de explorar o contato com o público, o espaço e a hibridização das linguagens artísticas, servindo-se da arte como um veículo de comunicação capaz de instigar as audiências a agir e pensar a respeito do seu papel social. Esta mudança é perceptível em grupos e movimentos artísticos europeus e norte-americanos, e ainda persiste e exerce influência hoje, mesmo após o *boom* da tecnologia na segunda metade do século, que transformou a forma de ser e estar no mundo de todos os sujeitos, principalmente dos artistas, à medida em que estes passaram a incorporar essas inovações em suas obras, seja como suporte, tema ou até mesmo como o próprio objeto artístico.

Exemplos desse novo estado da arte, ainda do começo do século XX e que ainda permeia o pensamento híbrido do artista contemporâneo, são os saraus futuristas ocorridos ainda na primeira década daquele século, nos quais era dado ao artista a possibilidade de ser criador sem se separar do objeto de arte; de ser ao mesmo tempo criador e obra, sendo, também, um provocador da plateia que estava, há tempos, acomodada em seu voyeurismo. Não que o movimento futurista, ou qualquer outro movimento de vanguarda, tenha conseguido romper completamente com esse comportamento do espectador, mas instaurou, certamente, outra possibilidade de ver a obra de arte.

O primeiro sarau futurista foi apresentado em Trieste, cidade próxima à fronteira com a Áustria, em 12 de janeiro de 1910. Na época os artistas italianos estavam em uma campanha a favor da intervenção militar contra a Áustria. O objetivo desse e dos saraus que o seguiram na mesma época, como colocado por Ploeg (2013), estava além da difusão do movimento, pois também serviam para

provocar um choque frontal com o público, ou melhor, de enfurecê-lo. Esses comícios, através do tom provocador e incitante, conseguiam criar uma atmosfera de confronto de ideias, um verdadeiro campo de batalha, dividindo o público entre aqueles que se consideravam como futuristas e os passadistas. Esse confrontamento de posições dava certo dinamismo e vitalidade às noitadas futuristas. Essa atitude provocatória e agressiva acaba por proporcionar debates que põe em xeque a então arte atual e promove a necessidade de renovação artística que se estende a todos os âmbitos da vida. (p. 29)

Sobre a reação do público aos saraus, um dos fundadores do movimento futurista, o poeta e ativista político Filippo Tommaso Marinetti, escreve manifesto

sobre “O prazer de ser vaiado”, como parte do manifesto “Guerra: A única higiene” (1911-15), onde ele considera que

O aplauso indicava apenas ‘uma coisa medíocre, enfadonha, vomitada ou excessivamente digerida’. A vaia assegurava o ator que o público estava vivo, e não completamente cego por ‘intoxicação intelectual’. Ele sugeriu vários artifícios para enfurecer o público: vender o mesmo ingresso para duas pessoas, passar cola nos assentos. Também incentivava seus amigos a fazer no palco qualquer coisa que lhes passasse pela cabeça. (GOLDBERG, 2006, p.6)

Outro movimento que parte de princípios semelhantes ao Futurismo e que iria desestabilizar a posição do espectador em relação à arte é o Dadaísmo. Iniciado em Zurique, na Suíça, no ano de 1916, particularmente no Cabaret Voltaire, o movimento dadaísta, representado por poetas como Hugo Ball e Emmy Hennings, tinha como características a revolta e a negação. É o produto de uma sociedade em conflito. Ser membro do dadaísmo nesta época era ser “antiartístico, antiliterário, antipoético [...] Dadá é contra a beleza eterna, contra a eternidade dos princípios, contra a pureza dos conceitos abstratos, contra o universal em geral” (MICHELI, 2004, p.134). Havia nisso uma ideia muito mais social e universal do que artística. A arte serviria, assim como no Futurismo, como veículo de contestação e de manifestação dos sentimentos dos sujeitos sobre o meio em que se encontravam, ou seja, a arte passa a ser vista aqui como uma ação questionadora que confronta o espectador, dando a ele liberdade de percepção e de interpretação daquilo que assiste, podendo refletir e conectar com o seu contexto.

O Dadaísmo, enquanto movimento, teve seu fim precoce. Antes mesmo do início da década de 1930, um dos ícones do dadaísmo, Tristan Tzara, declarava o “fim voluntário” do Dadaísmo na Europa, concluindo que havia servido apenas para tornar o artista um indivíduo



Figura 1 - Primeira Feira Internacional Dadaísta. Berlim, 1920.

liberto, e que agora este deveria buscar uma outra coisa para substituir o Dada. Talvez, essa outra coisa tenha somente começado a ser concretizada a partir de meados da década de 1960, com o surgimento de outras formas de se fazer, pensar e receber a arte, como o *happening*, a *body art*, a *land art*, a instalação, a *performance art*. Outras categorias também foram criadas, outras ainda estão por vir, mas todas elas, em algum momento, serviram-se de elementos oriundos do Futurismo e do Dadaísmo. Esses movimentos, certamente, abriram o caminho para tornar a arte um veículo concreto de contestação política, social e cultural.

Um ponto em comum observável nesses movimentos era a necessidade de provocar o indivíduo que assistia à obra, na ânsia de modificar a postura do espectador, levando-o a reconsiderar seu modo de ver a arte, ao mesmo tempo em que o fazia refletir sobre sua forma de ser e estar no mundo, mesmo que essa reflexão fosse tão efêmera quanto a própria obra.

Esse ideal de provocação do espectador só é possível pela modificação temporal dada à obra artística. Esta, nessa perspectiva, deixa de ser um produto acabado, destinada ao consumo intelectual, e passa a ser única. Mesmo os balés futuristas eram feitos em apresentações únicas ou em variantes significativas entre uma apresentação e outra. Os concertos musicais dos cabarés dadaístas eram inusitadamente interrompidos por declamações poéticas, ou aconteciam a partir de improvisações dos músicos. Já nessa época, se buscava, portanto, o efeito da experiência do *aqui-e-agora* no processo de construção da obra perante o olhar do público. Isso foi um dos aspectos mais importante herdados pelas gerações seguintes, aspecto mantido pelas pós-vanguardas e ainda aplicado por inúmeros artistas até os dias de hoje, artistas que irão se dedicar à tarefa de desestabilizar a posição tradicional do público.

Chegamos, então, a um momento em que a posição do público passa a ser vista como estratégica na concepção da obra pelo artista propositor, que passa a colocar o espectador como elemento central de seus projetos artísticos. Foram os casos, por exemplo, das produções do Groupe de Recherche d'art Visuel (G.R.A.V.), criado em 1960, em Paris, por um coletivo de artistas cinéticos, entre eles François Morellet, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Horacio Garcia Rossi, Yvaral, Joël Stein e Vera Molnár. O grupo vingou até Maio de 1968, quando realizou o "Ato de Dissolução do G.R.A.V.". Em 1975, seria organizada, na Itália,

uma exposição retrospectiva sobre o grupo, intitulada “Quinze questões sobre o G.R.A.V.”, que sistematizava as pesquisas iniciais do coletivo, como a discussão sobre a noção do que é uma obra de arte, a relação entre a obra e o artista, a relação entre o artista e a sociedade, e sobretudo, as relações entre a obra de arte e o público.

Foram essas questões que deram fundamento a todos os trabalhos do G.R.A.V., que teve sempre como objetivo principal aferir a capacidade da obra de arte de afetar a percepção do espectador, em tentativas de criar novas significações para o receptor quando colocado em relação direta com a obra. Esta premissa foi declarada já no manifesto do grupo, distribuído durante a 3ª Bienal de Paris, em outubro de 1963. Ali, os artistas diziam que era preciso

...considerar o espectador como um ser capaz de reagir. Capaz de reagir com suas faculdades normais de percepção [...] Nós queremos fazê-lo participar. Nós queremos colocá-lo em uma situação desencadeada e transformada por ele. Nós queremos que ele seja consciente de sua participação⁴ (G.R.A.V., 1963, Manifeste à la Biennale de Paris).

Nesse mesmo manifesto, o grupo também ressalta e defende o direito que o espectador tem de não querer participar da obra, podendo manter uma postura tradicional diante do trabalho proposto, vendo aqueles que aceitam participar como elementos integrantes da obra. Seria essa interação que chamaria a atenção do passante desavisado, o que faria o transeunte parar para observar aquilo que poderíamos chamar de um “incidente interessante”, ideia similar à de muitos artistas contemporâneos, que deixam a cargo do próprio espectador o seu papel em relação à obra.

Outro fato que vale a atenção quando falamos do G.R.A.V. é que ali, mesmo que o contato primeiro do espectador com as obras do grupo se desse de forma espontânea, havia sempre, por parte dos artistas do grupo, um planejamento prévio do trabalho, fosse ele na rua ou em algum espaço fechado, fosse esse espaço institucional ou não. Mas, esse planejamento sempre fora pensado como um percurso a ser seguido pelo espectador, que também fosse possível de ser

⁴ “Nous considérons le spectateur comme un être capable de réagir. Capable de réagir avec ses facultés normales de perception. [...] Nous voulons le faire participer. Nous voulons le placer dans une situation qu’il déclanche et transforme. Nous voulons qu’il soit conscient de sa participation»

assimilado por qualquer passante aleatório que não tivesse acompanhado o trabalho desde o seu ponto de partida.

Podemos considerar que a ação do G.R.A.V. que esteve mais próxima de provocar uma coesão social foi realizada em 19 de abril de 1966, das 8 horas da manhã até a meia noite, em Paris. Intitulada “Une Journée dans la Rue” ela foi planejada como um percurso pela cidade, e divulgada para um pequeno grupo de pessoas que iniciou o trajeto na entrada da estação do metrô Châtelet, onde recebeu uma espécie de guia de uso da obra, indicando para onde deveria ir e como interagir com a obra que encontrasse em seu caminho.

A obra se mantinha aberta para qualquer um que quisesse experimentar, e mesmo quem não tivesse a instrução ou quem optasse por não seguir o trajeto planejado pelo grupo, ou até mesmo quem fosse tomado de surpresa pela obra em seu caminho, poderia intervir. O desejo era de promover uma obra capaz de “transformar o ‘espectador passivo’ em um ‘espectador estimulado’ ou até mesmo em um ‘espectador-intérprete’ através da manipulação de elementos no trabalho cinético”⁵ (BISHOP, 2012, p. 91), como forma de contribuir na construção da obra final. Ou seja, mesmo havendo um planejamento prévio, a obra só se concretizaria com a participação interativa do espectador. Caso contrário, a mesma seria um objeto sem valor estético espalhado pela cidade.

O grupo via a presença do espectador como mais um elemento pertencente à obra e, dessa forma, as obras sempre eram pensadas em suas possibilidades de manipulação e na alteração que poderiam sofrer quando ocorresse o contato com o espectador. Contudo, a maneira pela qual a obra poderia ser manuseada limitava, sempre, o envolvimento do espectador como coprodutor da mesma, já que suas ações possíveis eram antecipadamente definidas e limitadas. Em suma, apesar de prever o envolvimento do espectador na obra, o trabalho desenvolvido pelo G.R.A.V. tinha um caráter muito mais individual, com cada sujeito se relacionando da forma que melhor lhe convinha com o objeto encontrado em seu trajeto, sem uma necessidade de que houvesse uma reflexão e/ou engajamento social. Estaria, assim, trabalhos como “Une Journée dans la Rue” mais próximos de uma obra interativa do que de uma obra *participativa*, no sentido de que por

⁵ “...to turn the ‘passive spectator’ into a ‘stimulated spectator’ or even ‘spectator-interpreter’ through the manipulation of elements in kinetic work”.

mais que os espectadores possam manipular, atravessar, percorrer pela obra, eles não estão envolvidos diretamente no processo de construção da mesma, o que caracteriza a arte participativa, que faz dos espectadores co-autores, possibilitando resultados diferentes da obra conforme a variação dos participantes.

É importante ressaltar que, mesmo ainda tendo a ideia de transformação do público e a utilização do espaço público como cerne da formação do grupo, o G.R.A.V. ainda agia de forma simples ou até mesmo ingênua, posto que acreditava que a tela como suporte tinha chegado ao seu fim, e que era necessário renovar o repertório artístico. Para tanto, ousava criar uma arte não convencional, com novos materiais, principalmente acompanhando as tecnologias da época – até porque, para haver uma inquietação por parte do artista em modificar a forma de fazer sua obra, é preciso que esteja afetado por mudanças externas, sejam elas políticas, econômicas, culturais ou sociais. Os artistas do G.R.A.V. foram alguns dos que trouxeram essa reflexão para a arte, utilizando luzes, metais, motores e ainda buscando explorar tudo isso no local já existente, pensando a obra como um advento temporal à arquitetura, e trazendo o espectador para perto dela.

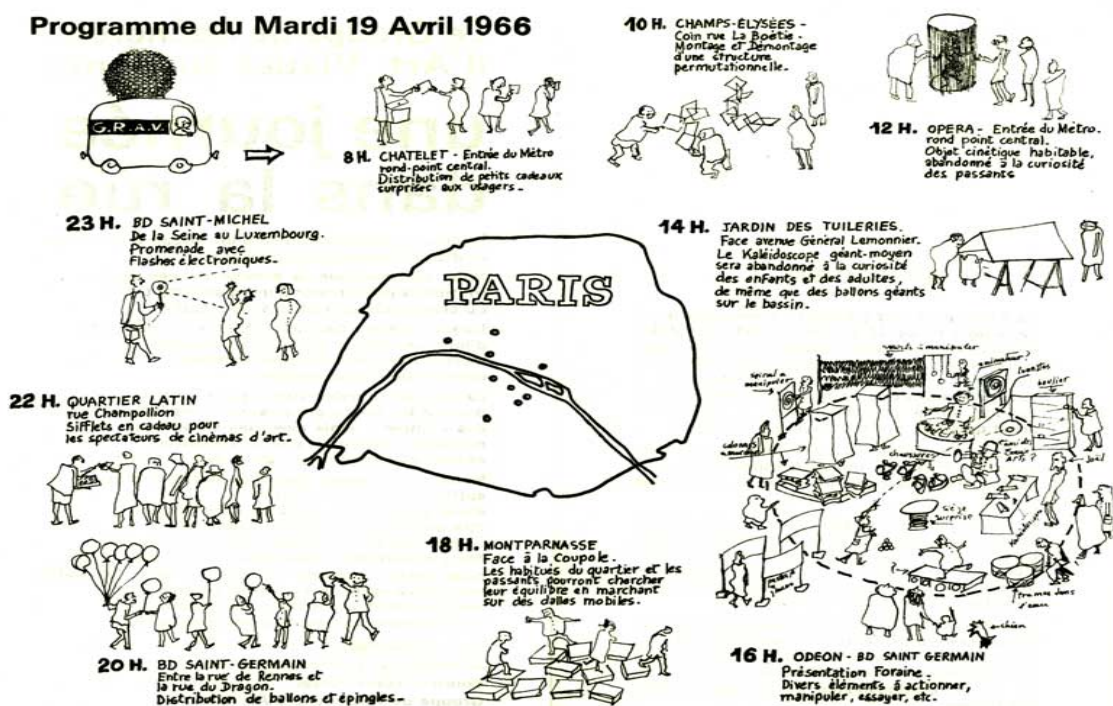


Figura 2 – Planejamento de “Une Journée dans la Rue”, Paris, 1966.

Já em seu primeiro manifesto, o grupo havia deixado claro que não possuía uma posição de “verdade absoluta” no que propunha, e tinha consciência da efemeridade tanto dos trabalhos como da própria existência do grupo em si. O que nos resta do G.R.A.V. são seus manifestos e registros fotográficos, além de algumas imagens gravadas em Super 8. Esse caráter efêmero das obras era algo bastante inusitado, posto que, uma das questões trazidas pelo grupo na época, estava no fato de que muitos artistas e, principalmente, as instituições artísticas prezavam apenas pelo trabalho do artista “genial”, capaz de durar por toda posteridade como um objeto de admiração e também de comercialização. Dessa forma, o G.R.A.V. trazia a tona a reflexão sobre essa outra forma de se fazer e perceber a arte, muito mais ligado à relação e a experiência que a obra pode fornecer ao espectador do que sua objetificação contemplativa e comercial.

Contudo, apesar desse caráter efêmero da obra do G.R.A.V., em 2000, o Museu de Arte e História da cidade de Cholet, na França, recebeu autorização dos artistas remanescentes do grupo para refazer a obra “Le Labyrinthe”, criada originalmente em 1963 para a Bienal de Paris. Nesta obra, o grupo explorava a arte cinética em espaços fechados, contando sempre com a participação do espectador.⁶ A recriação da obra mostrou como os elementos discutidos pelo grupo na década de 1960 continuam pertinentes ao mundo artístico atual, sobretudo a comercialização da arte, que cria obstáculos a determinadas experiências artísticas não rentáveis ou cujo suporte não favorece sua exposição ou coleção.

⁶ Nesta ocasião, em 2000, o diretor do museu, Alain Katz, pediu para os ex-membros do grupo a opinião deles sobre o manifesto “Assez de mystifications”, escrito para “Le Labyrinthe”, o que deu origem ao livro “Vouleur de Paroles”, redigido por Julio Le Parc. Nesse livro, Le Parc assumiu a postura de doze personalidades comumente encontradas no meio artístico para responder sobre a sua visão atual a respeito do manifesto, tomando o que seria o ponto de vista “de um utopista atrasado”, “de um esplendido artista oficial”, “de um marchand de arte muito fraudulento”, “de um artista que não é bem sucedido”, “de um colecionador, com conforto”, “de um artista solitário”, “de um alto do alto das alturas”, “de um crítico de arte que adverte quem adverte”, “de um oportunista atrevido”, “de um espectador anônimo”, “de um pequeno comité de tomadores de decisões oficiais”, terminando com a visão “de um artista oficialmente envergonhado” [« D'un utopiste attardé; D'un splendide artiste officiel; D'un marchand d'art très escroqueleur; D'un artiste qui n'a pas réussi; D'un collectionneur, avec la manière; D'un artiste solitaire; D'un haut de la haute des hauts; D'un critique d'art averti qui avertit; D'un opportuniste effronté; D'un spectateur anonyme; D'un petit comité de décideurs officiels; D'un artiste officiel honteux »] (LE PARC, 2013).

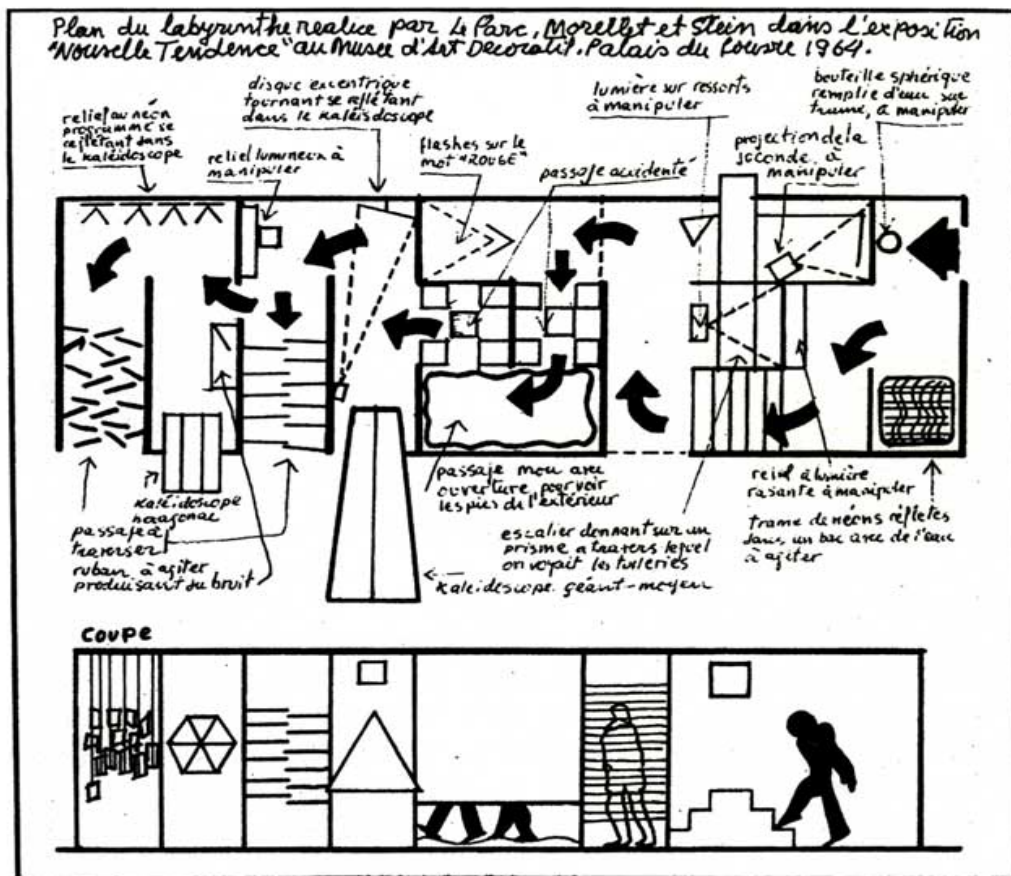


Figura 3 - Planejamento de "Le Labyrinthe". Paris, 1963.

Aqui entramos em uma questão central para o G.R.A.V., mas principalmente para as gerações de artistas posteriores, que é a questão do registro e da possibilidade de um *reenactment*⁷ dessas obras/ações efêmeras, além da validade desse ato de refazer a intervenção. Nesse sentido, a recriação de "Le Labyrinthe" pode ser vista criticamente como uma espécie de conservação museológica da obra.

Outro aspecto relevante no discurso do G.R.A.V., que também baseou a construção de dezenas de trabalhos vanguardistas e continua pertinente até os dias de hoje, é o envolvimento e o entendimento do público quanto à obra de arte, sobretudo quando essa ocorre em um local público, com um suporte não

⁷ O termo utilizado, dentre outros, pela professora Tânia Alice para designar o ato de refazer uma performance já conhecida/consagrada (ALICE, 2016). Tanto a questão do registro como a do reenactment envolve uma discussão longa realizada tanto por artistas quanto por críticos, filósofos e teóricos da arte, desde as últimas décadas do século XX. Quanto ao registro, há quem lembre que este é feito a partir do olhar de quem registrou e, assim, o que temos é, necessariamente, um olhar já focado num determinado aspecto da obra, que acaba nos orientando a enxergá-la de um ângulo que, talvez, não teria sido o escolhido por nós caso tivéssemos "presenciado" a obra. Outra perspectiva é a de que o registro é uma extensão da obra, dando um outro olhar ou trazendo uma reativação no espectador dos afetos sentidos no dia que "presenciou" a obra. Ou ainda, que o registro passa a ser uma outra obra, configurada por um olhar externo, que se apropria da criação do artista para criar a sua própria visão.

esperado pelo transeunte. É o caso da intervenção performativa urbana, que invade o espaço público das cidades fazendo com que haja um diálogo da obra com o seu meio, com a arquitetura que a rodeia e com os códigos sociais estabelecidos em sua época.

A respeito disso, podemos nos perguntar sobre o que havia mudado tão radicalmente no meio artístico que fez com que os artistas quisessem não só modificar a forma e o processo de criação das obras de arte, mas, sobretudo, desejassem abandonar o espaço institucionalizado, negar a estrutura do cubo branco dos museus e galerias e da caixa preta dos teatros, e se arriscarem a criar algo tão efêmero e distante de uma estética do belo. Uma resposta generalista, mas que atingia (e talvez ainda atinja) a maioria dos artistas, é a de que a própria função da arte estava prestes a se confundir com a das práticas que envolvem a produção da mercadoria como objeto de prazer e consumo imediato, afastando-se da fruição e da reflexão. Então, fez-se necessário a construção de novas linguagens que funcionassem às avessas do *status quo*, as quais buscassem retomar a reflexividade que marca a apreciação da obra pelo espectador. Em resumo, buscava-se, como essas novas linguagens, obras que fossem reveladas ao espectador o afetando, seja de forma sensível ou através de uma “estética do choque”⁸.

Os artistas do G.R.A.V., nesse sentido, não foram os únicos nem os primeiros a fazer tais questionamentos e apostar em transformações concretas no modo de fazer e ver a arte. Podemos dizer que, simultaneamente, levando em conta um tempo em que os veículos de comunicação não eram velozes como os de hoje, as mesmas ideias estavam aflorando, vindas também do Dadaísmo e do Futurismo, no outro lado do Atlântico.

Em 1961, surge oficialmente o grupo Fluxus, organizado pelo norte-americano George Maciunas, caracterizando-se como um movimento artístico que mescla linguagens na luta contra a arte enquanto mercadoria. O Fluxus chegou a contar com mais de 60 artistas, das mais diversas áreas, oriundos dos Estados Unidos (onde se deu a maior parte das obras do grupo), Europa e Japão.

⁸ No sentido colocado por Walter Benjamin (1994), que entende o choque na arte como o efeito proporcionado pela obra ao espectador a partir do momento em que ela rompe as expectativas de recepção do mesmo, florescendo a possibilidade de uma experiência subjetiva, em contraste com o olhar contemplativo, postura comumente esperada pelo espectador da arte tradicional (clássica).

Esses artistas se reuniam em torno das ideias difundidas por Maciunas ainda no final dos anos 1950, e muitos deles já vinham trabalhando conjuntamente no ciclo de poetas concretos e no curso de composição musical oferecido por John Cage, em 1958, na New School for Social Research, em Nova York.

O fato é que os ideais niilistas, do rompimento das fronteiras entre as linguagens e das barreiras entre a obra e seu público, pregados de forma intuitiva pelos dadaístas, influíram no pós-guerra no fazer artístico de forma global, tendo sido Maciunas um dos principais responsáveis por juntar esses artistas na América e também por manter contato com aqueles residentes na Europa, fazendo do Fluxus um grupo de representatividade nas mais diversas localidades. O nome, Fluxus, sugere o espírito de transformação da arte, um estado de fluxo contínuo.

Indo além disso, já com o nome do grupo em voga, em 1963, Maciunas lança o manifesto que ficou conhecido como “Purge Manifesto”, mantendo as mesmas questões primordiais do grupo, e incluindo também a diluição entre artista e ativista em uma única pessoa, abrindo caminho para o termo “ativista”, hoje amplamente utilizado. Ou seja, Maciunas já via como impossível desvincular o fazer artístico do meio político-sócio-econômico no qual o artista está inserido. Seu manifesto também anunciava a ruptura dos limites dos espaços institucionalizados, e a ocupação de novos espaços,

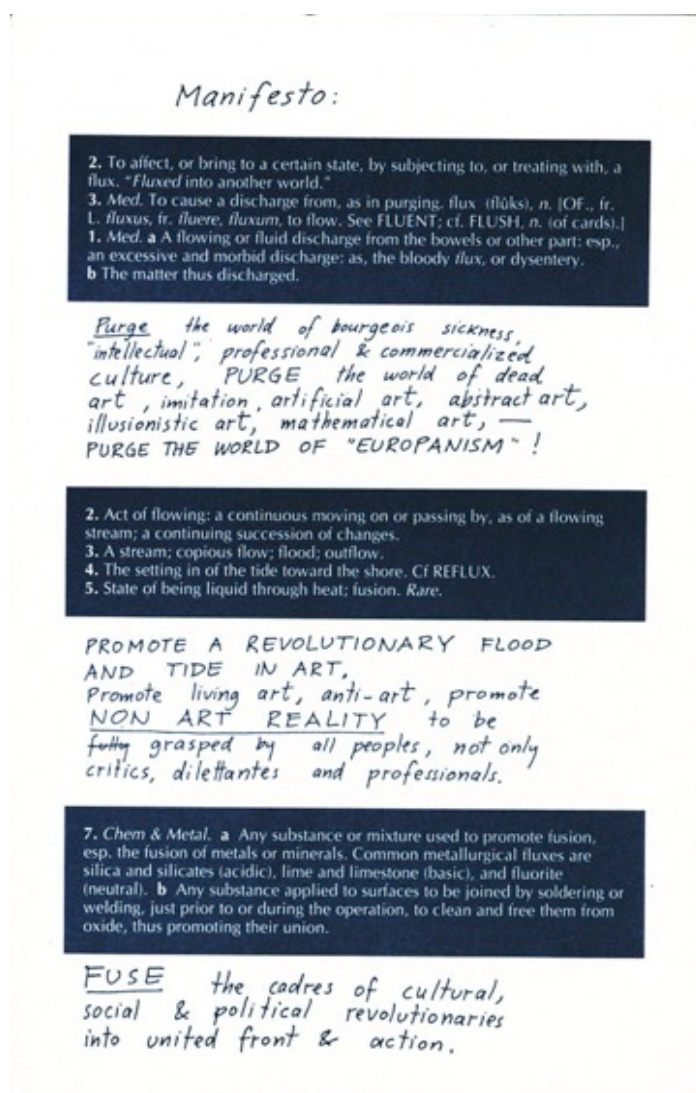


Figura 4 – “Purge Manifesto”, de George Maciunas. Nova Iorque. 1963.

figurando como um guia para a criação de novas formas de arte naquela década e na década seguinte – até então consideradas antiartísticas, como a *body art*, a *performance art*, a *land art*, etc.

Pode-se dizer, desta maneira, que o Fluxus quebrou as barreiras entre arte e não-arte e rompeu com a noção de exclusividade tanto do processo como do produto da obra – aliás, o produto passou a ser a própria experiência do *aqui-e- agora* que as performances provocavam. Seus textos e suas ações tinham como interesse despertar novos olhares no modo de ser e estar no mundo, indo além do universo artístico e visando muito mais serem absorvidos do que serem simplesmente cultuados. Apesar do número volumoso de participantes, e de todos compartilharem do mesmo ideal e terem o mesmo propósito do fazer artístico, no Fluxus as individualidades quanto ao suporte e à forma como cada um demonstrava sua visão de tais ideias eram respeitadas e, de certa forma, abraçadas coletivamente. Um dos artistas fundadores do grupo, George Brecht, descreveu essa característica da seguinte forma:

[s]e você acha que as salas de concerto, teatros e galerias de arte são os lugares naturais para apresentar música, performances e objetos, ou se acha esses lugares mumificados, preferindo ruas, casas e estações ferroviárias, ou não acha útil distinguir entre estes dois aspectos do teatro mundial, há alguém associado ao Fluxus que concorda com você.⁹ (BRECHT, 1964 apud HIGGINS, 2012, p. 63).

Isso demonstra a pluralidade existente dentro do grupo, o que fez com que o Fluxus ampliasse seu coro argumentativo, principalmente quando questionado por alguma voz autoritária e/ou destrutiva sobre o trabalho e a importância do mesmo. As ações práticas do Fluxus, enquanto grupo, podem ter terminado com a morte abrupta de seu fundador, em maio de 1978, porém seu projeto se espalhou pelas mais diversas direções no campo das artes. Assim, se pensarmos nas influências deixadas pelo Fluxus no contexto atual, vemos que suas ideias e seu espírito transformador preenchem uma parcela significativa do repertório artístico dos artistas da contemporaneidade.

⁹ “Whether you think that concert halls, theaters, and art galleries are the natural place to present music, performances, and objects, or find these places mummifying, preferring streets, homes, and railway stations, or do not find it useful to distinguish between these two aspects of the world theater, there is someone associated with Fluxus who agrees with you”.

Foi através do pensamento de Dick Higgins, aliás, um dos membros do grupo, que surgiu, por exemplo, o termo “arte intermídia”, em 1966, para englobar não só as linguagens artísticas até então existentes, mas também as novas tecnologias que vinham sendo desenvolvidas, capazes de criar obras de dimensão globalizada, com um impacto revolucionário, em constante atualização.

Outra influência importante do movimento recai sobre as práticas comunitárias, no sentido dos artistas do Fluxus terem criado experimentações multidisciplinares, que dependiam da performance e da participação dos atores sociais da comunidade em que a obra era apresentada. Ou seja, pode-se dizer que o trabalho do Fluxus, assim como o de artistas individuais contaminados pelos ideais do grupo, influenciou tudo aquilo que foi “recentemente teorizado como estética relacional, práticas artísticas que têm relações sociais complexas e controvertidas como uma característica do seu padrão comunicativo”¹⁰ (HIGGINS, 2012, p. 65). Em síntese, o Fluxus já contava com a premissa do envolvimento do espectador, ainda que de forma sutil, em muitos de seus trabalhos. Aqueles artistas já tinham o juízo de que uma pessoa pode ser afetada em função da afetação de outra pessoa, colocando-se na posição de provocador ativo daquilo que presencia e sente, gerando uma complexa rede de percepção.

Podemos dizer que o período pós-guerra mundial fez surgir uma complexa transformação na arte em geral e de maneira global, onde novas formas de se fazer e perceber a arte foram ganhando forma, como temos apontado até agora.

Outro artista expoente, e de suma importância quanto a incorporação do espectador na obra, é o norte-americano Allan Kaprow, que foi um dos pioneiros na constituição do *happening*, tendo sido o primeiro a empregar esse termo em sua obra, ainda em 1959, além de, também, ter sido um dos responsáveis pelo início do estudo teórico acerca desse modo de produção artística.

O *happening* ultrapassou os limites de incorporações de diferentes práticas artísticas, isto é, em sua construção a noção de espetáculo e objetificação da obra foi suprimida, “o projeto transforma-se em realidade, a ficção é substituída pela verdade. Qualquer pessoa pode protagonizar e conduzir a ação, inventando um comportamento ou simplesmente extravasando impulsos” (PEIXOTO, 1998, p.

¹⁰ “...articulation of what has recently been theorize as relational aesthetics, artistic practices that have complex and contested social relationships as a feature of their communicative standard”.

17-8), em suma, no *happening* a arte se transforma em um momento de experiência possível somente no aqui-e-agora, como um prolongamento do objeto e da ação vistos na arte até então.

Em seu primeiro *happening*, chamado *18 Happenings em 6 partes (18 Happenings in 6 parts)*, realizado em 1959, Kaprow se atentou em criar algo que despertasse as mais diversas percepções e reverberações no espectador, sendo a obra vista de formas diferentes conforme o ponto em que fosse observada no espaço, sem poder ser vista em sua totalidade por ninguém. Para isso, o artista

misturou material visual e acontecimentos da mesma forma como os Dadaístas o tinham feito quando executaram as suas colagens. Porém, não havia ninguém que ocupasse uma posição que lhe permitisse abarcar todo o evento já que Kaprow confrontava e dominava o seu público com acontecimentos simultâneos, em três espaços separados (FRICKE, 2012, p. 583).

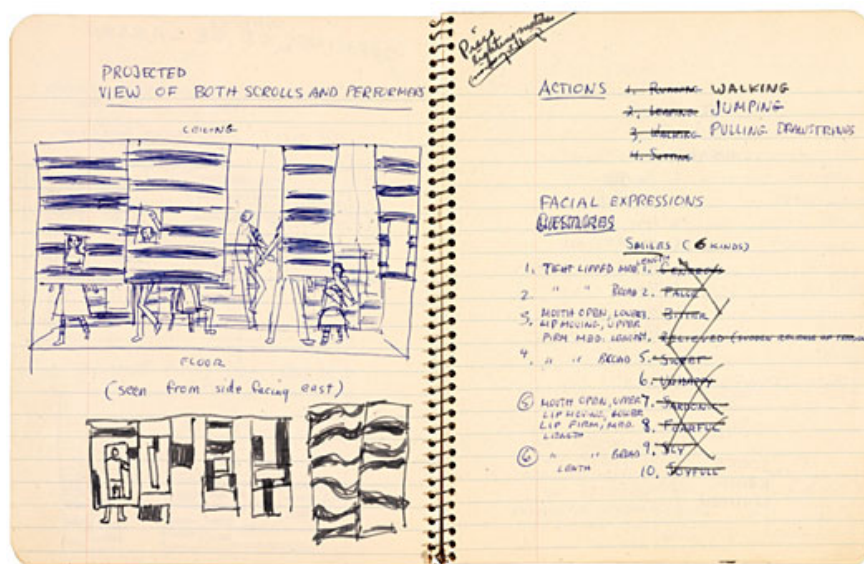


Figura 5 – Notas de Allan Kaprow para “18 Happenings em 6 Partes”

Ou seja, por meio do *happening*, Kaprow buscou ressaltar a presença do espectador, provocando o envolvimento livre e direto deste com suas obras, dando a essas a capacidade de fornecer novos pontos de vista aos seus observadores. Além do que, esses espectadores podem variar suas percepções relativas à obra e ao espaço, como também em relação ao seu papel de espectadores, já que acabam se tornando os ativadores da obra enquanto tal.

Kaprow perquiriu cada vez mais para que suas obras, e para que novas formas de ver e fazer arte, se propusessem a ser cada vez mais ligadas às questões de relações entre a obra e o espectador, fazendo desse elemento essencial para a concretude da obra, seja por meio do uso do espaço, da interação, das multiplicidades de ações, enfim, a obra precisa se tornar um evento único mesmo que seja replicada e assistida pelo mesmo espectador inúmeras vezes, a cada vez pretende-se que sua percepção seja diferente.

Finalmente, no Brasil, as inquietudes dos artistas e as transformações na arte não eram diferentes. Na 5ª Bienal de Arte de São Paulo, em 1959, foi percebido uma mudança de perspectiva do artista brasileiro, que agora desdenhava da paisagem e da analogia antropomórfica até então em voga no país, e se abria para um discurso inovador, provocador, de contraposição às amarras dos gêneros artísticos, criticando, inclusive, as categorias de premiação estabelecidas pela Bienal. Naquele ano, em 23 de março, Ferreira Gullar publica no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro, o Manifesto Neoconcreto, que viria a desestabilizar não só o Movimento Concreto firmado por artistas de São Paulo, mas a própria arte brasileira, revelando que, em terras tupiniquins, também se fazia sentir, como nos Estados Unidos e na Europa, a onda revolucionária da arte do pós-guerra. Pregava-se, então, o desenvolvimento tecnológico junto à reestruturação socioeconômica que gerava novas formas de vivência, sobretudo as vivências criativas que deveriam fomentar uma nova gama de experimentação para o espectador. Para isso, as formas vigentes já não serviam mais, sendo necessário ir além dos limites dados pelo meio acadêmico e institucional.

Na 6ª Bienal de Arte de São Paulo, Lygia Clark, uma das artistas desse Neoconcretismo, recebe o prêmio de melhor escultora nacional (mesmo a artista sendo contra a esse tipo de categorização e se autodenominando “não-artista”), por sua série “Bichos”, que ganharia uma sala especial na Bienal seguinte.

Os “Bichos”, de Clark, foram vistos por muitos como esculturas móveis. Contudo, a própria artista dizia que eles iam além disso, que eram obras que precisavam ser manipuladas pelo espectador, como forma direta de contato entre objeto e sujeito – o manipular do metal, a temperatura do mesmo, seus cortes, pontas e ondulações, tudo isso era sentido pelo espectador antes que ele

definisse intelectualmente em que aspecto ou forma deixaria a obra para que outra pessoa a manipulasse.



Figura 6 – Lygia Clark, séries “Bichos” e “Superfícies”, em Sala Especial durante a 7ª Bienal de Arte de São Paulo, 1961.

A artista acreditava que com esse tipo de obra conseguiria ampliar o contato entre essas duas esferas, do sujeito contemplador e do objeto contemplado, desfazendo a aura da obra de arte como um objeto sagrado, manipulado exclusivamente pelo artista para a contemplação distante do sujeito comum. Clark estabelecia, assim, com seus “Bichos”, como dizia Gullar, “entre a arte e o espectador, entre a obra e o outro, uma relação nova, origem de um novo comportamento estético” (GULLAR, 2013, p. 96).

Vemos aqui mais do que meras semelhanças entre grupos artísticos de localidades tão distantes, instigados pelos mesmos questionamentos em um período de comunicação ainda local e precária, numa crítica radical ao *status quo* do mundo da arte, estabelecido pelas academias e pelas instituições artísticas. De um lado a outro do Atlântico, esses artistas do pós-guerra seguiam suas intuições revolucionárias, deixando-nos perguntas ainda sem respostas, e abrindo

um campo de experimentação a ser vastamente explorado, especialmente, no que diz respeito à posição e ao papel do espectador. Daí por diante, ele passa a ser uma figura fundamental não só para a apreciação da obra, mas no processo mesmo efetivo de criação da mesma, entrando a arte em uma área muito mais ligada à experimentação do que à contemplação, e fazendo isso de forma muito mais corpórea do que mental.

Os “Parangolés” de Hélio Oiticica

Os intelectuais se debatem em teorias sobre a obra de Hélio. Os populares vestem e dançam.¹¹

Paulo Kuczynski

Antes mesmo de toda a construção teórica sobre o “ativismo” e da estabilização e aceitação de novas linguagens estéticas pelo meio artístico formal de hoje, os artistas já exploravam e experimentavam fazeres artísticos de caráter social, e sentiam a reverberação quase visceral de trilhar o novo, ouvir e se fazer ouvir, revelar o velado e realizar o que antes era impensável.

No Brasil, talvez seja Hélio Oiticica o maior provocador dessas novas ideias e explorador da essência do lugar onde habita como material essencial para sua arte. Neto de anarquista e filho de fotógrafo, Hélio Oiticica já nasceu com a arte e a política sendo discutidas à mesa. Ainda criança, muda-se para os Estados Unidos, onde o pai havia ganhado uma bolsa da Fundação Guggenheim. Ali, Oiticica teve seu primeiro contato com a arte de ruptura, vastamente promovida naquele país. Aos 17 anos, decide estudar pintura e escolhe Ivan Serpa como mestre, ingressando, no ano seguinte, de 1955, no Grupo Frente¹², liderado por Serpa, onde teve seu primeiro contato com Lygia Clark, Ferreira Gullar e outros artistas e críticos expoentes à época, contato esse que influenciaria

¹¹ KUCZYNSKI, Paulo. **HO** – Exposição dos Parangolés originais da performance que Hélio Oiticica realizou no Recife em 23 de julho de 1979, out., 2006, São Paulo: Paulo Kuczynski Escritório de Arte, 2006. Texto de abertura.

¹² Grupo concretista brasileiro, criado em 1954 e extinto em 1956, na cidade do Rio de Janeiro. Apesar do curto período de existência, expandiu a abstração geométrica no Brasil e deu espaço para a experimentação de novos artistas, além de ter sido essencial para o surgimento do Neoconcretismo.

profundamente seu entendimento de como ver e fazer arte. É também por meio de Clark que Oiticica ingressa no Grupo Neoconcreto do Rio de Janeiro, em 1959, o que irá direcionar ainda mais sua arte para além das telas e do cubo branco, no sentido de uma arte tridimensional e ambiental.

Em 1964, quando passa a frequentar a Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, Oiticica integra-se profundamente à cultura do morro, mudando-se para a comunidade e lá fazendo uma série de amizades, entre elas com Manuel Moreira, famoso bandido carioca, mais conhecido como “Cara de Cavalo”, que após assassinar o detetive Milton de Oliveira Le Cocq, é perseguido e morto pela polícia na cidade de Cabo Frio, Rio de Janeiro. Dentro da lógica de transgressão de valores burgueses, que permeava os pensamentos de Oiticica, o artista faz sua primeira homenagem ao amigo morto em 1965, com a obra “B33 Bólido Caixa 18”. De madeira e com uma cobertura em náilon que deixa transparecer no fundo a imagem de “Cara de Cavalo” morto, o objeto dá um ar poético ao “marginal” e, ao mesmo tempo, revela a frieza com que a imagem de uma pessoa assassinada



era tratada. (A mesma imagem circulou por diversos jornais na época que sustentavam o lema “Bandido bom é bandido morto”, do deputado estadual Sivuca, um ex-policial envolvido na perseguição a “Cara de Cavalo”.)

Figura 7 - B33 Bólido Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo", Rio de Janeiro, 1965.

Tal obra levou Oiticica a ser acusado de fazer apologia ao crime, afinal, estávamos vivendo o início da Ditadura Militar no país, e para uma sociedade de valores conservadores e ideais burgueses como a brasileira, a “marginalidade” nunca seria vista como uma mazela social, provocada principalmente pela desigualdade socioeconômica na América Latina.

Não afetado por essa acusação, o artista foi além, se embrenhou ainda mais nesse convívio comunitário e iniciou um novo debate dentro da cultura brasileira, que marcou um movimento conhecido por “marginália ou cultura marginal” e

ofereceria as bases para o surgimento, junto a outros artistas (músicos, escritores, cineastas, etc.), do Tropicalismo. No mesmo período, Oiticica dedicava-se aos seus escritos de base para as obras, como complementos de suas obras manifestos, contra a estagnação da arte, assumindo um papel político, mesmo que intuitivo, no campo artístico brasileiro e internacional, a fim de transformá-lo, transcendê-lo para algo, considerado por ele, muito mais importante do que a simples contemplação da obra, que era a experimentação e a reflexão social do espectador.

Nesse projeto de transformar a arte, Hélio Oiticica procura acrescentar cada vez mais em seus trabalhos, ao longo dos anos de 1960 e 1970, elementos que expandam a capacidade perceptiva dos cinco sentidos daquele que presencia/participa de sua obra, levando-o a um estado “supra-sensorial”, ou seja, o espectador é capaz de alcançar um estado de percepção maior ao ter todos os sentidos estimulados pela obra enquanto *ambiente*. Oiticica acreditava criar, assim, algo que fosse além de solicitar a participação do público, e que ao mesmo tempo fosse distinto da ideia de “obra aberta” em voga naquele momento, isto é: a possibilidade de gerar proposições diversas para cada indivíduo que adentrasse nesse *ambiente*. Sua tentativa era, portanto, a de

criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto [...] São dirigidos aos sentidos, para através deles, da “percepção total”, levar o indivíduo a uma “supra-sensação”, ao dilatamento das suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta de seu centro criativo interior (OITICICA, 1986, p. 104).

Desse modo, Oiticica amplia as fronteiras entre arte e vida, propondo a vivência da obra; tornar a obra parte de um momento na vida do espectador. Mas, isso só se atinge de forma espontânea, quando o indivíduo se percebe envolvido já em meio à experiência, recebendo a obra como uma atividade de lazer, a qual lhe proporciona o prazer de estar ali presente, caminhando *pela* obra, *com* a obra, *na* obra. Com essa ideia, exercendo seu papel de sambista de escola de samba, Oiticica criou, ainda em meados da década de 1960, seus famosos “Parangolés”¹³.

¹³ Hélio Oiticica tomou o nome a partir de uma gíria do morro carioca, que pode ter como significado o mesmo que “conversa fiada”, “conversa sem pé nem cabeça”, como também pode

Nestes, o participante veste e experimenta *no corpo*, por meio de estruturas em tecido que o envolvem, o movimento e a dança, para que, com esse movimento, a cor se “solte” pelo espaço, tornando a relação do artista com o participante que veste esse “parangolé” em tudo diferente de uma relação espetacular. Trata-se de uma relação de cumplicidade, que coloca a presença física do espectador no centro da obra.

Foi com passistas da Mangueira vestidos com os parangolés que Oiticica invadiu a abertura da exposição “Opinião 65”, idealizada pelo marchand Jean Boghici, e realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1965, causando uma enorme polêmica depois de ter sido proibido de exibir no museu. A ideia da exposição era demonstrar a visão política da classe artística, através de obras que



Figura 8 - Nildo da Mangueira vestindo um “parangolé”, Rio de Janeiro, 1964.

revelassem a opinião dos artistas, expressa inclusive pelos títulos de obras como “General”, de Carlos Vergara, “Vencedor?”, de Antônio Dias e “Miss Brasil”, de Rubens Gerchman.

Apesar do notório teor político dessas obras, todas seguiam o suporte tradicional, e uma estética “cômoda”, logo, facilmente comercializável. Diferentemente, os “parangolés” de Oiticica, ao estarem necessariamente ligados ao corpo daquele que os vestia, questionavam esses limites institucionais. Além disso, teria algo que acresceria o senso crítico em relação ao sistema artístico oficial do que levar o povo do morro para dentro do museu? Algo mais astuto do que discutir a liberdade do corpo, tão em falta naquele momento de Ditadura, por

ser usado para se referir à maconha. Em sua última entrevista, concedida à Jorge Guinle Filho, em 1980, Oiticica disse ter tido o primeiro contato com a palavra na rua, quando estava no ônibus, e avistou o que ele chamou de uma “espécie de construção” feita por um mendigo, na qual tinha um pedaço de aniagem com alguns escritos, e ele conseguiu apenas entender a palavra “parangolé”.

meio do emprego desse corpo como objeto e suporte para a arte? Com essas perguntas em mente, Oiticica, mesmo contrariado, decidiu manter sua performance no jardim do Museu, onde foi aplaudido por dezenas de artistas, jornalistas, críticos e pelo público que ali estava, fazendo uma mistura ainda mais interessante, dos trajados de terno e gravata, salto alto e laquê, com as cores e a malemolência dos corpos dos passistas, com seu suor e alegria, desmitificando, enfim, aquele espaço contemplativo ao torná-lo um espaço de *experiência*. Depois disso, somente em 1967, o artista voltaria a apresentar seus “parangolés”, no que agora ele chama de “manifestação coletiva”, realizando-o em um ambiente público, o aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro.

Para cada uma dessas manifestações coletivas (a obra foi realizada novamente em Londres/Inglaterra, no Festival de Pamplona/Espanha e em Recife/Brasil), novos “parangolés” eram construídos, pois, como Oiticica revelou, em correspondência a Paulo Bruscky (responsável pelo convite feito a Oiticica para participar do II Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco), que achava realmente “melhor a tal experiência de construir capas no corpo cujo sentido e caráter é mesmo o de repetir em lugares diferentes ao correr dos anos a sua realização [...] achei que seria um modo rápido e eficiente de conhecer ou melhor penetrar nas coisas daí”. Na mesma carta, Oiticica segue com as instruções de qual material seria necessário e a forma de montar e guardar a obra depois. Isso era importante para o artista como uma maneira de manter preservada a forma que o corpo deu ao tecido, ressaltando, na carta, que o pedaço de tecido dado a cada participante deveria ser construído no corpo sem amarras, “de modo a poder ser desvestida depois”, ressaltando: “terá que ser desvestida de modo a não despregar os alfinetes” (OITICICA, 1979, carta).

Assim, Oiticica perpetuava a participação do “usuário”¹⁴ em cada uma das capas deixadas depois de cada evento, tornando único cada tecido, cada evento, ao mesmo tempo em que diversificava sua obra – cada manifestação de “Parangolé” era, assim, única e irreproduzível.

Além disso, dois elementos eram essenciais para o artista: o espaço e o acesso aberto a todos. A manifestação, mesmo integrando a programação de um

¹⁴ Termo utilizado por Jordan Crandall, ao se referir aos participantes dos Parangolés (Cf. CRANDALL in BRAGA, 2008).

Festival, deveria ser viabilizada em um espaço público, “num lugar externo: ou numa praça ou onde for, onde possa ter a participação de um público heterogêneo!”, ressaltando a importância dessa diversidade de gente para compor aquilo que nem o artista sabia nomear, “essa séance ou performance ou (é melhor inventar um nome especial)” (OITICICA, op. cit., grifo do autor), que eram os “parangolés” em movimento.

Hélio Oiticica foi capaz de criar experiências altamente imersivas ao espectador, fazendo-o mergulhar na obra, não só seguindo uma instrução fornecida pelo artista, mas podendo definir, com seu corpo, a forma que será eternizado o “parangolé” por ele usado. É o espectador, nesse caso, quem definirá o movimento e com isso a forma com que as cores se espalharão pelo espaço, num “ciclo de participação no qual observador e observado, espectador e usuário, são emaranhados em padrões circulatorios, modificadores” (CRANDALL in BRAGA, 2008, p. 147), atingindo uma sociabilidade única ao criar uma obra capaz de ser construída e habitada no espaço, integrando os mais diversos sujeitos do tecido social, tanto para aquele que veste, imerge na obra, como para aquele que assiste. Trata-se, portanto, de uma “estrutura-ação”, no sentido de que é um corpo, em constante movimento, circundando o espaço, em relação direta, em contato visual frequente com os demais corpos ali presentes. O “parangolé” acaba servindo de mediador nessa interconexão entre os corpos ativos e inativos que preenchem o mesmo espaço, dando a cada qual, uma percepção ímpar da mesma manifestação. O corpo inativo, em cada “séance”, é fisgado pelo movimento do corpo ativo, do tecido e pelas cores que dançam no ar, e de forma despercebida deixa de ser inativo e passa a acompanhar esses corpos vivos, dançando com eles, e se emaranhando na experiência de forma absorta, conforme o desejo primário do artista.

Esses mesmos “parangolés”, quando fora do corpo, sem o movimento, perdem seu sentido. Eles viram simples capas que, penduradas, não manifestam seu poder, como grandes aves enjauladas incapazes de alçar voo. Se não são montadas no corpo de quem vai utilizá-las pela primeira vez, tornam-se simples tecidos. Era, assim, primordial que nascessem do contato com o participante e morressem após a performance. Oiticica queria dar essa efemeridade à obra, que ela fosse necessariamente algo para ser colocado em movimento, embora hoje,

não raramente, seus “parangolés” sejam expostos como relíquias, tornando-se objetos “sacralizados, verdadeira traição ao espírito de liberdade com que Hélio concebeu tudo” (KUCZYNSKI, 2006, p. 2).

Enfim, basta acompanharmos a trajetória das obras de Oiticica para facilmente percebemos a transmutação gradual do objeto artístico para esse estado de imersão da obra. Já em seus “Núcleos”, de 1960, havia a transferência da cor da tela para o espaço. Em 1963, seus “Bólides” exigem que haja o contato direto do espectador com o objeto para que a sensorialidade seja ativada e a percepção expandida para além deste. Em 1964, com “Parangolés”, a cor se espalha pelo espaço por meio da vivência do sujeito *com* e *no* objeto. O espectador aqui provoca a existência da obra em si. Sem seu contato a obra simplesmente não existe. É preciso, como dissemos, que ele vista esse tecido, modelando-o ao seu corpo, explorando-o segundo sua própria carga vivencial, tornando-se ele, o espectador, o agente da própria vivência.

Ainda sobre a obra, em seu texto “Anotações Conta-Gota”, de 1978, Oiticica fala da sua compreensão das capas, que elas se estendem às tendas, como uma morada (ideia que o encaminhará a seus trabalhos futuros), sendo construídas *no* corpo, ao mesmo tempo que fazem com que o sujeito (re)descubra seu próprio corpo. Assim,

[a] capa desloca e desmonta o conceito de obra [...] [C]om parangolé quis eu e tinha eu o sonho de criar novas ordens a que chamava de ESTRUTURA PARANGOLÉ [...] a descoberta do corpo como estrutura sensorial inexplorada como manancial inalienável que conduziria à estrutura do que chamo novo [...] PARANGOLÉ veio estruturar a participação do espectador conduzindo paulatinamente o todo da experiência para a inclusão de experiências envolvendo o comportamento do ESPECTADOR que passaria a PARTICIPADOR (OITICICA apud BRAGA (org.), 2008, p. 354-355, grifos do autor).

Querendo tornar essa imersão ainda mais intensa, Oiticica expande seu trabalho da roupa para a arquitetura, criando seus “grandes penetráveis” e suas “manifestações ambientais”, uma maneira poética de interpretar o espaço, a partir da qual o espectador pudesse realmente habitar a obra, permanecendo nela o tempo desejável e usufruindo o quanto lhe fosse necessário daquilo que o espaço oferece, transformando o espectador no que ele denominou de “co-programador de performance”. (Ibid., p. 355)

Com essa ideia em mente, o artista cria, junto com o cinegrafista Neville D’Almeida¹⁵, em Nova York, a instalação “Bloco de Experiências in Cosmococa – Programa in Progress”, chamada por ele de um “quasi-cinema”, indo além do questionamento sobre o limite entre a produção artística e a participação do espectador, como faziam outros artistas da época, como a própria Clark. Hélio (e Neville) buscava ir além, chegar à ação do espectador de fato, fazendo deste um cocriador da obra, uma vez atingido pelo prazer e pela diversão.

“Cosmococa”, como “Parangolés”, nunca funciona sozinha enquanto obra. Seria preciso várias “cosmococas” e, assim, a obra é repartida em várias salas, cada qual como um cosmos, com um universo de sensações singulares, em uma viagem sensorial, como aponta o próprio nome da obra – o uso do termo “coca”, dirigindo-se à cocaína, na época era muito ligado à Contracultura. Sem querer fazer apologia à droga, mas sim negar as premissas dos sistemas dominantes da época, Oiticica acabava sugerindo, como título, o ar “entorpecente” da experiência sensorial artística. “COSMOCOCA é nitroglicerina pura. É ambiência holística, é cosmo; não é cosmético” (SALOMÃO, 2015, p. 88), descreve o poeta Wally Salomão, presente nas primeiras instalações, realizadas ainda no apartamento do artista em Nova York.

Antes de entrar na primeira sala cada espectador recebe uma lixa de unha, justamente para desligar-se da ideia de contemplação artística e ser direcionado para outro lugar em sua mente; para desviar o olhar, perceber o outro lado, mover os objetos, os outros e se mover também. Tudo isso sem que pare muito para pensar no que faz. A proposição é que seja guiado pela fluidez da experiência, num tempo único, que seja só seu, numa experiência de desintelectualização, onde “pode encostar na obra, pode ficar na obra, pode deitar na obra, pode deitar e mexer, tirar o sapato” (ALMEIDA, 2011, entrevista). Trata-se de um ambiente de união de linguagens, sem rigidez da forma, ativando todos os sentidos, envolto por imagens. Trata-se, antes de tudo, de um espaço no qual se cria uma manifestação ambiental de cor, movimento, poesia.

¹⁵ Cineasta, roteirista e artista visual brasileiro, Neville Duarte de Almeida, realizou cerca de 200 obras audiovisuais em parceria com Hélio Oiticica, tendo sido o projeto Cosmococa a primeira delas, idealizadas por ambos no apartamento de Oiticica, em New York, em 13 de março de 1973, conforme consta em seu caderno de anotações da época.

Cada sala desse cosmo sensorial recebe um subnome. Isso permite estender ou reduzir o número de salas, contando com a possibilidade de que somente um espaço seja recriado, e ajuda na disseminação do trabalho *a posteriori*, permitindo a exposição de ambientações diferentes nas mais diversas galerias, museus, espaços culturais ao redor do mundo.¹⁶ A “CC5 Hendrix-War”, montada tanto no Whitney Museum of American Art em Nova York, como na galeria Regina Boni em São Paulo, traz, por exemplo, a distorção musical da guitarra de Jimi Hendrix dialogando com as imagens projetadas, ao mesmo tempo em que os espectadores ficam suspensos no ar pelas redes espalhadas pelo espaço, todos portando uma lixa de unha.

Oiticica (e Neville) queria que a obra funcionasse como um organismo vivo, existindo no tempo e no espaço, modificando-se constantemente conforme o mover do espectador, num ambiente que o aproximasse do cinema, da música, da concretude do espaço, mas com a fluidez do pensamento, ao mesmo tempo. Nesse ambiente, o espectador é conduzido a uma experiência supra sensorial, chamada por Oiticica de “supra-sensação”, que leva a percepção dele a um estado de êxtase, semelhante ao que é causado pelo uso de drogas alucinógenas ou pela música, seja rock ou samba, sem uma duração definida. Cabe ao espectador – nesse caso, melhor seria chamá-lo já de *participante* – definir o tempo que ele quer usufruir do espaço e deste estado, à maneira de um tempo de lazer.

Desde os seus “Bólides”, seus “Núcleos” e principalmente com seus “Parangolés”, percorrendo seus “grandes penetráveis”, acontecimentos poéticos urbanos e suas “Cosmococas”, Oiticica vinha criando uma espécie de anti-arte, uma provocação quase anárquica, não focada apenas em discutir sistemas políticos e econômicos, mas especialmente no estilo de vida e no comportamento social do espectador. Assim, procurava fazer com que seu trabalho tivesse um sentido mais profundo e vital para as pessoas que participavam, aproximando-se daquilo que, anos mais tarde, muitos artistas e teóricos, como Claire Bishop denominam de “arte participativa”, já que o artista tinha como intento claro

¹⁶ No museu a céu aberto de Inhotim, em Brumadinho/MG, Brasil, foi inaugurada, em 2010, a Galeria Cosmococas, criada especialmente para abrigar cinco espaços conforme as instruções de montagem originais de Oiticica, de 1973: “CC1 Trashiscapes”, “CC2 Onobject”, “CC3 Maileryn”, “CC4 Nocagions” e “CC5 Hendrix-War”.

promover o envolvimento de um grande número de pessoas ao mesmo tempo, como numa obra comitiva e convidativa, indo além da simples interação do sujeito com o objeto.



Figura 9 – “CC5 Hendrix-War”, Walker Art Center, Minneapolis, 2010.

Além disso, diante das possibilidades subjetivas de seu trabalho, percebemos que muito de seus pensamentos, forjados em sua tradição familiar (sobretudo, por influência do seu avô e do seu pai), só ganharam vida e se intensificaram a partir da relação ativa do artista com a sociedade, na medida em que escolheu a periferia e os atores sociais “marginais” para conviver – Hélio não só visitou as comunidades, ele morou na comunidade, fez parte da escola de samba, foi um membro voluntário dessa parte do tecido social. Ali, no morro, se inspirou, se contaminou, distante de querer promover um projeto social, que entraria em um domínio assistencialista e não artístico, mas propondo uma arte

social/engajada/participativa, sem também cair em uma militância. Oiticica aspirava ir além da arte, criando proposições sensoriais capazes de conectar polos distantes da sociedade, mas mantendo uma certa estética. Nesse sentido, Hélio Oiticica já vislumbrava e fazia aquilo que Bishop entende como sendo o intento do trabalho de arte, que é o de servir “como um objeto intermediário, um ‘terceiro termo’ ao qual ambos, artista e espectador, podem se relacionar”¹⁷ (BISHOP, 2012, p. 38).

Outros artistas, principalmente do movimento concreto e neoconcreto, buscaram ao longo do século, e muitos ainda buscam hoje, essa integração entre arte e vida, reduzindo a dualidade entre corpo e mente, sensorialidade e intelectualidade. Para isso, cada artista constrói uma obra particular, na qual lida com o corpo e o objeto, e com suas relações, de uma maneira específica. Seriam muitos outros, mas nos limitemos a colocar uma voz feminina nesse discurso, que é o da artista também brasileira Lygia Pape, que criou, em 1968, o emblemático “Divisor”, idealizado de maneira diferente ao que foi apresentado até aqui.

“Divisor” foi pensado para ser realizado no espaço da galeria IBEU (Instituto Brasil-Estados Unidos), no Rio de Janeiro, um ambiente todo branco, onde a artista imaginou colocar um toldo de plástico com pequenas aberturas, que desceria do teto e que faria com que as pessoas procurassem uma das aberturas para colocar a cabeça. Além disso, a obra contaria com espelhos nas duas laterais e um vento gelado seria soprado na parte de cima (nas cabeças) e um vento quente seria soprado na parte de baixo (no corpo), o que daria aos participantes uma divisão térmica e física.

Por questões financeiras, o projeto não foi aprovado da forma concebida, e a artista teve que o reformular, transformando-o em um quadrado de tecido branco medindo 30 x 30 metros, cheio de fendas regulares, para que passem as cabeças dos participantes e para que vivenciassem uma experiência coletiva. É nesta forma que o trabalho é conhecido e replicado até os dias de hoje, e que acabou tendo a sua primeira experiência efetiva com crianças da comunidade conhecida na época como Chácara do Cabeça, Rio de Janeiro, que ficava próxima a residência de Pape. O evento é recordado pela artista ao ser entrevistada por sua filha, Cristina, já em 2002, da seguinte forma:

¹⁷ “...as a intermediary object, a ‘third-term’ to which both the artist and viewer can relate”.

Divisor, quando eu fiz, foi muito interessante. No final da minha rua, que é sem saída, há um rio, uma pequena ladeira e havia uma favelinha. Eu fiz o primeiro e não sabia muito bem como ia mostrar para as pessoas, então eu o abri na ladeira, espalhei pelo chão, que não tinha objetos interferentes. Ficou muito bonito com a projeção da mata sobre ele. Aos poucos as crianças da favela começaram a pular em cima do pano, escorregar sobre ele, acharam uma brincadeira fantástica até que um levantou uma ponta do pano e descobriu uma fenda, enfiou a cabeça nela e imediatamente a criançada toda fez isso. E começaram a descer a ladeira, todos enfiados, com as cabeçinhas dentro do Divisor. A própria estrutura levou à experimentação e realização do trabalho. Foi uma experiência emocionante e eu só tenho isso filmado em super-8. Depois disso eu o coloquei em praça pública, no MAM-RJ, levei para a Bahia, levei para Serralves e Nova York. Em Portugal ele ficou com um lado preso no teto e o resto descia até o chão, como uma curva. As pessoas podiam entrar nele também (PAPE, 2002).

Assim, “Divisor” é uma obra que permite a, ao mesmo tempo que depende da participação de uma coletividade, como uma metáfora de um corpo da multidão, incitando a mobilização coletiva por meio de uma ação física individual, ou seja, a reunião de movimentos individuais no mesmo corpo (tecido) forma o “Divisor”, convidando as pessoas a interagirem com o material e com os demais participantes de forma lúdica. Com “Divisor”, Pape trazia à tona a discussão de três elementos: o objeto, o espaço e o espectador, pois, a cada vez que o espectador andava vestido pela obra, pelo objeto – que sem o movimento coletivo e a sua conceptualização seria apenas um tecido (assim como os “parangolés” de Oiticica e os “bichos” de Clark); toda vez que o objeto ganhava o movimento do corpo do participante e logo o movimento do outro participante, via-se que o movimento de uma única pessoa era capaz de modificar o comportamento de todos os demais que moviam esse corpo uno. Modifica-se, assim, pelo compartilhamento do mesmo objeto, a percepção dos participantes sobre a mesma experiência, constituída também como um feito ambiental e imersivo

Dessa forma, Pape ampliava a ideia de Oiticica, ao quebrar o limite entre observador e participante, em uma proposição coletiva, onde o objeto se faz extensão do corpo, conectando os corpos, criando relações de interdependência entre os participantes, o que pode ser lido num viés sociológico como uma representação social onde cada pequena esfera (cada corpo) influi ao mesmo tempo em que é influenciada pelas demais esferas (demais corpos).



Figura 10 – Lygia Pape, "Divisor", Rio de Janeiro, 1968.

A velocidade e a forma com que esse todo branco se movimenta, segundo a reação e a ação de cada um e de todos os corpos, representa a capacidade de compreensão, cumplicidade e afetação de cada elemento em relação aos demais. A obra evidencia o paradoxo da vida em sociedade, onde cada qual é livre para movimentar-se da maneira que desejar ao mesmo tempo em que é contido pelo movimento da maioria.

“Divisor” tem como chave a subjetividade e a participação do espectador, numa espécie de cenografia temporária, entendendo o tempo como duração da experiência do *participante*, o que podemos ligar com a ideia de Oiticica, de que o tempo gasto pelo espectador para fruição da obra deve ser encarado com o mesmo prazer e conforto que ele se dedica ao tempo de lazer. Em outras palavras, a arte deve se abastecer desse momento de lazer, principalmente se a obra exigir do espectador uma ação além da simples contemplação distante.

Outra semelhança entre Pape e Oiticica, está no conceito da obra enquanto abrigo do corpo, como morada do organismo para que na interioridade dela o participante permita a modificação e libertação do seu corpo, quase como um retorno à experiência uterina. Em seus trabalhos, de forma geral, Pape buscava uma mistura não só de linguagens, mas também de formas possíveis de

percepção, para que fossem apresentadas narrativas abertas, lidas de diversas maneiras, nos mais diversos contextos e períodos. Tais obras podiam ser construídas e reapresentadas independentemente da presença da artista, se configurando como manifestações autônomas, provocadoras de experiências únicas e sensoriais, e permanecendo, ao longo das décadas, em constante transformação.

Nesse sentido, tanto Pape como Oiticica, ou mesmo Clark, viam a arte muito além do que a libertação de um instinto do artista para ser fruído e refletido pelo espectador, mas como uma polissemia interpretativa, um meio de democratização inventiva, algo criado a partir da proposição artística, proposição esta que pode ser replicada diversas vezes nos mais variados lugares, contanto que mantenha o caráter de experimentação de novos comportamentos, gerando novas reflexões e reverberações sociais e psicológicas, não só em quem participa, mas também para quem observa, no caso de “Divisor”, esse corpo branco gigante atravessar seu caminho.

Oiticica, Pape e Clark são exemplos de artistas a frente de seu tempo, potencializando espaços e problematizando o tecido social a partir do que muitos veem como uma brincadeira. Deles, nasce uma obra que não mais ocupa as galerias e as salas de estar da alta classe, pois não há sentido em ser exposta. São obras para serem vivenciadas, vestidas, compartilhadas, subvertendo o *status quo* do mundo institucional das artes e da relação entre sujeito e objeto, arte e vida, sentenciando o fim do tempo da separação e das demarcações de até onde o espectador pode se aproximar da obra. Para estes artistas neoconcretos seria necessária uma aproximação, uma imersão, o viver dentro da obra.

As inquietações dos neoconcretos foi deixada de herança aos artistas futuros, onde muitos continuaram e continuam em busca de uma arte mais engajada, não só em seus modos de produção que nos levam a pensar em outros conceitos mas também em suas temáticas, discursos, interações.

Enfim, as denominações artísticas na atualidade são várias, e não podemos dizer que qualquer delas seja correta ou incorreta, pois todas tratam de uma mesma coisa, que é o evento artístico, e todas possuem um elemento em comum: são produzidas para serem fruídas por outro, o espectador. E quem é esse espectador hoje em dia? É certo dizer que houve uma mudança na condição do

espectador, hoje ele pode, em algumas obras, tornar-se o ponto central da apresentação, transformando-se tanto em objeto quanto em sujeito da obra. E a obra só se realiza enquanto tal no momento em que ocorre o contato direto entre ela e o espectador, abrindo a possibilidade de despertar e/ou potencializar nele a reflexibilidade.

A exemplo disso, podemos citar o artista Cildo Meireles, conhecido internacionalmente por suas instalações que promovem experiências sensoriais ao espectador, em uma tentativa de provocar nele questionamentos sociais, como em sua participação na exposição *Do Corpo à Terra*, realizada em abril de 1970, no Parque Municipal de Belo Horizonte, que ficou marcada por contar com várias ações e *happenings* polêmicos que faziam referência ao regime militar ainda em vigor na época no Brasil (1964-1985).

Nela Meireles apresentou a emblemática obra *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, na qual o artista amarrou dez galinhas a uma estaca de madeira e, depois de encharca-las com gasolina, incendiou-as vivas, em uma espécie de ritual público que criticava o governo e o desaparecimento de inúmeros opositores ao mesmo. Nessa obra sua o que se percebe é uma extremidade colocada em evidência, onde “a tomada de posição política, social e ética forçada pela mais deliberada violência e a participação do espectador veio na comunhão coletiva do horror” (REIS, 2006, p. 69), pois uma



Figura 11 - *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, de Cildo Meireles, 1970.

espécie de paralisia do público que nada fez para impedir o ato, assim como não impediam os mandos e desmandos do governo da época.

Na virada do século XX para o XXI, muitos artistas continuam a querer provocar a reflexibilidade do espectador, sobretudo sobre as questões sociais, de identidade e da relação dos sujeitos com o espaço. Porém, diferente de Meireles, que procurou causar o choque no espectador frente a uma cena de horror, o que se via, nesse outro momento, era uma forma de trazer a reflexibilidade através da sensibilidade corpórea do espectador, possibilitando a ele a identificação, e até mesmo o seu envolvimento direto com a obra, como faz o artista intervencionista Heleno Bernardi.

Em boa parte de suas obras, Bernardi trabalha com a imagem do corpo humano, seja somente a cabeça, como em *Apologia de Sócrates*, ou em forma de silhuetas de espuma misturadas a corpos reais, como em *Enquanto Falo, As Horas Passam*.



Figura 12 - *Enquanto Falo, As Horas Passam*; de Heleno Bernardi, Cinelândia

como se dá esse jogo entre sua obra e o transeunte, nos diferentes contextos sociais e culturais existentes em grandes centros urbanos como a cidade do Rio de Janeiro, onde a realizou em duas localidades diferentes, na Central do Brasil, e na Lagoa Rodrigo de Freitas, que são frequentadas por classes sociais diferentes.

Bernardi, de forma sutil, consegue também provocar, com os corpos almofadas, uma reflexão crítica nos transeuntes, ao construir corpos que variam apenas nas cores, são todos do mesmo tamanho e estão na mesma posição fetal, uma pose arquetípica e simbólica, que nos remete ao

Nessa última, a obra consiste em grandes almofadas, colchões de espuma com formato humano, em posição fetal, que são largados sozinhos ou amontoados em ruas e praças, permitindo que aqueles que passam façam uso deles livremente, seja para brincar, descansar, posar para uma foto. O que interessa ao artista é observar



Figura 13 - *Enquanto Falo, As Horas Passam* - Lagoa Rodrigo de Freitas

nascimento, à fragilidade humana. Nesses corpos, os transeuntes sentam, deitam, brincam e jogam, já que se trata de uma obra aberta à fruição e à reconfiguração pelos espectadores.

Essa abertura dada pelo artista tem como objetivo averiguar como as pessoas em diferentes contextos culturais reagem a esses corpos, mas o corpo que Bernardi busca trazer deve “ser pensado e sentido menos como objeto e mais como ativador de sensações, sentimentos, reflexões” (CONDURU, 2010, p. 13), estejam os corpos-colchões no meio de uma praça, dentro de um edifício ou na rua, o artista busca atrair o espectador por meio da possibilidade de aconchego e afeto que esses corpos produzem em espaços impessoais, geralmente vistos somente como lugares de passagem.

E para onde isso me levou...

Nos artistas que sinalizamos até agora, vimos essa espécie de necessidade do artista em fazer o espectador a se mover, seja interna ou externamente, a obra não pode mais somente ser contemplada, ela precisa ser reverberada. E como geralmente acontece, a prática artística costuma estar à frente da teoria; enquanto críticos e estudiosos ainda pesquisavam a respeito da recepção do espectador, vendo-o ainda como um “leitor” da obra, utilizando o termo da estética da recepção da linguística; na prática, muitos artistas, já colocavam o espectador em um lugar de co-criador, como tomador de decisão.

A partir desse pensamento é que se fez necessário, nesta pesquisa, pontuar algumas figuras do campo das artes no cenário internacional e nacional, que já traziam em suas obras a questão do espectador como elemento principal para a constituição da obra em si, junto ao debate sobre o modo de ver e fazer arte, além de posicionamentos políticos e sociais explícitos, como no caso do grupo Fluxus ou do artista Hélio Oiticica, como mencionados anteriormente.

E mesmo com cerca de meio século de distância dos artistas já apontados, ainda há a impressão de que, para muitos, quando falamos sobre espectador, a primeira imagem que costuma vir a mente é de alguém em um estado confortável de apreciação de uma obra artística, mas se compararmos a recepção de obras tradicionais em espaços convencionais com obras que ocupam o espaço público/urbano, veremos que, no caso da primeira, acredita-se que há uma

reação já esperada do público, de apreciação e baseada na divisão tradicional entre cena e plateia, enquanto no segundo caso cremos que ninguém seja capaz de prever quais serão as consequências do encontro do público desavisado com a intervenção performativa urbana. Fato esse que torna obras de intuito intervencionista e artista um acontecimento não só artístico, mas, sobretudo, social e psicológico.

Essa mescla de discursos, além do artístico, já se apontava em minha pesquisa de mestrado¹⁸, na qual busquei por um panorama sobre as diversas utilizações do espaço e do corpo nas artes, principalmente pelos artistas das décadas de 1960 e 1970, que buscavam, através de um determinado estilo de vida, romper com o tradicionalismo, em busca de uma maneira de protestar contra o sistema vigente (social, político, econômico e cultural), chegando até as obras pesquisada¹⁹ naquele momento, que são obras que promovem um pensamento sobre os problemas sociais em diferentes esferas, onde tal reflexão ocorre através de encontros casuais entre o transeunte e a obra, proporcionando uma potencialidade de discurso tanto poético quanto social, algo que só ocorre ao se utilizar a cidade como “cenário” para tais obras.

Agora, ultrapassando a questão do uso do espaço e do corpo como suportes para a obra, surgiu a primeira questão que norteou essa pesquisa: quem é o espectador que tem seu fluxo cotidiano interrompido por uma intervenção performativa urbana e que cessa seu andar para contemplar/entender/questionar o que se passa?

Para tentar responder essa questão, busquei por obras que continham uma estética intervencionista, no sentido de que provoca uma ruptura no caminho de passagem, e ao interferir no dia-a-dia da cidade, fosse capaz de provocar

¹⁸ Presente no capítulo 2, intitulado “A Caminho do Século XX”, na dissertação “Apenas Semelhantes: Proyecto Filoctetes e Project Embed (Embed Series), descrição dos processos e análise das obras”, defendida em setembro de 2012.

¹⁹ O *Proyecto Filoctetes* – inspirado no mito grego Filoctetes e nas fotos do ucraniano Boris Mikhailov, os quais forneceram ao artista Emilio García Wehbi a inspiração da obra que intervém no espaço urbano, expondo, em diferentes pontos da cidade, cerca de 23 bonecos hiper-realistas, feitos de látex, em posições de abandono, acidente ou necessidade.

Já o *Project Embed* faz parte do que o artista Mark Jenkins denominou de *Embed Series*, em 2006, que trata de intervenções urbanas sem autorização, nas quais expõe suas esculturas, feitas, principalmente, de embalagens plásticas e fitas adesivas, inspiradas no trabalho do artista espanhol Juan Muñoz, que, na década de 1980, passou a criar esculturas de figuras humanas e a instalá-las no meio urbano.

inúmeras reflexões ao transeunte tornado espectador para que houvesse uma “elaboração coletiva do sentido” (BOURRIAUD, 2009, p. 21).

Assim, pensando no âmbito brasileiro, e principalmente no momento sócio-político no qual vivemos, cheguei ao trabalho do Desvio Coletivo, mais especificamente à intervenção performativa urbana *Cegos*, que busca discutir questões políticas e sociais emergenciais, considerando as relações com a apropriação do espaço, físico e simbólico, como veremos mais detalhadamente nos próximos capítulos.

A escolha de *Cegos* se deu, além de ser uma obra realizada no espaço público/urbano, de caráter ativista, ou seja, que une o fazer artístico com a militância social e política, (termo esse que veremos mais detalhadamente no próximo capítulo); mas também por ser uma obra que lida com o contato direto com o transeunte, nesse confronto possível do aqui-e-agora proporcionado pela intervenção urbana performativa, o que me possibilitou observar e registrar o comportamento dos espectadores no momento em que esse se deparava com a obra, para, posteriormente, analisar como se deu essa interação, considerando quais foram os dispositivos utilizados pelo coletivo para alcançar o público, qual foi o seu interesse em acompanhar a obra no seu caminho pela cidade, ou o porquê de ter sido instigado a observá-la. Em suma, pude observar de perto o encontro do transeunte desavisado e daquele que se deslocou até o local exclusivamente para assistir à apresentação, em diferentes cidades, em anos distintos, onde a obra interrompeu o fluxo cotidiano do espaço em que percorreu, convidando o passante diretamente ou indiretamente a acompanhar a obra, influenciando na construção e percepção da mesma.

Outro aspecto que levou a escolha de *Cegos*, estava no fato dessa obra ser capaz de provocar novas experiências aos olhos dos espectadores, o que pode ligá-la a ideia de performance cultural, entendendo esse conceito além de uma proposta metodológica interdisciplinar, mas que também engloba as atividades rituais e/ou artísticas, que por meio de “formas simbólicas e concretas que perpassam distintas manifestações revelando aquilo não evidenciado pelos números, [atingem o sujeito] plenamente pela experiência, pela vivência, pela relação humana” (CAMARGO, 2013, p. 3), estando em contato com parte essencial da antropologia da experiência que o antropólogo Victor Turner (1982)

definiu, ao situar a antropologia da performance, como sendo algo que desvela aspectos cotidianos através de ações que fogem ao ordinário:

De certo modo, todo tipo de performance cultural, incluindo o ritual, cerimônia, carnaval, teatro e poesia, são explicações e explicações da vida em si mesma, como Dilthey sempre argumentava. Através do processo de performance em si, o que é normalmente selado, inacessível à observação e ao raciocínio diário, na profundidade da vida sociocultural, é elaborado – Dilthey usa o termo *Ausdruck*, ‘uma expressão’, de *ausdrücken*, literalmente, para ‘pressionar ou espremer’.[...] Uma experiência é, em si, um processo que “pulsa para fora” para uma “expressão” que a completa [...]. Uma performance, então, é o final apropriado de uma experiência²⁰ (p. 13).

Cegos se fez, então, o objeto perfeito para essa pesquisa, pois é uma obra que lida com o hibridismo artístico tão em voga na contemporaneidade, que pode ser estudada pelas mais diversas disciplinas, por ir além dos meandros artísticos, envolve o espaço urbano, os atores sociais, e a sociedade de forma ampla, se faz temporal por seu cunho artista e emergencial, ao mesmo tempo que pode ser atemporal e realizada nos mais diversos lugares, ou seja, possibilita a criação de momentos de experiências capazes de gerar uma reflexão não só estética, mas inclusive uma reflexão social e histórica, se tornando essencial para um momento como o que vivemos no Brasil atual, além de realizar o que é essencial para a construção dessa pesquisa: o encontro inusitado entre obra e espectador no espaço público/urbano.

Quanto a análise, além do quadro teórico, que tem como referência o conceito de espectador emancipado de Rancière (2010/2012) e os de dispositivos poéticos de Sanchez (2016); essa foi embasada, a partir das impressões que tive do comportamento dos transeuntes durante as apresentações, junto à análise posterior dos registros realizados através de fotos e vídeos durante as

²⁰ “In a sense, every type of cultural performance, including ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation and explication of life itself, as Dilthey often argued. Through the performance process itself, what is normally sealed up, inaccessible to everyday observation and reasoning, in the depth of sociocultural life, is drawn forth – Dilthey uses the term *Ausdruck*, ‘an expression’, from *ausdrücken*, literally, ‘to press or squeeze out’. [...] An experience is itself a process, which “presses out” to an “expression” which completes it [...] A performance, then, is the proper finale of an experience”. (TURNER, 1982, p.13).

apresentações, que forneceram um recorte da reação primeira e da opinião do público perante as obras.

A criação desses registros²¹ foram de suma importância para essa pesquisa, pois entendemos o encontro do espectador com obras como a de *Cegos*, é um momento efêmero e mesmo que esse encontro ocorra outra vez nunca se repetirá de modo idêntico, ou quiçá parecido, assim, esses registros foram os meios de materializar um momento que assim que se tornou passado também se tornou invisível, e estará na memória daqueles que compartilharam tal momento, mas cada qual com seu ponto de vista, com sua memória, e o que buscamos registrar foi a impressão primeira, que revela os efeitos que a obra foi capaz de suscitar ao espectador.

Essa perspectiva me levou a pensar nas diferentes modalidades do olhar, e da participação do espectador, principalmente quando falamos de intervenções público/urbanas, dessa reflexão cheguei a algumas modalidades possíveis de espectador da intervenção *Cegos*, que podem, talvez, serem visíveis em outros trabalhos de teor ativista, modalidades essas as quais denominei de identificação, negação, narrativa ficcional, narrativa contextual e reação não discursiva.

Antes de tratar especificamente de cada modalidade, falaremos no primeiro capítulo sobre alguns aspectos que transformaram o olhar do espectador e sua função na arte no decorrer do século XX e princípio do século XXI, assim como a ocupação do espaço público e urbano pela performance artística, o surgimento do que chamamos e compreendemos por ativismo, os dispositivos poéticos que se têm usado para atrair o público e suscitar a sua reflexão, e a construção de um espectador emancipado, conforme o entendimento que Jacques Rancière (2010 e 2012) deu ao termo.

Já no segundo capítulo vamos adentrar na formação e repertório do Desvio Coletivo, a criação e repercussão da intervenção *Cegos*, seguindo para uma análise quantitativa dos resultados auferidos do questionário digital divulgado por meios eletrônicos àqueles que assistiram a intervenção *Cegos* em algum

²¹ Disponíveis no DVD em anexo e no website:
<https://oespectadordaperformanceurbana.weebly.com/entrevistas.html>

momento anterior ou durante a realização dessa pesquisa, finalizando com alguns dados demográficos também recolhidos nessa fase.

O terceiro capítulo trataremos da análise qualitativa dos discursos registrados durante o acompanhamento presencial das apresentações de Cegos, em São José dos Campos/SP, São Paulo/SP e Uberlândia/MG, em 2016, e São José do Rio Preto/SP, em 2019.

Nessa etapa é feita a análise dos discursos a luz das abordagens teóricas escolhidas, que auxiliem na compreensão daquilo que é dito pelo espectador, em relação com o objetivo do grupo em cada cidade, do objeto ao trajeto escolhido por ele e sua reverberação naquele espaço.

Por fim, no quarto capítulo, abordaremos as cinco modalidades supracitadas de comportamento do espectador das quatro intervenções acompanhadas, numa espécie de agrupamento dos discursos e ações que denotam as mesmas características em lugares e tempos diferentes.

A definição e a exemplificação dessas modalidades, apesar de serem focadas na ação artística *Cegos*, podem servir de apoio, tanto para o artista quanto para o teórico das artes, para entender como os transeuntes/espectadores podem vir a reagir e compartilhar ou não da visão estética e política com a qual se deparam frente a intervenções performativas urbanas; e ainda se *Cegos* fez uso de dispositivos que acendem uma curiosidade propensa à reflexão sobre o modo de ver e estar desses sujeitos no mundo, na condição de transeuntes transformados em *espectadores*.

E além dessa produção textual, foi desenvolvido um website (<https://oespectadordaperformanceurbana.weebly.com>), com o intuito de unir os discursos escritos e visuais em um mesmo lugar, criando uma espécie de *tese multimeios*, principalmente, por ser os registros, tanto dos espectadores da intervenção urbana artista *Cegos*, como dos integrantes do coletivo, que sustentam o texto. Assim, em uma era da tecnologia, acreditamos ser útil utilizar os meios que dispomos para ir além de uma produção acadêmica, e através de uma linguagem mais simples e dinâmica, conseguimos estar em um local aberto e acessível a todos, que tenham interesse na pesquisa, no coletivo, na ação performativa *Cegos*, possibilitando esse contato rápido e em um mesmo local, com os vídeos, fotos, textos e ainda é possível deixar seu comentário.

CAPÍTULO 1 - O ESPECTADOR NA CIDADE: ARTIVISMO, DISPOSITIVOS E PERCEPÇÕES

Na cena artística atual há uma preocupação cada vez maior com o espectador, pensando nele como um indivíduo que desfruta de uma experiência efêmera, indo além da apreensão que se tinha quando se falava de “público” como um agente coletivo. Este, rotineiramente, é tratado sob um enfoque sociológico, onde a preocupação maior está em coletar dados demográficos, socioculturais, etc. Mesmo nesse sentido, de realizar somente um levantamento estatístico do público, são poucos os estudos realizados no mundo sob este viés, sendo comuns apenas em alguns países da Europa, como na França, que chega a possuir o sistema de OPP (Observatórios Permanentes de Público), que monitora as categorias de público, principalmente nos grandes museus do país. Na maioria dos países, no entanto, como no Brasil, os levantamentos estatísticos do público são precários ou inexistentes²², e seus estudos se mostram ineficazes quando se trata de saber qual a relação real entre o espectador e a obra de arte; em compreender quais os sentidos gerados pelas obras e o quão essas obras são capazes, ou não, de atingir o pensamento racional e sensível do espectador, no sentido de construir e/ou agregar elementos significativos à sua “bagagem” sociocultural.

Assim, no intuito de conhecer melhor o espectador, reconhecer as mudanças sofridas por ele no campo da arte – levando em consideração as transformações que ocorreram e ocorrem ainda neste cenário em geral,

²² Há alguns levantamentos feitos pelo IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus), mas se restringem a um ou dois espaços em poucas capitais no país, como Brasília/DF, São Paulo/SP e Rio de Janeiro/RJ. Quanto ao público teatral, tal levantamento é ainda mais precário, com algumas pesquisas encomendadas pelo setor privado, como a que foi realizada em março de 2015 pelo Instituto Datafolha sob encomenda da JLeiva Cultura & Esporte, para o Seminário Cultura em SP, realizado em abril do mesmo ano. Há também o SIPS (Sistema de Indicadores de Percepção Social), do IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), que contou com 3 edições – a primeira, realizada entre os anos de 2010 e 2011, a segunda entre os anos de 2011 e 2012, e a terceira e última entre os anos de 2013 e 2014. Estes levantamentos visavam sustentar os estudos do próprio IPEA, mas também servir de base de análise para o Estado, auxiliando nas tomadas de decisões sobre a formulação, implementação e avaliação das suas políticas públicas.

principalmente após o advento das vanguardas artísticas do pós-guerra –, surge a “estética da recepção”. Esta, visando um espectador ideal, estuda a “atitude e atividade do espectador diante do espetáculo; maneira pela qual ele usa os materiais fornecidos pela cena para fazer deles uma experiência estética” (PAVIS, 2008, p. 329).

A partir dessa perspectiva, o espectador passou a ser visto, muitas vezes, como um “leitor” da obra de arte, tomando como referência o termo da linguística de forma metafórica, para explicitar a posição do espectador como o responsável final por dar sentido àquilo que vê, assiste, presencia; àquilo com que se relaciona, a partir de uma vivência sensível ou racional, tendo a sua percepção como meio para a *experiência*.

Cremos já estar claro que o debate que buscamos alcançar está ligado ao entendimento do espectador como sendo esse sujeito capaz de produzir os mais diversos sentidos a partir daquilo que assiste. Ou seja, não se trata, aqui, somente de abordar o espectador no sentido etimológico²³, mas também compreender as percepções e reverberações que uma obra artística pode causar àquele que a presencia, particularmente, no tocante a obras que deslocam o espectador de sua posição tradicional, permitindo que interaja com seus elementos, e o fazem se sentir como parte da obra, como sujeito e objeto, observador e observado. Atingido por um estado de multiestabilidade perceptiva, o espectador, nesse contexto, é levado pela obra a experimentar sensações variantes, capazes impulsioná-lo a diversos lugares, o que faz com que sua percepção oscile o tempo todo, em estado de liminaridade entre o que é realidade e o que é ficção.

A ideia de uma arte “liminar” está na sua capacidade de colocar o espectador *entre* dois mundos, portanto, constituindo aquilo que podemos chamar de experiência de crise, já que o espectador se vê num movimento constante de percepção, cujo controle ele nem sempre possui, sendo pego pela imprevisibilidade da cena. É nesse momento que se torna capaz de sentir “sua própria percepção como emergente, independentemente de sua vontade e de seu controle, escapando à sua responsabilidade mas sempre

²³ Do latim, *spectator*, que significa aquele que assiste, presencia, testemunha, observa ou examina.

exercida conscientemente” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 22). Isso gera o desaparecimento da oposição entre o real e o ficcional da cena, e faz surgir um sentimento de crise no receptor.

Podemos entender, então, que há um momento de experimentação única, uma experiência *singular*²⁴, segundo a ótica de John Dewey (2010). É importante compreender aqui as distinções feitas por Dewey a respeito dos tipos de experiência, levando em conta o entendimento da experiência *per se*, em seu sentido mais amplo, como sendo o resultado da interação do ser com o meio, interação essa donde o sujeito extrai significados e que se transforma em participação e comunicação, tendo um fluxo contínuo, repleto de fases práticas e afetivas. No entanto, a maioria das experiências vividas na contemporaneidade são incipientes, cheias de distrações e dispersões, seja por interrupções externas ou pela inércia do próprio sujeito, o que distingue a experiência cotidiana, rotineira na vida do ser, da experiência *singular*, na qual há uma consumação final: “...essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência. Trata-se de *uma* experiência” (DEWEY, 2010, p. 110, grifo do autor). É esse tipo de *experiência singular* que irá modificar os paradigmas internos do sujeito, fazendo-o rever, pela arte, seus valores e crenças, e irá transformar a reação, o entendimento e a recepção de eventos futuros.

A arte, como um todo, muitas vezes, busca trazer essa experiência singular ao seu público, proporcionando a ele, além de signos e símbolos, uma qualidade estética que sirva à apreciação, seja ela prazerosa ou não, importando que seja um ato capaz de gerar o fenômeno da experiência a partir da interação entre dois polos, nesse caso, entre a obra artística e a presença do espectador. Contudo, para isso, a arte precisa transgredir o momento atual para alcançar uma criação realmente “nova”, que atinja um público que, assim como o artista contemporâneo, está em constante transformação, vivendo em um tempo tão veloz que costuma apagar aspectos essenciais da experiência que forma conhecimento; um tempo, enfim, que nos contenta com o mero excesso de informação. Neste tempo, deixamos de

²⁴ O termo “uma experiência *singular*” está presente na tradução em português, mas na versão original o autor menciona como “*an experience*”, em DEWEY, John. **Art as Experience**. New York, Perigee Books, 1980.

ser pessoas conhecedoras para sermos apenas informadas por conteúdos que acabam se esvaindo assim que recebemos outra informação que consideramos mais valiosa.

Chegamos, assim, a concepção de experiência defendida por Jorge Larrosa Bondía (2001), quando distingue *informação* de *experimentação*, definindo a primeira como “quase uma antiexperiência”, e a última como algo capaz de nos formar ou transformar.

[E]sta requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2001, p. 24).

À luz disso, podemos trazer também o pensamento do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, que ao tratar da sensação de aceleração do tempo que vivemos atualmente, afirma ser essa sensação também causada pelo excesso de informação não absorvida pelo sujeito, que não se demora mais para entender e *experienciar* os acontecimentos da vida: “...em vez de passear tranquilamente, as pessoas correm de um acontecimento para outro, de uma informação para outra, de uma imagem para outra” (HAN, 2016, p. 46).

Desta forma, a arte, se conectada ao seu tempo, deve ser capaz de produzir no espectador uma experiência que rompa com o fluxo da vida cotidiana; que, de maneira sensorial e/ou emotiva, seja capaz de provocar transformações na vida social dos sujeitos por meio de um processo de reflexibilidade, fazendo-os pensar neles mesmos e em seu contexto. Lidar com esse contexto é, sem dúvida, a grande questão da arte atual, pois o artista de hoje compete com um fluxo de informações e sensações que são disparadas ao sujeito social de forma cada vez mais abrupta e veloz, e a sociedade está tão adaptada a tal rapidez que considera anormal aquilo que modifica essa velocidade.

Ou seja, cada vez mais, conteúdos de qualquer espécie são lançados muito rapidamente, independente do grau de importância dessas informações. Isso é algo que tem se amplificado com o surgimento e disseminação das redes sociais, que têm a capacidade de passar, explícita ou implicitamente, toda uma visão de mundo ou ideologia em poucos segundos, e onde cada um pode manifestar sua opinião livremente, inclusive podendo censurar ou bloquear o perfil de outros integrantes da rede. Acostumamos, dessa forma, a receber as informações de um modo sucinto, “lendo”, muitas vezes simultaneamente, uma infinidade de signos que nos contam histórias, narrativas. Estamos inseridos num meio social “turbinado”, e essa velocidade aumenta desenfreadamente a cada novo dispositivo tecnológico que surge e que nos é imposto socialmente como item essencial, quase como se fossem esses dispositivos extensões de nossos próprios corpos. Esse é, certamente, um dos elementos primordiais para se compreender a mudança de comportamento do espectador do fim do século XX até essas primeiras décadas do século XXI.

Para exemplificar a forma como alguns artistas buscam trabalhar e provocar a reflexão sobre esse meio “turbinado”, está no trabalho da artista sérvia Marina Abramović, que desde a década de 1970 vem trabalhando com a *body art* como meio de discutir questões reprimidas e ignoradas no Ocidente. Seu trabalho é extremamente “visceral” e doloroso, atingido com potência essa “estética do choque”. No final da década de 1990, e no decorrer dos anos 2000, Abramović passou, no entanto, a trabalhar de uma maneira que, apesar de ainda se fixar nos limites do corpo, estes limites são explorados de um modo muito mais singelo, delicado, como é o caso da obra “The House with the Ocean View”, apresentada em 2002, na galeria Sean Kelly, em Nova York.

Nessa obra, Abramović está numa posição em que ela e o público não se colocam em risco aparente, contudo, o espectador a observava num estado de risco, considerando que durante esses doze dias a artista podia apenas beber água e urinar quando necessário, permanecendo em frente à audiência dia e noite. Com essa performance, Abramović passou a interiorizar muito mais sua obra. Ela possui, agora, uma energia que emana do seu estado interior, não necessariamente das ações externas que reverberam somente na superfície de

seu corpo, como acontecia em seus primeiros trabalhos, mas agora ela passa do som ao silêncio, em todos os sentidos. Nesses 12 dias, Abramović provocou dezenas de comentários e críticas por aquilo que mais alarmava a todos e que, segundo Phelan (2004), não era o fato de estar esse tempo todo sem comer, mas sim por estar sem falar; por conseguir passar esses dias encarando centenas de pessoas sem pronunciar uma palavra sequer. Ou seja, a forma de relação entre a artista e o público se transformou, e o choque não está mais no corpo sendo violado de alguma forma bruta, mas sim de forma sutil e branda. O comportamento de quem assiste a essa cena continua, para muitos, sendo o mesmo dos trabalhos mais “viscerais” da artista, datados do começo de sua carreira.

Peggy Phelan associou a construção de “The House with the Ocean View” a uma resposta da artista aos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, que ocorreram em Nova York, já que essa performance servia como um “convite para olhar as coisas de outra perspectiva”²⁵ (PHELAN, 2004, p. 27). Tratou-se de um convite para podermos sentir e observar esse tempo, essa presença, essa vida; para que nós, enquanto público, pudéssemos parar e pensar. Podemos dar dezenas de denominações a todos os nossos atos, mas, concordando com Phelan, no fim tudo é vida, e vida é tudo o que se passa agora na frente de nossos olhos.

Mesmo quando Abramović recriou seus trabalhos no projeto “The Artist is Present”, no MOMA, em 2010, também em Nova York, ela fez questão que antes houvesse uma oficina imersiva com todos os participantes do projeto, pensando principalmente na construção energética necessária para que cada indivíduo fosse capaz de emanar tal energia ao espectador. A proposta, vale dizer, não existia em seus primeiros trabalhos, considerando que ali tal energia era reverberada por meio da dilaceração de seu corpo. Isso nos leva a crer que essa transformação de pensamento se relaciona também com as mudanças externas ao corpo da artista, ocorridas no mundo nas últimas décadas, sobretudo essa falta de tempo das pessoas para contemplar o que lhes cerca e questionar os fatos do dia-a-dia com um olhar mais interiorizado. Abramović faz, hoje, com que os sujeitos sociais se questionem a respeito da razão para que determinados

²⁵ “...invitation to look at things from another perspective”.

fatos lhes afetem mais ou menos que outros, relacionando a imagem do corpo da artista com as experiências por eles já vividas, em todas as esferas da vida.

A escolha, aqui, de Marina Abramović como exemplo serve apenas para representar essa mudança não da linguagem, mas da forma de experimentação do dispositivo escolhido pela artista, inaugurando em sua trajetória uma nova manipulação do corpo, e buscando uma comunicação com o corpo do outro distinta da agressividade e da necessidade de levar o corpo ao limite para que seja capaz de atingir o espectador.

Outro elemento que impacta, tanto o corpo como a reação do espectador, é a escolha do lugar onde a obra é apresentada, pois este carrega um valor simbólico, indo além de uma territorialidade física e prevendo comportamentos – para muitos, por exemplo, a arte possui um lugar específico de ocupação, espaços institucionalizados²⁶, onde o público reconhece o que é “arte”. Contudo, como vimos anteriormente, os artistas da década de 1960, comprometidos com a ideia de mudança e de experimentação, já se manifestavam a favor da ruptura desses espaços, e na tentativa de transformar o espaço de ‘fora’, em oposição aos espaços de ‘dentro’, eles se lançaram à ocupação do espaço externo.

Esse espaço externo podia ser tanto o da natureza selvagem, como poderia ser o meio urbano, entre os edifícios das cidades, nesse caso, sendo possível também ocupar espaços públicos não pensados como ambientes destinados a eventos artísticos. No primeiro caso, há um desejo do artista em escapar do caos urbano e se refugiar em meio a natureza, criando uma obra que seja feita na paisagem – desertos, praias, florestas –, o que ficou conhecido como *land art*²⁷. Já no segundo, a busca do artista se volta para o diálogo com a diversidade de pessoas e de arquiteturas típica de espaços urbanos, explorando as cidades e seus códigos cotidianos.

²⁶ A constituição do espaço museológico é recente, tendo sido o Museu do Louvre o primeiro museu do Ocidente, inaugurado em Paris, em 1793, com a ideia de expor as obras que antes pertenciam às paredes privadas, e eram expostas de forma acumulada, indo do chão ao teto da sala que ocupavam. Após 1929, com a construção do MOMA, em Nova York, para ser mais específico, a arquitetura desse espaço muda e o museu passa a valorizar o vazio entre uma obra e outra, como uma espécie de respiro, o que ficou conhecido como “cubo branco”, usado amplamente até os dias de hoje por esse tipo de instituição.

²⁷ *Land Art* é, inclusive, o título do filme de Gerry Schum, de 1969, no qual estão documentados trabalhos de Walter De Maria, Robert Smithson, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Richard Long, Barry Flanagan e Marinus Boezem. O filme acabou virando referência para diversos artistas interessados em levar ou fazer suas obras em espaços ermos.

As possibilidades que a rua e o espaço urbano em geral oferecem aos artistas é imensa, e está longe de ser esgotada. Por muito tempo, as manifestações artísticas no seio das cidades se limitavam a esculturas e monumentos, geralmente com o intuito de preservar ou homenagear alguém ou um determinado evento histórico, ou ainda por meio do Teatro de Rua, que apesar de ocupar praças, estações, terrenos desocupados e até mesmo o centro das vias para apresentar seus espetáculos, mantém, usualmente, uma distância segura entre a obra e o público, sem ou com pouco envolvimento direto e espontâneo dos passantes.

Muitos artistas, mesmo sendo intervencionistas, solicitam a autorização dos órgãos competentes para realizar suas obras no espaço público, até mesmo como forma de medição da competência desses órgãos em compreender a dimensão do trabalho, como é o caso da obra “Proyecto Filoctetes”, do artista argentino Emilio García Wehbi, realizada em Viena, Buenos Aires, Berlim e em Cracóvia, entre os anos de 2002 e 2007. A obra teve como escopo conceitual questionar a relação entre a presença daqueles que vivem na rua e os transeuntes da cidade, e qual seria o impacto, na vida urbana, da evidência desse encontro entre o “ser abandonado” e aqueles que passam rotineiramente por eles. Trata-se de uma tentativa artística de confrontar os mais afortunados “com a presença da morte e da miséria como parte de sua vida cotidiana”²⁸ (WEHBI, 2002, p. 5).



Figura 14 – *Proyecto Filoctetes*, de Emilio García Wehbi, Buenos Aires, 2002.

Para isso, o artista dispôs em diferentes pontos de cada cidade cerca de 23 bonecos hiperrealistas, feitos de látex, que permaneceram, das 8 horas da manhã às 8 horas da noite, em posições de abandono, acidente ou necessidade. Cada boneco foi observado à distância, tendo sido o momento de encontro e a reação do transeunte registrada por meio de vídeo e/ou foto. “Guardiões” dos bonecos

²⁸ “...con la presencia de la muerte y la miseria como parte de su vida cotidiana”.

eram responsáveis por mostrar aos serviços de emergência a autorização para a realização da intervenção, assim como cuidar para que nenhum boneco fosse levado ou destruído por algum transeunte.

Contudo, mesmo com todo esse preparo *a priori* e essa preocupação do artista em explicar aos órgãos responsáveis cada situação representada por cada boneco, incluindo até mesmo a localização onde o mesmo estaria, em todas as intervenções realizadas esses mesmos serviços, mesmo advertidos previamente do caráter artístico dos bonecos, se deslocaram até onde se encontravam para questionar ou prestar socorro, o que revela a ineficiência de comunicação entre as esferas burocráticas dessas cidades. Dessa maneira, o trabalho de Wehbi, além de abordar as reflexões inicialmente propostas, também expôs a ineficiência de comunicação do sistema social.

Mark Jenkins (2008), artista plástico norte-americano, conhecido por suas intervenções urbanas sem autorização, nas quais expõe esculturas feitas, principalmente, de embalagens plásticas e fitas adesivas, costuma dizer que vê a rua como um palco, onde os transeuntes são transformados em espectadores, e defende o uso da rua como um espaço de miscigenação, seja de atores sociais ou de manifestações artísticas; um espaço onde a hibridização é possível e permissível.

Assim, o artista, após montar a sua obra e realizar o registro fílmico e fotográfico da mesma, ele a “abandona”, deixando livre para que outra pessoa, o tempo, o clima retire, destrua sua obra, acreditando que essa já tenha cumprido seu papel como elemento da paisagem urbana, mesmo que dure apenas alguns minutos. Disso podemos concluir que o artista que utiliza a rua como espaço para sua obra performativa, como no caso da intervenção urbana performativa, o faz



Figura 15 – *Embed Series*, de Mark Jenkins, 2006.

por meio de uma “utilização temporária”, seja porque seu corpo está presente no espaço por um tempo determinado, curto ou longo, seja porque o objeto final de seu trabalho cumpre o seu papel e “desaparece”. Essa efemeridade gera um contraste com a paisagem habitual do espaço urbano, ocupando-a provisoriamente com outra simbologia, que modifica a forma habitual das pessoas olharem para a cidade.

Com o olhar nesse aspecto, podemos falar ainda da possibilidade de uma dilatação do tempo quando o espectador passa por uma experiência artística *singular* na rua, não no sentido de apenas estender o tempo, mas de intensificá-lo, como colocado por Hélio Oiticica²⁹, que afirma que a obra (no caso ele fala de seus parangolés), deve se concentrar mais na “absorção do tempo”, como uma forma de potencialização do momento e, logo, da experiência.

Isto é, no espaço público e urbano, os eventos artísticos que ali ocorrem e que, mesmo que por alguns instantes, são capazes de provocar o deslocamento ou a transformação do *status quo*, podem ser considerados como ações disruptivas, que causam uma ruptura no fluxo cotidiano daquele ambiente e, logo, no dia-a-dia de quem por ali circula, causando uma espécie de estranhamento ou de perturbação na percepção dos transeuntes. Assim, esse caráter disruptivo se manifesta na abertura radical de espacialidades, temporalidades e materialidades que a obra pode utilizar para atingir o nível de flexibilidade no espectador almejada pelo artista.

Essas ações “disruptivas” podem ainda ser compreendidas em quatro categorias, definidas pelos professores Antônio Araújo e Tânia Alice como: *ações corporais*; *ações interrelacionais*; *ações contextuais*; e *ações coletivas*. A primeira diz respeito à “percepção da cidade por meio da presença física no espaço” (ALICE; ARAÚJO, 2016, p. 79), enquanto as “ações interrelacionais” são aquelas que ocorrem por meio da interação entre os performers e os transeuntes – “trata-se de intercâmbios inesperados, realizados com qualquer pessoa que esteja em deslocamento por aquela via ou praça, naquele determinado momento” (Ibid., p. 81). Já as “ações contextuais” têm a ver com a relação entre a performance e o espaço em si, em um diálogo direto com a arquitetura, com as dimensões históricas e simbólicas do local – “são ações *site specific*, projetadas

²⁹ Em seu texto chamado “Parangolé-Síntese”, de 1972.

especificamente para um determinado ambiente e só fazem sentido serem performadas e vivenciadas pelos transeuntes ali, naquele lugar” (Ibid., p. 83, grifo dos autores). Por último, as “ações coletivas” precisam ser feitas por um coletivo de pessoas que, juntas, ampliam “o impacto da ação e o poder de sua interferência no espaço público” (Ibid., p. 84).

De maneira geral, é através dessas ações disruptivas que o artista intervencionista consegue ativar diferentes modos de percepção e de experiência no transeunte, o que leva à ruptura do fluxo cotidiano tanto dos passantes como do ambiente em si, quando capaz de alterar seus significados convencionais, mesmo que momentaneamente. Araújo e Alice ainda defendem que o artista que propõe uma ação disruptiva destas também passa a ser afetado pelo ato que realiza, não só no momento de sua ação, mas, igualmente, é coberto por um novo olhar sobre o cotidiano que afeta sua trajetória artística.

A partir disso, podemos pensar que o artista intervencionista passa a treinar seu olhar, no sentido de conseguir enxergar o espaço público e urbano de forma mais fluída, e o que ocorre nele, deixando-se cada vez mais ser atravessado pela experiência que propõe, seja ela a de uma obra de arte ou a de um ato extracotidiano, como uma manifestação política ou uma festividade popular. Aqui entramos no debate sobre a coexistência do social com o artístico, pois cada vez mais é difícil para o artista do século XXI ignorar as questões culturais que o cercam, e que influenciarão diretamente na construção e no resultado de sua obra, ao mesmo tempo em que essa poderá interferir no modo de pensar e agir dos sujeitos sociais. Caso estenda essa potencialidade ao seu público, a obra resultará numa mudança da visão de mundo daquele que a presencia, seja compartilhando ou negando os ideais propostos pelo artista.

Assim, a rua acaba sendo um espaço de integração sociocultural, no qual o sujeito pode expressar, da forma por ele escolhida, seu pertencimento social, podendo inclusive circular pelo espaço público e urbano sem se preocupar em ser reconhecido como sujeito desse espaço, já que esse está aberto à diversidade de formas de pensar e agir. Seguindo esse viés, podemos discutir dois elementos importantes para pensarmos a rua como espaço de manifestação democrática: o *corpo ativista* e as *coralidades performativas urbanas*.

O primeiro podemos dizer que se trata do corpo como elemento central da ação artística do performer, na busca por uma desestabilização do *status quo*, onde os limites do corpo são afrontados, rompendo dicotomias como sujeito e objeto, público e privado, implícito e explícito. Esses *corpos ativistas* são capazes de revelar aspectos além da obra de arte e problematizar a realidade social e cultural do momento histórico, com o artista encontrando em seu próprio corpo um veículo para a militância, tornando-se um sujeito político, além de artístico.

Junto a essa ideia do corpo como suporte artístico e político surge um modo de potencialização desses corpos por meio de *coralidades*. Aqui, a obra é capaz de tornar esse *corpo artista* em uma multidão artista, aumentando a eficácia do ato performativo urbano, servindo como uma ruptura intensa do fluxo cotidiano da cidade, já que a ocupa de forma muito mais intensa e múltipla. Assim, as *coralidades performativas urbanas* funcionam como uma espécie de espelho do coletivo, sendo capazes de argumentar, questionar e acusar, por meio do movimento grupal e uníssono de diversos corpos na cidade, o *status quo*.

Esse movimento pode ter o caráter estritamente artístico, pode ser apenas político-social, como pode ser a mescla entre ambos – caso do *ativismo*. De qualquer modo, não se faz necessário que uma *coralidade* seja necessariamente uma *coralidade performativa* formada principalmente por artistas.

Podemos tomar como exemplo de uma *coralidade* sem viés artístico as manifestações populares ocorridas no Brasil nos meses de junho e julho de 2013, que contaram com a presença ativa da sociedade civil no espaço público. Naquele momento, o que se via inicialmente era uma força encabeçada pelo movimento estudantil, principalmente pelo Movimento Passe Livre (MPL)³⁰, contra o aumento da tarifa de transporte coletivo na capital paulista, tornando-se uma manifestação ampla para discutir, também, outros temas relevantes da vida social. Nesse sentido, as manifestações passaram de um acontecimento local para nacional, levando às ruas não só militantes do MPL e estudantes, mas uma

³⁰ Movimento social fundado no Fórum Social Mundial de 2005, realizado em Porto Alegre, que defende a adoção da tarifa zero para estudantes que utilizam o transporte coletivo no país. A iniciativa partiu do movimento estudantil da cidade de Florianópolis/SC, que protagonizou um papel importante na Revolta da Catraca no ano de 2004, tendo liderado as primeiras manifestações contra o aumento da tarifa do transporte na cidade. Os eventos tiveram repercussão em todo o país depois de cerca de 10 dias de confrontos violentos entre os manifestantes e a polícia.

massa de indignados históricos com a política e com a ação governamental, particularmente com os altos gastos do Estado com a promoção da Copa do Mundo de 2014 e Olimpíadas de 2016, a serem então realizadas no Brasil.

Essa menção às manifestações de 2013 se faz importante aqui sob dois aspectos: a ocupação do espaço público por uma massa que rompeu com as formas tradicionais de ações coletivas públicas, no sentido de terem registrado um recorde em número de pessoas nas ruas com opiniões políticas e sociais díspares, dando legitimidade aos atos, e buscando formas não violentas de expressar seus descontentamentos; e a transfiguração dos atores sociais, perpetrando atos performáticos nas manifestações, em uma mestiçagem onde se torna difícil, mesmo hoje, distinguir as fronteiras entre o que foi política e o que foi estética, arte e sociedade, algo próximo ao que temos chamado de *ativismo*.

A ruptura com a modalidade normativa de manifestação social se deve pela falta de partidos políticos como líderes das manifestações, pois, mesmo tendo sido iniciadas pelo MPL, no decorrer dos dias, as manifestações foram ganhando uma “multivocalidade” expressa pelos atores sociais que passaram a ocupar o espaço de forma cada vez mais intensa e massiva, o que proporcionou, pela primeira vez na história do país, uma multiplicidade de lideranças sem a preocupação de constituir uma reivindicação clara e uníssona, mas sim de demonstrar o descontentamento geral de todo o tecido social, independente de classes, partidos, gêneros, etc. Além disso, instaurou-se um novo modo de mobilização na esfera pública, fazendo uso das diversas redes sociais, tanto para convidar à participação como para divulgar, multiplicar e propagar os atos em tempo real, gerando uma mídia independente.

Quanto à transfiguração dos atores sociais ali, queremos nos referir com isso à mudança de papel que o sujeito apresenta ao se inserir em uma *coralidade urbana* como esta. Aqui, o sujeito tem sua voz misturada às narrativas coletivas, e o sentido de seu discurso se constrói e se estrutura junto às múltiplas relações que são proporcionadas durante o acontecimento urbano, numa espécie de “narrativa enviesada” (CANTON, 2009).

Com isso, o sujeito sente-se livre para manifestar qualquer papel, mesmo que esse seja o oposto do papel comumente apresentado por ele em seu meio social, como se estivesse em um ambiente neutro, livre de julgamentos. Contudo,

sente ali a necessidade de tornar clara a sua posição, o seu ideal, o seu pensamento, pois, como já defendia Erving Goffman ao falar da ação social,

a atividade do indivíduo tem de tornar-se significativa para os outros, ele precisa mobilizá-la de modo tal que expresse, durante a interação, o que ele precisa transmitir. De fato, pode-se exigir que o ator [social] não somente expresse suas pretensas qualidades durante a interação, mas também que o faça durante uma fração de segundo na interação (GOFFMAN, 2007, p. 36 - 7).

Essa interação do sujeito com o meio, na visão de Goffman, o estimula a tentar controlar suas ações, mesmo que inconscientemente, na tentativa de gerir as impressões³¹ que os outros formularão sobre ele, ao mesmo tempo que revela identidades e desejos representacionais do sujeito, até então mantidos em sigilo para o convívio social. Isso explica como em manifestações massivas como aquelas de 2013, o sujeito, como ator social, sente-se livre para manifestar suas opiniões mais verdadeiras, seja através de palavras, de vestimentas ou de qualquer outro ato representacional. Ali, nas ruas, foram inúmeros os atos representacionais ocorridos, sendo estes realizados de forma individual, com o uso de máscaras, por exemplo, ou de maneira coletiva, pelo uso de uma composição de acessórios ou por meio de atos performáticos.



Figura 16 – Manifestantes em ato a favor da criminalização da homofobia. Rio de Janeiro, 2013

Um exemplo claro foi o dos manifestantes que deitaram em cima de uma bandeira com as cores do arco-íris, símbolo do movimento LGBTQ+, todos vestindo camisetas manchadas de “sangue” como representação dos crimes de homofobia e transfobia, numa tentativa de reivindicar a criminalização dos mesmos no país.

Por tudo isso, podemos dizer que tanto para o artista como para o

³¹ Goffman (2007), compreende o gerenciamento de impressões como sendo um meio de influência social que leva os sujeitos a criarem e utilizarem estratégias de influência para que possam desempenhar os seus papéis e que sejam reconhecidos por eles conforme o círculo (a fachada) em que se encontram.

manifestante é importante realizar o gerenciamento de impressões dos espectadores para aferir o papel que ele quer exercer, da mesma forma que artistas e manifestantes observam o seu “público” eles sabem que estão sendo observados, na dicotomia observador e observado, espectador e performer. Ao falar, portanto, em práticas de intervenções performativas urbanas, podemos vê-las tanto em manifestações sociopolíticas, como em ações propriamente artísticas, e como elas, em alguns casos, ficam entrelaçadas. O espectador contemporâneo, em qualquer caso, passa a “ler” uma manifestação política desta ordem como arte e vice-versa.

Então, um ato que tem uma essência representacional/plástica e visual, realizado no espaço público e urbano, tendo o risco de ter sua forma inicial, programada pelo gerenciador, alterada conforme sua relação e interação com o outro e com o meio, goza, assim, de um dispositivo de ruptura com a normatividade do espaço e daqueles que por ele trafegam. Evidente que ambos, ação artística e manifestação política, podem ter diferentes modos de serem vistos conforme a “bagagem” cultural de cada transeunte. Por exemplo, aquele habituado a defrontar-se com intervenções artísticas, logo terá uma procura pelo que há de estético na obra, o mesmo se faz com aquele militante que procura imediatamente pela legitimidade do ato realizado pelos manifestantes, o que nos leva a pensar, mais uma vez, no *artivismo* como uma nova forma, híbrida, de fazer artístico.

1.1 Performance Urbana Artivista

A estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos.

Jacque Rancière³²

³² RACIÈRE, Jacque. Rancière: “A política tem sempre uma dimensão estética”, **Revista Cult**, n 139, São Paulo: Bregantini, mar. de 2010. Entrevista concedida a Gabriela Longman e Diego Viana. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/> Acesso 09/12/2019.

Acabamos de expor alguns aspectos da influência entre arte e política, como as duas acabam se emaranhando quando colocadas no campo mais democrático das cidades modernas, que é o espaço público. Mas, gostaríamos de embrenhar-nos um pouco mais sobre o que entendemos por política.

A expressão “sistema político” é usada no lugar do termo “Estado”, já que política e Estado têm em comum o fenômeno do poder, e a teoria do Estado é calcada na teoria dos três poderes: o legislativo, o executivo e o judiciário. Isso faz com que a política se defina, segundo Harold Dwight Lasswell, pela “formação, distribuição e exercício do poder” (LASSWELL apud BOBBIO, 1987, p. 77).

No campo da filosofia política, a divisão do poder é pensada numa tripla perspectiva: substancialista (o poder como se fosse um bem de uso e posse), subjetivista (faz uso do direito subjetivo – ordenamento jurídico) e relacional (relação de dois sujeitos, onde um exerce força sobre o comportamento do outro). Assim, ao entendermos a política como um elemento análogo ao poder, conseguimos compreender a mudança que essa sofreu desde a sua origem na *polis* grega – onde ela se referia a tudo que diz respeito à cidade, e quando o privado estava inserido no público – até a época moderna, quando passa a ser assunto do Estado centrado, com a separação do público e do privado.

Hoje, as esferas políticas, e logo, do poder, são definidas por suas instituições (Estado/governo), por seus recursos (influências) ou ainda por seus processos ou pela sua função na sociedade. Em todos os casos, recorre-se à autoridade como poder legítimo. Disso concluímos que a atual política se reduz a uma melhor proposta de gerenciamento de sua própria democracia/burocracia, sem modificar o sistema vigente (racional). Para tanto, os partidos e políticos se valem das propagandas ideológicas, utilizando os principais canais de comunicação (hoje, sobretudo, as redes sociais), para divulgar seus ideais de forma a manipular muito mais do que a informar o seu eleitorado.

Muito mais feroz que a propaganda em seu sentido geral, a propaganda ideológica se refere à propagação de ideias e convicções que impelem o indivíduo a tomar determinado comportamento social em detrimento de outro, tendo como função

formar a maior parte das ideias e convicções dos indivíduos e, com isso, orientar todo o seu comportamento social. As mensagens apresentam uma versão da realidade a partir da qual se propõe a necessidade de manter a sociedade nas condições em que se encontra ou de transformá-la em sua estrutura econômica, regime político ou sistema cultural. (GARCIA, 1990, p. 03)

Disso, sendo a propaganda ideológica feita de modo que, por vezes, sua origem e os objetivos a que se destina não são deixados em evidência, a propaganda ideológica apresenta uma característica de neutralidade, como se fosse uma simples descrição dos fatos. Porém, as notícias são brevemente selecionadas e interpretadas de modo a favorecer certos pontos de vista. A propaganda ideológica tem como função primordial difundir uma determinada ideologia, sendo essa um conjunto de ideias a respeito da realidade social que, organizado, pode ser utilizado como instrumento de luta política, tendo como objetivo manter ou modificar as condições materiais existência de um povo.

São, sociologicamente, três os tipos básicos de uma ideologia: representativa (como é a realidade), valorativa (como *deve ser* a realidade) e normativa (como *deve ser feito* para se transformar a realidade). É por essa mesma via que emerge o ativismo e a arte política, problematizando questões emergentes da vida social, econômica e política do local em que ocorre. A arte, em si, busca protestar de forma visual e/ou narrativa, suscitando a reflexão no espectador, penetrando as esferas da cultura de massa, no sentido de criar acesso não somente ao trabalho artístico, mas fazer o grande público pensar questões sociais que influem no seu dia-a-dia. Isso amplia a vontade e a consciência do artista em ocupar, hoje, o espaço público, para que sua voz seja ouvida por todos aqueles que por ali circulam, de forma ampla e sem marginalização.

Foi assim que muitos artistas, desde meados dos anos de 1960, redefiniram o espaço de suas obras para debater questões até então veladas, como o feminismo, a identidade de gênero, o meio ambiente, os pedidos de paz, e questões mais pontuais como, por exemplo, o fim da Guerra do Vietnã ou o fim do *apartheid* na África do Sul. Contudo, a utilização livre desses meios de comunicação direta, sem uma forma de mediação entre o emissor e o receptor, costuma gerar um desconforto ao *status quo* que políticos e poderosos desejam

manter, e assim são criados, do outro lado, os instrumentos de controle ideológico. Estes, por seu turno, podem se configurar das mais diversas formas, tais como: a censura oficial, realizada por órgãos governamentais que “definem os limites do que pode ou não ser divulgado, neutralizando-se as possibilidades de manifestações contrárias aos valores defendidos pelos estados” (GARCIA, 1990, p. 54); as pressões psicológicas, que impedem que o receptor exerça sua capacidade de julgar, analisar e avaliar o que recebe, enfim, aniquilando seu senso crítico; e o impedimento do próprio processo de conscientização, que tem como objetivo desviar a atenção do receptor, saturando-o com uma quantidade excessiva de informações que envolvem suas emoções e sentimentos.

A partir do momento em que o controle ideológico passa a estabelecer limites, reprimindo aqueles que se mostram contrários a seus ideais, acaba por provocar um conservadorismo obscurantista, onde todos passam a viver por meio de um mesmo conjunto de ideias, que impossibilita o progresso cultural e científico, bem como o debate crítico. Isso justifica, segundo Garcia, o fato de existirem pensamentos e culturas em movimento retrógrado, para o qual a sociedade se encaminhou em todos os períodos e sociedades da história.

Temos na propaganda, então, uma ferramenta capaz de manejar o pensamento dos atores sociais e que determina a vida desses em comunidade, e que pode ser usada por qualquer indivíduo que a saiba manusear, podendo ser vista como o maior e mais persuasivo veículo de comunicação, capaz de atingir um imenso número de pessoas e influenciando-as nos mais variados aspectos. Cabe, assim, aos responsáveis pela elaboração das propagandas ideológicas o discernimento do que está sendo transmitido e quais serão seus efeitos, podendo ser eles bons ou ruins, dependendo do ponto de vista de cada sujeito social.

Para que não caiamos em um movimento retrógrado da vida social, movimento que nos faça perder os direitos civis conquistados, é necessário que se faça receptores com senso crítico aguçado e capazes de avaliar o que lhes é passado, não se deixando manipular facilmente. A arte pode entrar nesse cenário como a corrente guiadora, até certo ponto “neutra”, dos desejos políticos e das esferas de poder do Estado, no sentido de não ter um interesse político pessoal, mas ser habitada pelo desejo de oferecer um olhar crítico social. Todavia, vale lembrar que a linguagem artística também já fora usada como veículo de

manipulação das massas, principalmente durante a Segunda Guerra Mundial e durante a Guerra Fria. O governo da antiga União Soviética, por exemplo, reforçava positivamente as posições tomadas por artistas a favor do governo, enaltecendo as “grandes artes” como a música clássica e as óperas, em detrimento dos novos movimentos artísticos, de ruptura e questionamento, que vinham florescendo e aumentando o número de adeptos desde as vanguardas do início do século.

Junto ao nascimento das novas estéticas artísticas, surgia também a ideia de ativismo político, termo utilizado pela primeira vez em 1916, pela imprensa belga, para falar de modo pejorativo do movimento político conhecido como *flamingat*, que defendia a autonomia da região de Flandres, na Bélgica, e que fosse mantida a língua holandesa na região, assim como a cultura e a história flamenga. Para tanto, cogitava, por vezes, a separação da região e a construção de um Estado independente. Disso surgiu a ligação, feita geralmente pelos grandes veículos de comunicação, entre ativismo e protesto ou manifestação. Contudo, o termo acabou sendo adotado ao longo do século XX, principalmente pelas ciências políticas, como o ato de defender determinada causa, assumindo uma militância constante, demonstrada por meio de um “repertório de ações”³³ capaz de promover mudanças sociais e/ou políticas, pacificamente.

Nesse mesmo período, muitos artistas passaram a construir suas obras com o intuito ativista, empregando junto ao seu discurso a desconstrução das instituições artísticas e seus *ismos*, apoderando-se das novas tecnologias e mídias, como o vídeo e a fotografia, tendo como temática o ativismo político já estabelecido e a crítica social em suas expressões artísticas. Assim, a produção artística, como um veículo de expressão simbólica e de comunicação e disseminação de ideias, se estabelece como uma extensão do ativismo político, ao ser uma opção pacífica de retaliação e permanência de determinados debates no âmbito social e cultural das cidades, mesmo que se valham da “estética do choque” e do desconforto como gatilhos para a reflexão do indivíduo. Dessa interconexão entre arte e ativismo, surge o termo *artivismo*, análogo à expressão

³³ A expressão “repertório de ações”, dentro do debate sobre o ativismo, foi cunhada por Charles Tilly, para clarificar, por um viés histórico, as ações executadas por atores políticos que expunham seus protestos e desejos coletivos, elaborando novas formas de reação às propostas políticas, econômicas, ambientais, etc. (TILLY, 1978).

Arte Ativista, difundida em 1996 pelo coletivo *Critic Art Ensemble* (CAE). Ali, ela já designava pessoas que fazem uso de mídias diversas com o intuito de intervir na sociedade através de ações artísticas, como discurso alternativo que irrompe na vida social.

Esse passou a ser, então, o entendimento global do termo *ativismo*, inclusive no Brasil. Segundo Fernando do Nascimento Gonçalves,

...o termo “ativismo” fora difundido desde 2003 pela imprensa para expressar ações “híbridas” de arte e ativismo. O termo era adotado na pesquisa no início por considerar que, de fato, tanto nos coletivos de mídia-ativismo quanto nos de artistas, havia sempre essa convergência, ou seja, as práticas artísticas “se integravam” com as práticas ativistas [...] [E]sse termo no Brasil (e também na França, embora por razões diferentes) passaria a ser problematizado pelos próprios atores implicados (GONÇALVES, 2012, p. 184).

Em suma, os artistas que aderem a esse outro modo de produção artística o fazem não por escolha estética, mas, sobretudo, por uma percepção da função política que a arte pode carregar, vendo-se, como artista, no meio de uma relação social complexa, onde ele tem sua voz em destaque. Essa percepção desperta nele não só o desejo de luta, mas a responsabilidade social que possui enquanto criador de significados, agente capaz de produzir mudanças significativas no tecido social a partir do seu trabalho, negando-se à omissão, passando a ver a arte como um meio de convite à militância, não só para artistas como para todo o conjunto de atores sociais.

Por esse caráter de interconexão da obra com a conjuntura sociopolítica, o trabalho ativista acaba se concentrando e fazendo sentido se conectado, sempre, ao contexto no qual está inserida a obra. Assim, no caso do *reenactment*, quando a obra é refeita ou reapresentada, conforme novos fatos políticos e socioculturais, ela muda o endereçamento da crítica e a própria relação com o ambiente social, histórico e, claro, com o próprio público. A obra, assim, aproxima-se do que Paul Ardenne (2004) chamou de “arte contextual”: uma arte realizada no cerne do ambiente em que se instaura, transcendendo a ideia de espaço físico, numa mescla entre ficcionalidade e realidade, mas que sempre será influenciada pelas questões históricas que envolvem o ambiente e seus habitantes.

1.2 Dispositivos Poéticos

O termo “dispositivo” nas artes veio do discurso feito pelo filósofo francês Michel Foucault, e ampliado pelo italiano Giorgio Agamben. Ambos defendem ser o dispositivo uma rede que conecta tanto elementos discursivos e filosóficos, como instituições, leis, e até mesmo aparatos tecnológicos ou a arquitetura do espaço. Essa rede tem uma função estratégica que deriva do cruzamento entre relações de poder e de saber. Agamben é quem ressalta a presença dos dispositivos nas relações de poder da sociedade, considerando *dispositivo* tudo o que tiver “de uma maneira ou de outra, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN apud SÁNCHEZ, 2015, p. 325).

Foi a partir desse entendimento, junto à ideia de *profanação* como meio de resistência, que José A. Sánchez (2016) cunhou a expressão “dispositivo poético” para nomear o fato do dispositivo no campo artístico ir além do elemento constituinte de uma arte produtivista, “mas também mais além de uma arte relacional. Trata-se de abrir o espaço da produção poética”. Para ele os dispositivos são elementos “desestabilizantes”, que alteram o *status quo* mesmo que momentaneamente, quando “superam o estado de entretenimento e alcançam o da experiência e do discurso”³⁴ (SÁNCHEZ, 2016, p. 02). Os dispositivos, nesse sentido, auxiliam a obra no momento de chamar o espectador a assumir um papel de cúmplice e não mais de simples *voyeur*, provocando nele a ideia de que o resultado final da obra estará a cargo da sua sensibilidade e ação mais do que do próprio artista.

O *dispositivo poético* revela, assim, a contaminação entre arte e vida, pois articula elementos que, em seu ambiente cotidiano, remetem ao poder e ao sagrado, e que são *profanados*, recolocados, ressignificados pelo artista. Nesse sentido, esses dispositivos instauram o aspecto do comum, do acessível a todos que aceitam participar da obra. Como diz Sánchez: “a arte participa da profanação alterando momentaneamente as condições de enunciação, tornando visível o escondido” (SÁNCHEZ, 2015, p. 326). Essa visão e uso do dispositivo

³⁴ “Pero también más allá del arte relacional. Se trata de abrir el espacio de la producción poética” / “...superar el estadio del entretenimiento y alcanzan el de la experiencia y el discurso”.

possibilita que a obra saia do estado de mero entretenimento e chegue a gerar experiências significativas, indo além da informação, em outras palavras, que seja uma obra artística que, além de entreter, sirva como produtora de conhecimento a ser usufruído pelo espectador.

Dessa forma, o uso do *dispositivo poético*, ou podemos dizer, a *profanação do dispositivo cotidiano* pelo artista, revela uma espécie de teatralidade que habita a vida cotidiana. Ele revela os elementos que estabelecem, ou até mesmo provocam, o jogo entre a obra e o público, podendo aparecer das mais diversas formas. Dentro da esfera chamada de *dispositivo poético*, podemos elencar uma série de subcategorias de dispositivos, dentre elas o dispositivo de participação. Neste, o artista busca por meio de uma chave de acesso direto ao espectador, uma “forma de atuação e percepção da maquinaria social e o espaço público”. Nesse caso, “o indivíduo segue tendo o seu lugar, mas como parte de um coletivo” (CORNAGO, 2015, p. 269). Estas são operações que, sobretudo, convidam o público a fruir melhor a experiência artística que vivencia.

Em suma, diferente de Foucault e Agamben, que entendem que o dispositivo está sempre inscrito em um jogo de poder, como um elemento estratégico, Sánchez, relacionando-o com a arte, e crendo que essa está fundada na capacidade de proporcionar um estado experimental, muito mais do que somente um estado apreciativo, entende que os *dispositivos poéticos* viriam a ser uma saída encontrada pela arte para não ficar reduzida apenas à esfera do entretenimento e do consumo. Apropriando-se do termo a seu favor, a arte se vê capaz de agenciar afetos e *profanar* os dispositivos existentes, estabelecendo uma rede entre os elementos, uma rede que se refaz a cada elemento que é posto ou retirado da obra. Assim, os *dispositivos poéticos* presentes na cena contemporânea tornam-se capazes de alterar as condições de enunciação dos discursos, trazendo à luz os reais propósitos envolvidos nas trocas “linguajeiras” entre artistas e espectadores.

A cena contemporânea, ao sair do foco exclusivo na obra em si, tem buscado, de forma contundente, desdobrar, aprofundar, reorganizar e trabalhar outro tipo de relação entre artista, obra e espectador. A consciência de que é necessário estabelecer um vínculo com a vida social tem colocado o artista em uma posição tanto de responsabilidade quanto de necessidade de intervir na

direção contrária à de dispositivos cotidianos, entrando em uma “zona ambígua em que operar dispositivos é também ser operado por eles” (COSTA; SILVA, 2016, p. 81).

O dispositivo (poético) pode proporcionar, então, uma intensificação da experiência do espectador, seja ele discursivo ou não discursivo. O que é necessário é que o dispositivo crie uma espécie de relação de proximidade com o espectador, que afete sua percepção, para que a partir disso seja possível algum tipo de *profanação* dos sistemas sociais vigentes. Só assim o apreciar/participar da obra poderá resultar em questionamentos postos por um espectador que se entende enquanto sujeito social. Só desta maneira ele pode refletir sobre sua identidade e seus papéis dentro da sociedade. Partindo desse ponto de vista, é possível dizer que a dimensão artística acaba por se alinhar à dimensão política.

A dimensão política é atingida no momento em que o artista, por meio do *dispositivo poético*, torna visível e discute o que antes estava velado, escondido pelas amarras sociais, e o sentido, a leitura feita do dispositivo profanado por si só é capaz de se multiplicar e se modificar. Nesse sentido, “quanto mais os dispositivos difundem e disseminam o seu poder em cada âmbito da vida, tanto mais o governo se encontra diante de um elemento inapreensível”, diz Agamben, “que parece fugir à sua presa quanto mais se submete docilmente a ela” (AGAMBEN, 2005, p. 16).

Podemos enxergar essa dimensão política também no fato da obra não ser mais, necessariamente, um produto criado, apenas, pelo artista. No atual contexto, ela passa a ser uma proposição oferecida a um coletivo social que engloba o espectador, sendo este convidado a uma experiência imersiva, não necessariamente física, mas possivelmente uma reflexão interna, um questionamento, um olhar para o cotidiano a partir de outro ponto de vista. Sánchez vai além disso ao dizer que considera o dispositivo também um conceito que revela a concepção do trabalho dos artistas contemporâneos, que buscam novas conexões artísticas, conceitos diferentes de autoria, e abrir caminho para uma agência coletiva, que pode se dar

...em uma dimensão estética, política ou poética. Estética se o objetivo é criar um espetáculo através de um processo colaborativo. Política, se o objetivo é produzir um modelo de coexistência ou organizar um jogo ou ritual em que questões políticas são discutidas ou problemas sociais

manifestados. Poético, se o objetivo é produzir uma desestabilização coletiva e tornar visível o invisível ou o inexistente (SÁNCHEZ, 2016, p. 02).³⁵

Em outras palavras, o dispositivo vai além de um aparato, e alcança um aspecto de finalidade, assim como um modo de produção artística e de autoria, deixando de lado a assinatura única, desmanchando hierarquias e contrariando, muitas vezes, figuras autoritárias na busca por um processo que, do começo ao fim, seja operado por uma coletividade criativa. Esta também poderá questionar, um a um ou todos os envolvidos ao mesmo tempo, e seus papéis no mundo, como um modo também de *profanação* do dispositivo. O dispositivo, por si próprio, quando repensado, pode servir como uma ferramenta de “empoderamento” tanto individual como de multidão; tanto por uma via reflexiva, como levando o sujeito à ação que abala o funcionamento de seus papéis sociais.

Para que essa coletividade se concretize, e para que o dispositivo profanado gere as reflexões possíveis, é necessário que haja também um jogo de cumplicidade entre espectador e obra. Esse jogo se constrói por meio da disposição de tempo do espectador para entender e pensar sobre aquilo que presencia, afinal, “dedicar tempo é outra maneira de pensar sobre o presente”³⁶ (Ibid., p. 03). Isto é, a cumplicidade, para ser ativada, precisa se dar por meio de um dispositivo temporal, e esse se encontra naquilo que se revela na obra capaz de resgatar no indivíduo a capacidade de se demorar, de saborear o tempo a ponto de não se preocupar com o tempo do relógio, e se deixar imergir na experiência *singular* que lhe é oferecida, permitindo, enfim, que essa afete seus sentidos, seus pensamentos, acesse suas memórias.

Para exemplificar o uso do *dispositivo poético* em obras (mesmo que o artista o faça de forma intuitiva, sem se apegar ao conceito teórico aqui discutido), podemos citar o trabalho do paulista Eduardo Srur, que faz da rua o seu palanque para discutir questões ambientais, políticas e sociais.

³⁵ “...en una dimensión estética, política o poética. Estética, si el objetivo es crear un espectáculo por medio de un proceso colaborativo. Política, si el objetivo es producir un modelo de coexistencia o bien organizar un juego o un ritual en el que se discutan cuestiones políticas o se manifiesten problemáticas sociales. Poética, si el objetivo es producir una desestabilización colectiva y hacer visible lo no visto o lo inexistente”.

³⁶ “Tomarse tiempo es otro modo de pensar el don”.



Figura 17 – “Sobrevivência”, Eduardo Srur. São Paulo, 2008.

Em “Sobrevivência”, realizada em 2008 na cidade de São Paulo, ele instalou coletes salva-vidas em 16 monumentos que glorificam heróis da história nacional, na tentativa de fazer com que as pessoas olhem para essas imagens e reflitam sobre a cidade e a sua história,

questionando quem são aquelas figuras e o porquê da importância que lhes é atribuída. Resignificando essas estátuas, e profanando sua simbologia inicial, pela inserção de um outro elemento, o colete, Srur faz com que o passante apercebido observe o monumento, porém agora com outros olhos, como um espectador. Este espectador aguarda por uma explicação da razão dessa interferência, compreensão que só poderá vir dele mesmo, do esforço de sua reflexão. Além disso, Srur criou uma ação “disruptivas” não só para os transeuntes, mas também para o poder público ao fazer com que a cidade olhe para si, para como constrói e preserva sua história.

Aqui, o dispositivo também serve para tornar o transeunte espectador. O objeto comum (o colete salva-vidas) é tirado de seu contexto original e inserido no campo artístico (a estátua), que já está presente na paisagem da cidade, mas que só pode ser vista no momento de um estranhamento do transeunte, gerado pelo colete. Daí por diante, esses objetos comuns são ressignificados, e é esse encontro do olhar estranho com o objeto profanado que interessa a Srur, e que potencializa o registro de sua obra.

Em suma, não há obra simplesmente pelo deslocamento de objetos comuns a posições que os *dessacraliza*. Ela só se completa enquanto obra quando o transeunte se tornar uma espécie de transeunte espectador, aquele que para, comenta, registra, etc. O dispositivo é, nesse caso, um *dispositivo poético discursivo*, capaz de ativar a crítica social do espectador – uma delas, por exemplo, a de que nossos “heróis” nacionais “abandonam o barco”, ou se

preparam para um afundamento do país –, mas ele vai além: ele é também um dispositivo de participação reflexiva, de engajamento político e poético.

Outro exemplo de obra artística que faz uso do dispositivo poético, fazendo do discurso também o dispositivo de participação e reflexão, é a intervenção performática urbana “Jogos Cortazianos – Instruções para Desaparecer”, do Grupo Matula Teatro, de Campinas/SP, com direção de Flávio Rabelo. Aqui, 4 integrantes do grupo, vestidos com macacões verdes, fones de ouvidos, munidos com um cilindro de gás hélio, e diversas bexigas verdes, se espalham pelo espaço (geralmente é escolhido um espaço de grande fluxo de pessoas), e cada um, a partir do estímulo musical que recebe, promove uma ação corporal. Quando

esse jogador sente a aproximação de um transeunte que o observa, se dispõe a abordá-lo – caso já não seja abordado por ele – compartilhando com ele a música que ouve, sem saber o que o trecho compartilhado despertará, no *aqui-e-agora*, no espectador. Depois de

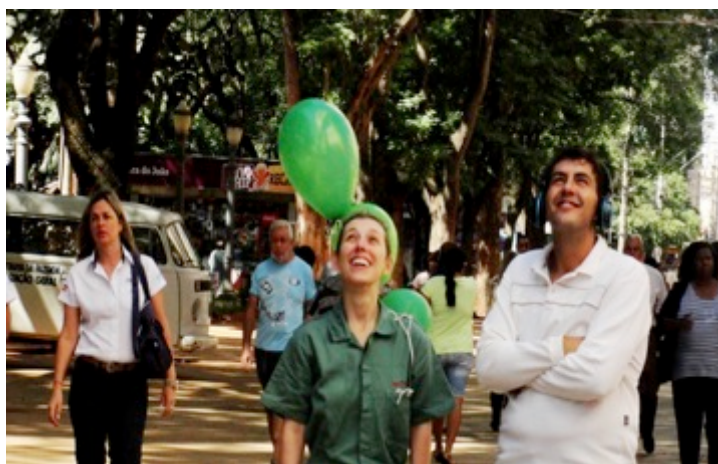


Figura 18 - "Jogos Cortazianos", Grupo Matula Teatro. Riberão Preto, 2015

ouvirem esse trecho, o jogador questiona o espectador o que ele gostaria que desaparecesse de sua vida, entregando a ele uma bexiga e uma caneta, para que escreva o que quer que desapareça e solte o balão, como uma forma poética de libertar-se daquilo que lhe faz mal.

Assim, além da reverberação que esse questionamento pode gerar no espectador, há também a sua ação direta e necessária para que a obra se complete, numa união entre o ouvir, o escrever e o liberar a bexiga. Trata-se de uma suspensão poética do seu estado cotidiano, que torna o espectador objeto e sujeito da obra, no sentido de que a obra necessita do espectador como elemento disparador da ação, ao mesmo tempo que é ele quem define o que será escrito e como a bexiga será liberada, e o tempo que demandará para realizar a ação.

Esse tipo de obra também mostra o caráter colaborativo e de cumplicidade levantado por Sánchez, já que lida com a ideia de “participante espectador”, que é

aquele que passa a contribuir com o artista no processo de feitura da obra. Ele entra em ação junto com o artista, e passa a ser visto como atuante da obra aos olhos daqueles que se mantêm distantes. Seria essa a modalidade de espectador que permanece em frente a uma obra de “arte participativa”, entendendo esta a partir do conceito defendido por Claire Bishop, no qual ela define a “arte participativa” como sendo aquela que engloba o envolvimento de muitas pessoas, mas não no sentido ligado a uma ação interativa, mas tendo como “uma definição de participação [aquela] na qual as pessoas constituem o meio e o material artístico central à maneira do teatro e da performance”³⁷ (BISHOP, 2012, p. 01 - 02).

São inúmeros os artistas no Brasil e no mundo, enfim, que vêm trabalhando com o espectador em evidência, colocando-o em uma posição cada vez mais proeminente e fundamental para a conclusão da obra. Mas, focando nas modalidades possíveis de se constituir o espectador, podemos ir além e pensar nas afetações que o corpo do outro pode reverberar no meu próprio corpo, se ao assistir, presenciar a ação e/ou a reação de outrem; o *como* será atingido e o *como* manifestará fazem do espectador também um possível objeto e, quiçá, um *dispositivo poético* que atua e concretiza a obra.

Se pensarmos em nossos próprios corpos, e nos colocarmos como sujeitos sociais, percebemos que as possibilidades são as mais diversas, pois estamos o tempo todo a observar ao mesmo tempo em que somos observados. Somos estimulados a refletir e, ao expormos nossas reflexões, afetamos o outro, e esse é o poder que o *dispositivo poético* possui: o de reverberar, replicar, disseminar e modificar ao mesmo tempo que modifica a si mesmo. Colocando isso na visão das artes cênicas, Sánchez retoma Brecht e sua pedagogia teatral para trazer à tona a necessidade que tem o artista atual de pensar em uma obra, no limite, sem espectador ou na qual seus “‘consumidores culturais’ se tornam ‘atores’ para aprender novos comportamentos éticos e políticos”³⁸ (SÁNCHEZ, 2015, p. 01).

³⁷ “...a definition of participation in which people constitute the central artistic medium and material, in the manner of theatre and performance”.

³⁸ “... ‘consumidores culturales’ se transforman en ‘actores’ para aprender nuevos comportamientos éticos y políticos”.

Seria esse um dos objetivos da arte engajada, do *ativismo* e de outras correntes artísticas que buscam servir de veículo de aprendizagem, para além do entretenimento. A busca por novos *dispositivos poéticos* que reverberem no espectador fazendo-o participar da obra, mesmo que essa participação se dê somente de forma intelectual ou emotiva/não discursiva, abre novos caminhos para o pensamento artístico, caminhos diferentes, às vezes, opostos àquilo que os dispositivos cotidianos nos levam a pensar.

1.3 Espectador Emancipado

A resistência está em fazer pausas, contemplar, olhar.

José A. Sánchez³⁹

Na segunda metade do século XX, foram diversas as manifestações e criações artísticas que buscaram alcançar diálogos entre corpo e arquitetura, obra artística e espaço, obra artística e espectador, o eu e o outro, criando imersões tanto para o artista quanto para o espectador. São casos em que a obra mobiliza o corpo deste, exigindo que se mova para perceber o seu todo, ganhando uma perspectiva diferente a partir de cada ponto de vista. Ou seja, cada espectador, nessas obras, vive uma experiência distinta, *singular*, do acontecimento artístico.

A partir disso os artistas passaram a ter como material importante de seus trabalhos a experiência do público. O tempo aqui é o da apreensão da experiência pelo espectador, o que obriga o artista a programar esse tempo de apreciação, leitura e compreensão. Somente dessa forma o espectador poderia ser ativado pela obra, passando a entender o seu papel na completude desta, ou melhor, o papel da sua *participação*, abolindo a própria passividade da fruição, e sujeitando o espectador a uma alteração em sua posição para viver “uma experiência lúdica que envolve por igual a seus produtores e ao público que presencia o espetáculo” (POZA, 2003, p. 174). No Brasil, essa modificação do fazer artístico já estava presente, como vimos, no Movimento Neoconcreto e em outros artistas

³⁹ ROMAGNOLLI, Luciana. A contemplação e os dispositivos, por José A. Sánchez. São Paulo, 26/03/2015. Disponível em: <https://mitsp.org/2015/a-contemplacao-e-os-dispositivos-por-jose-a-sanchez/>. Acesso 06/10/ 2019.

experimentalistas dos anos de 1960 e 1970, quando propunham “mover ‘você’ da posição passiva de espectador para o papel ativo e singular de ser o sujeito de sua própria experiência” (BASBAUM, 2008, p. 111).

Essa é uma característica marcante das obras de arte realizadas no espaço urbano: transformar o transeunte em espectador e, principalmente, em um espectador ativo. Nesse caso, a obra só se completa quando acontece a transformação do transeunte em espectador, ou seja, quando há um encontro deste com a obra. Essa visão continua presente em trabalhos realizados nas primeiras décadas do século XXI, quando a obra não se reduz mais a um objeto e o espectador não se define mais pela sua espera e passividade.

Essa dicotomia passivo/ativo já foi discutida e até superada na proposição do *espectador emancipado* do filósofo francês Jacques Rancière (2012), particularmente, em seu livro “O Mestre Ignorante”, publicado em 1987. O livro parte de uma lógica da capacidade da emancipação intelectual do sujeito, desvelada na relação entre mestre e aprendiz, contra a lógica do pedagogo embrutecedor, aquela em que o aluno aprende somente aquilo que o mestre o ensina. A partir disso, na visão de uma emancipação intelectual, o aluno vai além, assim como o espectador em relação ao artista. Segundo Rancière,

os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers. [...] [O] aluno aprende do mestre algo que o mestre não sabe. Aprende como efeito de habilidade que o obriga a buscar e comprova essa busca. Mas não aprende o saber do mestre (RANCIÈRE, 2012, p. 18).

Além disso, há um estado paradoxal do espectador que se instaura a partir da afirmativa de que “não há teatro sem espectador” (Ibid., p. 08), o que, segundo Rancière, leva a duas premissas: uma é a de que o olhar é contrário ao conhecer e ao agir, pondo o espectador em uma condição de passividade não reflexiva; a outra é a proposta de um novo teatro, um teatro reformador focado no grau de relacionamento do espectador com a obra, o que nos leva de volta ao Teatro Épico de Bertolt Brecht (onde o espectador é distanciado para refinar seu olhar) e ao Teatro da Crueldade de Antonin Artaud (onde o espectador deve se aproximar ao máximo da cena até perder sua condição de observador).

Porém, ambas as premissas, mesmo a reformadora, não superam a visão de um espectador ignorante e passivo que necessita ser “resgatado” de tal estado, e é aí que Rancière estabelece seu entendimento de *espectador emancipado*, vendo-o como um sujeito ativo na construção de significados daquilo que contempla. Podemos ir além ao considerarmos a contemplação como um estado que vai além do olhar, que também reverbera emocionalmente e reflexivamente no espectador. Assim, a emancipação do espectador é uma emancipação intelectual, que independe da interação física, mas que permite a ele ser aquele que examina a obra com uma postura crítica e reflexiva, desempenhando “o papel de intérpretes ativos”. Isso pressupõe que, diante da obra, os espectadores “elaborem sua própria tradução para apropriar-se da ‘história’ e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores” (Ibid., p. 25).

Na prática, essa busca da emancipação do espectador fez surgir outro binômio nas artes, que seria a do atuante/espectador, a transformação do não artista em um ser estético. Logo, surge também a questão de que a liberação e a estimulação para fazer do espectador um coautor da obra dá margem a um número maior de imprevistos durante uma performance, uma instalação ou qualquer que seja a manifestação artística que confere “poder” ao espectador desavisado do esquema ou do roteiro previsto pelo artista. Os resultados podem superar ou até extrapolar as expectativas do proponente da obra, e aqui, seguindo a lógica de Rancière, chegaríamos ao aluno que aprende aquilo que o mestre não sabe.

Adentramos então os modos de ver uma obra artística, e entramos em contato com uma espécie de multiestabilidade perceptiva, ou seja, um território onde se reconhece a percepção do espectador como um elemento variante, o que permite levá-lo a diversos “espaços” (reais e ficcionais), possibilitando que seu olhar oscile o tempo todo, criando um movimento de confronto entre performer e espectador, um movimento de imprevisibilidade, que pode levar aquele que assiste à obra a se questionar sobre o que está vendo. Esse é, também, um momento de passagem, do “entre” da liminaridade (não se sabe se o que se passa faz parte da realidade ou da ficcionalidade), criando, assim, um lugar incômodo ao espectador.

Esse limiar na arte fala em colocar o espectador numa espécie de experiência de crise, na qual ele varia constantemente sua percepção, podendo ter o controle por um instante, mas ser pego em outro instante pela imprevisibilidade da cena, o que pode ser pensado de modo mais amplo em obras que colocam o espectador na mesma temporalidade e espacialidade que o performer, conectando-se à ideia de práticas sócio-políticas, além de estéticas.

Essa ideia de uma conexão entre ideais sócio-políticos e estética aparece a partir da experimentação do artista e da criação de novas formas de apresentar a obra, que logo faz surgir novas maneiras de olhar, de se envolver, de compreender o trabalho. Isso se dá, em parte, em obras intrinsecamente relacionadas à cidade, à luz do conceito da *partilha do sensível*, de Rancière, que pressupõe que o artístico é um comum partilhado, mesmo contendo partes exclusivas.

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

É visando essa *partilha do sensível* que se desenvolvem novas formas e lógicas de estéticas artísticas, assim como de pensamentos e engajamentos políticos e sociais no século XXI, apelando para o compartilhamento de ideias entre os atores sociais, habilidades e trocas de experiências cotidianas dentro do mesmo espaço. À luz disso, podemos dizer que as intervenções performativas urbanas, ao se misturarem com os elementos da cidade, correm o risco de serem lidas a partir dos signos cotidianos desse espaço, e não a partir de signos artísticos, pois o transeunte é atravessado pela ação artística, muitas vezes sem saber *o que, como e quando* se dará essa interrupção, possibilitando uma leitura não artística do trabalho. É a partir do momento em que o transeunte passa a ver a ação artística como uma ação não cotidiana, que merece sua apreciação; é nesse instante que ele se torna um *espectador*, tendo seu olhar “despertado”, pois permitiu que a ação rompesse com seu fluxo cotidiano. Assim, chegamos à modalidade que denominamos aqui de “transeunte espectador”: aquele ator social

que se permite um envolvimento com a obra no espaço urbano, mesmo que mantenha dela certa distância.

Para alcançar esse “transeunte espectador”, muitos artistas fazem uso de *dispositivos poéticos*, criando uma ação artística aberta para a apropriação e interpretação pessoal. Ao obrigar os espectadores a questionarem sua visão como espectador, questionam também “a natureza e as modalidades da relação entre espectador e obra”⁴⁰ (GONON, 2011, p. 17), já que o público não vê *uma* obra, mas participa de uma experiência a seu próprio modo, estimulado pelo artista.

Uma forma de trazer esse questionamento ao espectador é chamar sua atenção para a cidade, principalmente para o que passa despercebido pelas pessoas nos seus trajetos cotidianos, e por meio da arte, manipular esse espaço para que ele seja apreciado e ressignificado pelos transeuntes/espectadores. Para tanto, o artista intervencionista pode promover uma desaceleração da velocidade, por exemplo, para dar a ver a beleza dos pequenos signos urbanos, dos detalhes do dia a dia de uma cidade.

Quando o artista passa a ocupar o espaço público, principalmente os grandes conglomerados urbanos, o receptor que ele encontra é um aglomerado de gente movido num fluxo próprio, e esse fluxo pode ser interrompido pelos *dispositivos poéticos* da obra misturados à multidão. O artista, assim, procura emanar sensações diversas aos que o observam, recorrendo à revelação do que parece invisível, ou daquilo que tornamos invisível.

No caso das intervenções públicas/urbanas, em sua grande maioria, há a busca pela troca de papéis e identidades daqueles que as acompanham, já que elas se propõem a fundir/confundir as fronteiras entre a apresentação da ação artística como ficção e o espaço e tempo real dos espectadores/transeuntes, e só passam a existir como obras de arte quando colocadas em contato com seu receptor final, como disse Anne Gonon:

as artes de rua se dirigem aos transeuntes, àqueles que, de fato, não planejam assistir a um espetáculo, que não esperam encontrar um, ali, nesse exato momento. Esse ‘aqui e agora’ é excepcional. É uma brecha

⁴⁰ “...la nature et les modalités de la relation entre spectateur et œuvre”.

aberta, uma estética de emergência, apreensão e disrupção (GONON, 2011, p. 82).⁴¹

Em outras palavras, elas só se tornam obras de arte quando passam a interagir com o transeunte, considerando que são postas em meio ao fluxo da vida cotidiana da cidade e das pessoas que por ela transitam. Dessa forma, essas obras se apoiam, “sobretudo, em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe” (RANCIÈRE, 2012, p. 65), como escreve Rancière ao falar da eficácia da arte na atualidade.

Seguindo esse pensamento, cremos que as intervenções públicas/urbanas são capazes de construir uma realidade distinta, o que quer dizer que criam “outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados” (Ibid., p. 99). Isso torna-se possível, principalmente, por estarem essas obras no espaço público, diante do transeunte desavisado, criando imagens e sentidos que impossibilitam o espectador potencial de antecipar qual será o efeito da obra sobre ele. Não que ele vá se deparar com elementos que lhe são desconhecidos, necessariamente, mas sim com elementos fora do seu lugar comum e, talvez, numa velocidade que corta o fluxo cotidiano do local em que se encontra, funcionando como “uma realidade enquadrada para o espectador” (PAVIS, 2013, p. 344).

A intervenção urbana, como disse Gonon, também possibilita o construir artístico no *aqui-e-agora* da rua, entrando em contato direto com a arquitetura da cidade e aberto a qualquer reação daqueles que por ali circulam, tornando a presença na cidade uma experiência não só de transitoriedade, mas de fruição. Podemos aproximar essa ideia de intervenção artística urbana com a ideia de *estética relacional*, defendida por Nicolas Bourriaud (2009) quando considera que a preocupação primeira da obra está no seu processo de construção, e sua conclusão depende diretamente da relação de contato entre a obra e o espectador. Cria-se, nesse encontro, um modelo de sociabilidade único, que

⁴¹ “Les arts de la rue s’adressent alors aux passants, à ceux qui n’ont, de fait, pas prévu d’assister à un spectacle, qui ne s’attendent pas à en trouver un, là, à ce moment précis. Cet « ici et maintenant » tient de l’exceptionnel. C’est une brèche ouverte, une esthétique du surgissement, de la préhension et de la disruption”.

ocorre somente aquela vez, perante aquela obra, promovendo o que Bourriaud chamou de “encontros casuais e fornecendo pontos de encontro, gerando sua própria temporalidade” (BOURRIAUD, 2009, p. 41).

Chegamos ao entendimento que esses “encontros casuais” entre a obra e o espectador promovem o que Rancière, por sua vez, denominou de jogo de equivalências, quando a obra possibilita certas oposições que podem ser observadas e depois analisadas, como “olhar e passividade, exterioridade e separação, mediação e simulacro; oposições entre coletivo e individual, imagem e realidade viva, atividade e passividade, posse de si e alienação” (RANCIÈRE, op. cit., p. 12). Neste ponto atingimos a ideia de que, no “encontro casual” se produz a ação de olhar e agir. Contudo, esse agir não está ligado necessariamente à ideia de interação com a obra, mas também ao que Rancière chamou de “espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo”, que seriam aqueles espectadores que se conectam com a obra que atravessa seu caminho seja “relacionando o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares”, ou participando “da performance refazendo-a à sua maneira” (Ibid., p. 17).

Sob essa perspectiva, vemos que ao contemplar determinadas obras de arte, principalmente quando se trata de uma obra de “estética relacional”, para a qual a ativação do público é fundamental na efetivação da obra, esse espectador passa a ter, mesmo que por alguns instantes, um olhar estetizado do mundo à sua volta, fruindo a experiência estética singular que lhe é apresentada. Dessa forma, o que propõe o artista intervencionista, então, é produzir *com* o espectador uma experiência que o permita repartir a atividade poética (e política), assim o autor/intérprete da obra também precisa estar aberto para o novo, de modo a romper com o “já sabido” e aceitar o olhar desse outro, projetando-se e deslocando-se do “eu”. É, afinal, por meio desse compartilhamento de processos, dessa “partilha do sensível”, que ele busca gerar novas experiências.

Portanto, a rua exige uma mudança de postura não só do espectador, mas, sobretudo, do artista, que passa a sentir a necessidade de criar obras que não sejam somente peças estéticas, ao agrado comum do público, mas precisam, agora, produzir *experiências* capazes de captar a atenção de espectadores. A forma que o artista tem para alcançar esse estado experimental de criação de

conhecimento e de reverberação corporal e/ou mental pode ser tanto a nova disposição dos corpos em cena, o recorte espacial e/ou temporal, ou mesmo o uso de algum tipo de *dispositivo poético*.

Além disso, vale ressaltar que estar na rua é aceitar a convivência com a alteridade, e com determinadas regras, explícitas e implícitas, que são impostas socialmente ao espaço urbano, onde “a fruição individual é vivida no ambiente coletivo” (CALLIARI, 2016, p. 66). A partir desses aspectos, percebemos que há diversas formas de criar uma experiência extracotidiana que envolva a interação da obra com o espaço e da obra com o transeunte. Muitas dessas obras não provocam necessariamente um contato corporal direto, mas sim um estranhamento no olhar do transeunte, afetado por uma espécie de deslocamento do objeto/ação do seu lugar comum, ou pela estranheza da relação entre os objetos/ações/palavras ali postas, como pode ser visto num trabalho do espanhol Santiago Sierra, chamado “Los Perros Atenienses”. Realizada em maio de 2015, em Atenas, Grécia, a ação envolve 30 cachorros vestidos em roupas com a legenda “Não tenho dinheiro”. Santiago fotografou a interação deles com o meio e os transeuntes.



Figura 19 - “Perros Atenienses”, Santiago Sierra. Maio 2015. Atenas (Grécia)



Figura 20 - “Lucha Livre” de Emilio García Wehbi. México, 2005

Outro exemplo é o trabalho do argentino Emilio García Wehbi, chamado “Lucha Livre”, realizado em Cuernavaca, México, em 2005. Na performance, 17 atores usam máscaras de lutadores mexicanos em ações cotidianas pela cidade, registradas pelo artista.

No Brasil, temos o Erro Grupo, que trabalha desde 2001 com intervenções urbanas multidisciplinares. A que nos chama atenção é a obra “Enfim um Líder”, de 2007, apresentada em centros urbanos durante 3 dias consecutivos, criando na população um sentimento de expectativa pela chegada de um líder através de ações publicitárias, recursos midiáticos, comícios, decoração e organização do espaço. Tudo isso envolvia a população, atiçando sua curiosidade, sua esperança de algo novo, de algo mais sábio e poderoso que todos.



Figura 21 - "Enfim um Líder", Erro Grupo, Florianópolis, 2007.

Outra referência é o coletivo Entre Elas, idealizado pelas artistas Sylvia Aragão e Josie Berezin, que busca discutir as fronteiras entre a dança e a performance, principalmente quando colocadas no ambiente urbano, trazendo questionamentos sobre a figura da mulher e emprestando à obra a denúncia da cultura patriarcal, a objetificação do corpo feminino, etc. Na obra “Manifestação”, um grupo de mulheres com roupas “segunda pele” carregam cada uma um pedaço de espelho, andando em coro com os espelhos focados, a cada momento, em uma parte do corpo feminino. Elas trazem à tona o local de foco dos olhares sobre o corpo da mulher, ativando a percepção de quem está de fora, ao mesmo tempo, constrangendo o olhar masculino quando cruza com seu próprio reflexo, olhando para determinadas parte do corpo feminino em público.



Figura 22 - "Manifestação" - Coletivo Entre Elas. São Paulo, 2018

O que vimos até aqui, enfim, é que houve uma mudança de comportamento social que, logo, exigiu uma mudança do aparato e do modo de fazer e apresentar a obra de arte entre os séculos XX e XXI,

que cria um viés que aspira ir além do discurso artístico, avançando sobre o território político, mas, mantendo uma esteticidade, principalmente no meio público/urbano. Essa nova estética, essa nova “partilha do sensível” precisa ser capaz de atrair o olhar distraído do transeunte, ressignificando não só o espaço, mas também a vivência dos atores sociais na cidade. Transformados em espectadores, *emancipados*, eles serão capazes de criar novas memórias coletivas, fazer novas conexões entre o eu e o outro, viver uma experiência singular no tecido urbano a partir de uma experiência estética.

CAPÍTULO 2 - A PERFORMANCE CEGOS: desviando olhares ao romper com o fluxo cotidiano da cidade

Para que receba seu *status* como obra de arte, além de ter um conceito estético concebido pelo artista propositor, é necessário que a obra perpassasse por diversas percepções, principalmente pela do espectador, do receptor da obra, daquele que a consome intelectualmente, emocionalmente. Comumente se pressupõe que uma obra de arte se concretiza como tal no momento do encontro entre o espectador e ela, quando aquele lança um olhar atento à obra, quando o movimento do dançarino ou a ação do ator reverbera uma emoção qualquer àquele que o presencia. Contudo, tal reverberação nem sempre se mostrou necessária ao trabalho do artista, pois o espectador mantinha o hábito de permanecer em seu lugar, ausente da “capacidade de conhecer e de poder agir” (RANCIÈRE, 2012, p. 08).

Com o intuito de romper com essa postura do espectador, surge uma “arte reformada”, para empregar o termo usado por Rancière, presente na contemporaneidade e apontada desde o vanguardismo da década de 1960, instigando o público, tirando dele o controle ilusório da situação e colocando-o em ação. Ou seja, busca-se uma superação da separação entre o espaço da arte e o espaço do público, no sentido de tornar a arte em geral um lugar de comunhão, que “adote como finalidade a reunião de uma comunidade que ponha fim à separação do espetáculo” (Ibid., p. 19). Aqui, a ativação do espectador vai além de fazer este participar do evento por meio de uma atividade física, possibilitando que ele relacione o que vê com algo por ele já visto, em outras palavras, que haja uma reverberação interna – seja ela emotiva, intelectual, fisiológica. O que interessa a este artista do século XXI, interessado em partilhar sensibilidades, é que o espectador carregue consigo esse sentimento de comunhão para além do momento em que presencia a obra, sendo capaz de traduzir e se apropriar da experiência que vivenciou.

É a partir deste viés que veremos a transformação do transeunte em espectador, ativado por dispositivos poéticos intrínsecos à obra, os quais dialogam com o momento histórico e o lugar de apresentação escolhido pelos artistas, no caso, o espaço público urbano por onde todos circulam.

Para esta análise, elegemos como objeto central a obra *Cegos*, criada em 2012, pelo grupo paulistano Desvio Coletivo. Nesta, vemos dezenas de homens e mulheres, em trajés sociais e cobertos de argila, caminhando em conjunto e lentamente pelo centro urbano de diversas cidades, com o claro intuito de interferir no fluxo cotidiano do espaço público urbano. Esta ação propicia a criação de imagens que possibilitam incorporar o transeunte/espectador à obra, tornando-o sujeito e objeto, contemplador e contemplado. A partir de *Cegos*, pode-se discutir sobre quais são os limites entre observador e observado, arquitetura e cenário, ficção e realidade, e debater se tal obra funciona como dispositivo de visibilidade, no sentido empregado por Rancière (2010)⁴², criando para o espectador urbano uma reflexão sobre o espaço temporal em que se encontra.

Tal intervenção foi acompanhada durante o ano de 2016 e 2019, quando alguns pontos puderam ser levantados, como o fato de, apesar da intervenção estar suscetível a repetições, ela acaba não sendo uma repetição da intervenção em si, mas do projeto artístico, no sentido de que, embora montadas da mesma forma, todas as intervenções terão sempre resultados e gerarão perspectivas diferentes, conforme a cidade e a época em que são apresentadas, devido às peculiaridades de cada local, assim como aos diversos modos de reação dos receptores. É essa individualidade da reação do espectador frente à obra que possibilita a construção simbólica da intervenção. Ao vê-la, o espectador reage conforme suas experiências passadas, tanto as experiências pessoais como as compartilhadas com seu meio social.

Ao longo dos anos, a intervenção ganhou um caráter *artista*, incluindo em sua trajetória elementos condizentes com o momento histórico-político-social da cidade ou país em que se apresenta. Um exemplo emblemático foi a realização da intervenção durante o Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília, nos dias 25 e 26 de agosto de 2016, alguns dias antes do *impeachment* da então presidenta do Brasil, Dilma Rousseff. No dia 25 de agosto ocorreu o primeiro dia do julgamento final do processo, nesse mesmo dia o grupo realizou sua lenta caminhada na direção do Supremo Tribunal Federal, do Panteão da Pátria, do Palácio do Planalto, do Ministério da Justiça, do Congresso

⁴² Entendido como uma disposição de linguagem/suporte/discurso que proporciona a atenção para o que está sendo apresentado

Nacional e do Itamaraty, enfim, das esferas públicas mais importantes do Governo Federal.

Um dos *dispositivos poéticos* escolhido para esse momento da intervenção foi a Constituição Federal de 1988, vigente no país até hoje. Assim, cada integrante carregou consigo um volume, e quando o grupo se encontrava em frente a Esplanada dos Ministérios, cada performer, lentamente, rasgou em vários pedaços, mastigou, pisou naquele documento que deveria resguardar os direitos de todos cidadãos brasileiros, mas que tem sido sistematicamente ignorado, burlado e desrespeitado.

Esse ato foi noticiado pela mídia oficial, primeiramente, como sendo um protesto social, sendo tratado, também, como uma manifestação artística após o esclarecimento da produção do Festival e dos integrantes oficiais do Desvio Coletivo, até então entendido como autor de um protesto silencioso em prol da Presidenta Dilma. Porém, devemos considerar que, apesar da representatividade local existente no dispositivo escolhido para a realização de cada intervenção de *Cegos*, além desse objeto, a performance em si já carrega diversos *dispositivos poéticos*.

Tanto em seu sentido antropológico quanto artístico, a intervenção diz respeito àquela experiência que rompe com o fluxo da vida cotidiana e que, de forma sensorial e/ou emotiva, é capaz de provocar transformações na vida social dos sujeitos através do processo de flexibilidade, fazendo-os pensar neles mesmos e em seu meio, como veremos nos relatos registrados. A partir disso, percebemos a proximidade entre antropologia da performance e antropologia da experiência.

No geral, o artista que realiza uma obra de intervenção performativa urbana deve estar ciente de que, qualquer que seja a forma de exposição de sua obra, quando esta é colocada na rua, além de estar aberta às mais diversas interpretações, torna-se aberta também à interferência de seu receptor. Ou seja, uma intervenção público-urbana caminha sempre em mão dupla, interferindo no fluxo cotidiano do espaço em que é apresentada, ao mesmo tempo em que sofre, enquanto obra de arte, a interferência daqueles que habitam e/ou trafegam por esse espaço.

Trata-se aqui, em suma, de investigar, tomando a intervenção *Cegos* como referência, essa relação recíproca, interdependente, entre espectador e obra. Utilizando, para isso, algumas linhas de análise do discurso que possibilitam averiguar quais os pontos de contato entre os modos de produção dessa intervenção urbana performativa, permeada por dispositivos poéticos, e a recepção feita pelo transeunte tornado espectador, por meio de seus depoimentos e suas reações registradas em vídeo.

Além disso, deveremos considerar o hibridismo de linguagens utilizado pelo coletivo, que pode ser colocado no sentido exposto por Béatrice Picon-Vallin, ao falar de uma cena híbrida teatral, a qual “toma emprestadas todas as formas e mistura-as, utiliza todos os espaços, todas as passagens possíveis nas quais ela puder se insinuar para continuar existindo” (PICON-VALLIN, 2011, p. 195). Uma cena, enfim, que se assume como forma de resistência e desenvolvimento dos modos de percepção, tanto do artista como do espectador.



Figura 23 - *Cegos*, Desvio Coletivo. Brasília/DF, agosto de 2016.

2.1 O Desvio Coletivo

Apesar de ter sido apresentado ao grande público em 2012, com a intervenção *Cegos*, o Desvio Coletivo já existia como grupo de pesquisa e de criação colaborativa desde o ano anterior, quando muitos dos seus integrantes participaram do curso de extensão “Experimentos em Performance”, desenvolvido

numa parceria entre o Laboratório de Práticas Performativas da ECA/USP⁴³, através dos professores Marcos Bulhões, Marcelo Denny e o Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), através dos professores Carminda Mendes André e José Lázaro. Foi ali que se encontraram, pela primeira vez, os atuais diretores artísticos do coletivo, Marcos Bulhões e Priscilla Toscano.

A temática do curso já era, em si, o cerne do Coletivo que viria a se formar, ao propor a discussão e prática de novas formas de se ver e fazer performance na atualidade, reunindo diversas pessoas – nem todas artistas – interessadas no mesmo assunto, com ideias, trabalhos e vontades semelhantes. O que não se esperava era que esse encontro causasse uma aproximação tamanha que extrapolaria as fronteiras do curso de extensão. Aliás, segundo Priscilla Toscano, o grupo nasceu quando “no final do curso a gente fez o experimento aberto ao público, em 2011, que a gente chamou de Desvio Coletivo. Então, para mim, o Desvio Coletivo surge nessa noite, foi um *happening* performativo”.⁴⁴

Bulhões concorda com Toscano e complementa sua fala ao contar que

No primeiro curso surgiu um happening chamado "Desvio Coletivo", já no final de 2011, em dezembro, encerrando o primeiro módulo do curso que havia iniciado em agosto. Ali havia um roteiro muito aberto de ações com muita participação do público, e aí já nascia um pouco esse espírito do Desvio Coletivo, não como sendo um agrupamento de artistas que se reúnem e tem algo para expressar e comunicar ao público, mas muito mais como um dispositivo de criação e aprendizagem da cena expandida, especificamente mais a performance, um dispositivo participativo, quase como se fosse uma plataforma cujos projetos sempre vinculam outras pessoas, seja através de cursos, workshops, ou mesmo um chamamento imediato.⁴⁵

Toscano integrava na época, em São Paulo, o Coletivo Pi⁴⁶, sendo esse, um apoiador da primeira apresentação da intervenção *Cegos* pelo Desvio Coletivo,

⁴³ Grupo vinculado ao Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, coordenado pelos professores doutores Marcos Aurélio Bulhões Martins e Antônio Carlos de Araújo e Silva, que tem como intuito investigar de forma teórica e prática as relações entre a Arte da Performance e as diferentes linguagens artísticas, além de promover o diálogo entre diferentes áreas do saber como Artes, Ciências Sociais, Comunicação, Filosofia e Antropologia.

⁴⁴ Em entrevista concedida a mim em 18 de julho de 2018 - Anexo

⁴⁵ Em entrevista concedida a mim em 16 de março de 2021 - Anexo

⁴⁶ Fundado em 2009 por Priscilla Toscano e Pâmella Cruz. O coletivo esteve em atividade até 2016, trabalhando com performance e intervenção urbana, tendo como base de pesquisa o diálogo entre o artista e o espaço a sua volta.

através da orientação e apoio logístico que forneceu à produção executiva, principalmente por já ter o grupo uma certa experiência com ações realizadas rua, além disso, o Coletivo Pi também auxiliou na realização da assessoria de imprensa desta estreia da intervenção, na Avenida Paulista, no ano de 2012, que resultou, na menção da ação artística nas plataformas digitais G1⁴⁷ e do jornal O Estado de São Paulo⁴⁸, e principalmente, por ter resultado em uma imagem da intervenção ilustrando a capa de um dos principais jornais do país, a *Folha de São Paulo*, no dia seguinte a intervenção, 18 de outubro de 2012, estando a imagem, logo abaixo da manchete sobre o julgamento do mensalão, que dizia: “Para relator, José Dirceu comandava a quadrilha”.



Figura 24 – Capa jornal Folha de S. Paulo, de 18 de outubro de 2012

⁴⁷ Disponível em <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/10/com-5-kg-de-argila-sobre-o-corpo-grupo-caminha-pela-av-paulista.html>

⁴⁸ Disponível em <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,grupo-faz-performance-com-roupas-sociais-sujas-de-argila-na-av-paulista,946885>

Essa publicação na capa do jornal, a primeira vista, pode nos remeter ao impacto visual que a ação causa, e as camadas críticas que ela revela, porém, há um interesse contextual da razão da escolha de *Cegos* como ilustração, já que não há nenhuma outra menção ao trabalho nas colunas próximas além da legenda da foto. Em outras palavras, podemos dizer que o uso da imagem da ação artística na capa do jornal está ligada diretamente as notícias diárias das investigações sobre a corrupção no Brasil, que nesse momento deflagrava o

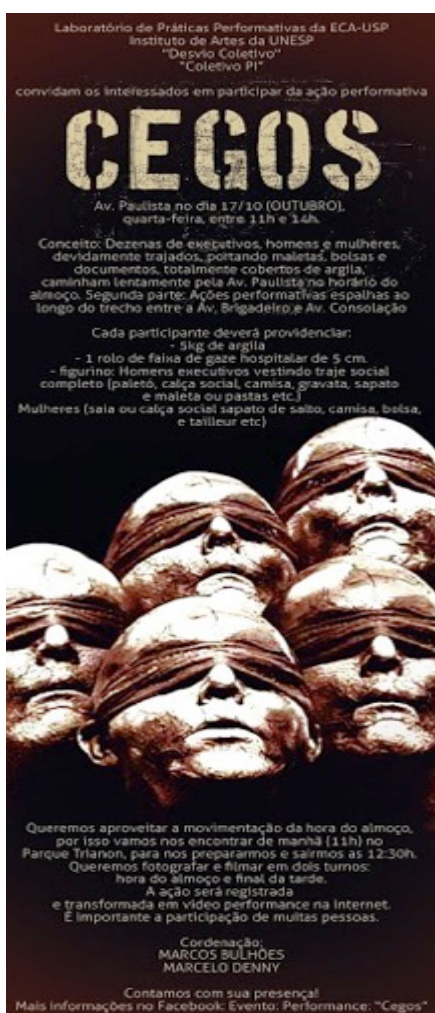


Figura 25 – Folder de chamamento divulgado pelo grupo para a primeira intervenção de *Cegos*, em outubro de 2012

esquema do mensalão⁴⁹, sendo, assim, usada como uma mensagem crítica explicitamente política que ia além ao pensamento inicial dos artistas propositores, Marcos Bulhões e Marcelo Denny, de fazer uma crítica social, de uma elite enlameada, petrificada pelo sistema capitalista.

Como frisou Marcos Bulhões, estar na capa do jornal nesse dia não se deu

por causa da questão artística, mas muito mais pela imagem dialogar com o tempo histórico e político. Ou seja, era um assunto da cidade, não específico da área de artes. É algo que é artístico, mas não está ali como arte, mas como uma imagem que diz respeito à cidade.⁵⁰

Nessa primeira experiência de *Cegos*, já se utilizou o chamamento público, como é feito até o hoje, para formar o coro no dia da intervenção, o que levou a participação de outros performers além dos membros do *Desvio Coletivo* e do *Coletivo Pi*. Nesse momento, cada participante se responsabilizou pela compra da própria argila que usaria na intervenção, e também trouxeram mais

⁴⁹ Mensalão foi o nome dado ao esquema de compra de votos dos deputados, encabeçado pelo então ministro da Casa Civil, José Dirceu. O esquema foi revelado ao público em 6 de junho de 2005, quando o então deputado Roberto Jefferson denunciou o esquema em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*. A partir disso, surgiram novas denúncias que desencadearam novas investigações até o surgimento da Operação Lava Jato é um conjunto de investigações em andamento pela Polícia Federal do Brasil.

⁵⁰ Em entrevista concedida a mim em 16 de março de 2021 - Anexo

elementos para compor o figurino, como vestimentas, objetos e as vendas para os olhos, sendo assim, uma produção colaborativa.

Um ponto interessante a se realçar, é que apesar de ter sido esta a primeira apresentação em espaço público do Desvio Coletivo, o mesmo já estava reunido desde o ano anterior em uma sala de ensaio visando a criação de outro trabalho, o espetáculo “Pulsão”, que fora, na verdade, o projeto que reuniu os membros daquele curso de extensão como um coletivo independente.

“Pulsão” fora inspirado num texto intitulado “Ânima”, escrito por Marcos Bulhões enquanto se encontrava numa internação hospitalar, sendo o gatilho para



Figura 26 – “Pulsão”. Teatro da UNESP, São Paulo, 2013.

a criação coletiva que levou 2 anos (de 2011 a 2013), entre pesquisas, ensaios e *happenings*. Apesar de ainda estar em um ambiente fechado, diferente dos trabalhos subsequentes do grupo, já se via em “Pulsão” um espetáculo performativo *relacional*, integrando a plateia à cena, sem uma clara divisão do espaço cênico, convidando o espectador constantemente para ser um participante do jogo cênico colocado pelos mais de vinte atuantes.

No momento de estreia de “Pulsão”, o Desvio Coletivo já estava mais consolidado, e a intervenção *Cegos* já estruturada, o que levou o coletivo a participar com tal intervenção, no ano seguinte, de 2014, do Projeto Palco

Giratório do SESC⁵¹, e possibilitou a apresentação do grupo em quase todas as capitais brasileiras. Cabe aqui ressaltar o investimento em *coralidades* feito pelo coletivo: em “Pulsão” eram, aproximadamente, trinta pessoas envolvidas no projeto, enquanto *Cegos* já alcançou a marca de mais de sessenta participantes em uma mesma apresentação⁵². Ou seja, cada projeto do grupo conta com essa abertura e receptividade a novos integrantes, o que dá também um caráter transitório ao grupo, porém mantendo sempre um pequeno núcleo fixo, formado hoje por Marcos Bulhões, Priscilla Toscano, Leandro Brasilio e Marie Aui⁵³.

Além das obras “Pulsão” e *Cegos*, o Desvio realizou outras intervenções mantendo essa ideia de processo colaborativo e tomando uma forma cada vez mais *artista*, como foi a ação

“Interditados”, realizada em 06 de dezembro 2015, em parceria com alunos que participavam da ocupação da Escola Estadual Maria José, da região central de São Paulo. Os alunos participavam de um experimento pedagógico e criativo em intervenção urbana política, ministrado por Marcos Bulhões e



Figura 27 – “Interditados”, Desvio Coletivo. São Paulo, 2015.

a performer Arianne Vitale Cardoso, uma parceria do Projeto Acúmulo⁵⁴ e do Laboratório de Práticas Performativas da USP, idealizado pela durante o período

⁵¹ O Palco Giratório, é um projeto idealizado e mantido pelo Serviço Social do Comércio – SESC, reconhecido no cenário cultural brasileiro como uma importante iniciativa de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas, intensificando a formação de plateias a partir da circulação de espetáculos dos mais variados gêneros, em todos os estados brasileiros, nas capitais e no interior, desde 1998.

⁵² Sendo essa a apresentação realizada em São Paulo, em 30 de outubro de 2016, que teve mais de 100 inscritos na ação de chamamento realizada via Facebook, comparecendo mais de 60 pessoas no dia da intervenção.

⁵³ Marie Aui entrou para o Desvio em 2014 como colaboradora, a princípio como assistente de produção, acompanhando o grupo no Palco Giratório do SESC. Foi convidada, no mesmo ano, a tomar a frente da produção do grupo, trazendo para a equipe Leandro Brasilio, então seu sócio na produtora Sofá Amarelo.

⁵⁴ O Projeto Acúmulo é um trabalho da performer e figurinista Arianne Vitale Cardoso, que tomou forma durante a residência da artista no Espaço Maquinaria, em São Paulo, e se expandiu quando Arianne passou a acompanhar a ocupação dos estudantes secundaristas da MASÉ – Escola

do movimento secundarista de ocupação das escolas⁵⁵, que teve repercussão nacional. “Interditados” teve duração aproximada de 1 hora, e contou com cerca de trinta estudantes, além dos artistas do Laboratório de Práticas Performativas da USP. O coro ocupou a frente do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), na Avenida Paulista, e cada performer, vestindo trajes sociais, fez saudações nazistas e enrolou os estudantes – que seguravam livros didáticos da rede estadual com a boca – em faixas de interdição, tudo realizado em silêncio. No final, os estudantes arrancavam as faixas como símbolo de sua libertação.

O Desvio também possui em seu repertório a vídeo-performance “Concreto”, filmada em maio de 2016, em São Paulo. O trabalho foi desenvolvido a partir da notícia que repercutiu pelo país do caso de uma jovem de 16 anos que sofreu um

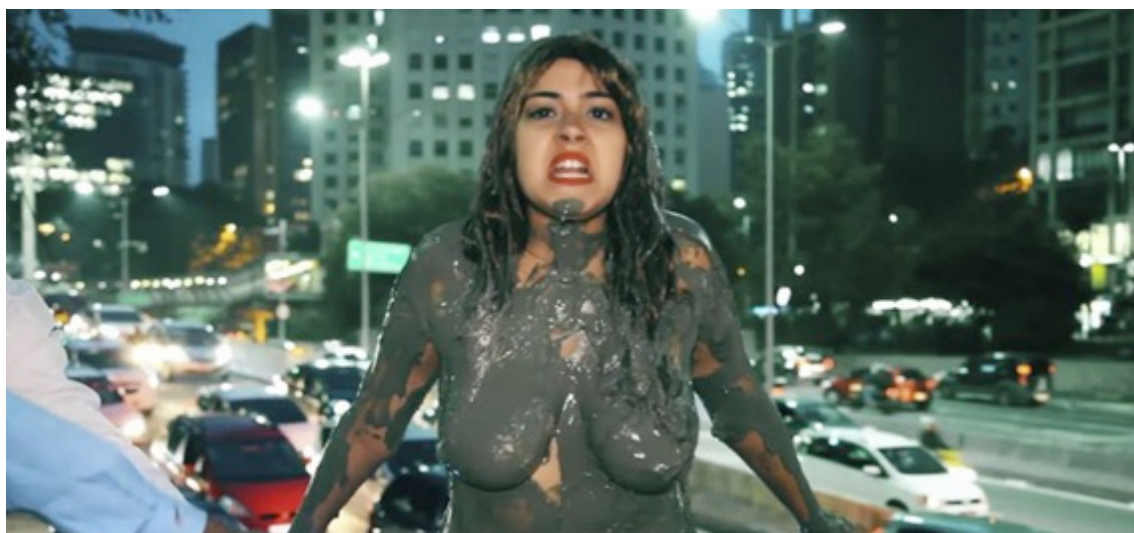


Figura 28 – “Concreto”, vídeo performance. Desvio Coletivo, São Paulo, 2016.

Estadual Maria José. “O encontro com o professor Marcos Bulhões foi o estopim da urgência de criar uma imagem, fazer um workshop, falar de intervenção urbana com esses estudantes que tiveram a potência de fechar a via expressa da radial leste e outras grandes vias latentes da cidade, às 18 horas e isso é uma intervenção urbana muito potente e isso aconteceu, eu estava lá com eles”, declarou a artista em seu site em 09 de dezembro de 2015. Disponível em <https://ariannevitalecardoso.wordpress.com/performance/projeto-acumulo/> Acesso em 20/05 2018.

⁵⁵ As ocupações e protestos tomaram força em 09 de novembro de 2015, depois do Governo do Estado ter anunciado, em 23 de setembro do mesmo ano, uma reestruturação da rede escolar que objetivava a separação das escolas em unidades que ofereciam somente um dos ciclos da educação (ensino fundamental I, ensino fundamental II ou ensino médio). Para tanto, fecharia 93 escolas e promoveria a transferência dos alunos para outras unidades de ensino. Os protestos e ocupações ganharam força e chamaram a atenção da mídia nacional, ampliando o apoio aos estudantes, aumentando a pressão sob o governador Geraldo Alckmin, que acabou por suspender o projeto em 04 de dezembro de 2015.

estupro coletivo, perpetrado por pelo menos trinta homens, no dia 21 de maio de 2016, no Rio de Janeiro. O vídeo busca refletir o papel da mulher na sociedade contemporânea através da forte imagem dos corpos das performers Fernanda Perez, Luanah Cruz, Marie Auip e Priscilla Toscano sendo cobertos de cimento, numa representação poética do corpo e da voz da mulher calados pelas hierarquias sociais. A edição mescla ainda o som de palavras repressoras, opressoras, difamatórias mencionadas cotidianamente em nossa sociedade.

No mesmo ano também foi criada a intervenção urbana cênica “Matrimônios”. Assim como em *Cegos*, a tônica é o estranhamento poético e a crítica social, elegendo agora as relações e a reflexão sobre a igualdade de gênero como tema. Na rua, os performers, utilizando os trajes característicos de uma cerimônia de casamento (noiva e noivo), começam seu percurso pela cidade em uma formação de casais heterossexuais e, conforme eles vão caminhando, essa imagem dá lugar à troca livre entre os parceiros, representando relações tanto heterossexuais quanto homo e bissexuais, relações monogâmicas e poligâmicas, retratadas pela troca de carinhos, beijos e outras demonstrações de afeto.



Figura 29 – “Matrimônios”. Mostra Teatro de Segunda. Curitiba, 2018.

Há, em “Matrimônios”, um viés não só político, mas sobretudo de apelo moral, no sentido de que, mesmo a união estável homoafetiva tendo sido convertida em casamento pela resolução n 175/2013 de 15 de maio de 2013, e tendo sido realizados, desde então, mais de 25 mil casamentos homoafetivos no

país, segundo o levantamento do Conselho Nacional de Justiça (CNJ) realizado em 2018, existe, mesmo assim, uma forte resistência por parte da sociedade civil em aceitar esse tipo de união, gerando uma retomada de uma moralidade conservadora, incentivada inclusive pelo Poder Legislativo. Na contramão do entendimento dado pelo CNJ, por exemplo, seguiu por 3 anos, até ser arquivado em janeiro de 2019, o Projeto de Lei nº 4931 de 2016, apresentado pelo deputado Ezequiel Teixeira (PTN-RJ), que previa a permissão para que psicólogos oferecessem tratamentos contra a homossexualidade. Nessa mesma linha seguiu o Estatuto da Família, apresentado pelo deputado Rodrigo Delmasse (PRB), e aprovado em 12 de junho de 2018, que define família como sendo um núcleo social formado a partir da união de um homem e uma mulher, retirando da comunidade de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros e pessoas intersexuais (LGBTI) seus direitos civis, influenciando, até mesmo, no processo de adoção de crianças por pessoas desses gêneros.

Ainda em 2016, no dia 23 de abril, no vão livre do MASP, na Avenida Paulista, o coletivo cria outra ação *artista*, chamada “Máfia – Exposição Interativa”, com o efeito pontual de repudiar a classe política vigente, ao mesmo tempo que demonstrar o seu descontentamento com o resultado da votação favorável ao *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff.



Figura 30 – “Máfia...”. Desvio Coletivo. São Paulo, 2016

Nessa ação, os transeuntes eram convidados a, junto com os artistas do grupo e demais artistas voluntários, cuspir em 38 fotos de políticos que respondiam a processos por crime de corrupção na época. Indo além da proposta inicial, Priscilla Toscano, decidiu radicalizar a ação ao defecar na foto do então Deputado Federal Jair Messias Bolsonaro⁵⁶, afora a ação de urinar, que tinha sido a ação decidida a ser realizada pelo coletivo. A ação coletiva de urinar e a radicalização da performer de defecar na foto do deputado, se deu em função do elogio público que o mesmo fez ao coronel Carlos Brilhante Ustra, torturador condenado por seus atos como chefe do DOI-CODI do II Exército de São Paulo, entre 1970 e 1974, período considerado o mais severo da ditadura militar brasileira.



Figura 31 – Ação de Priscilla Toscano em “Máfia...”. Desvio Coletivo, São Paulo, 2016.

O registro do ato se tornou viral na internet, ganhando uma repercussão inimaginável, tanto entre apoiadores da ação como de apoiadores do então Deputado. Estes últimos passaram a exercer uma violenta perseguição à artista.

Apesar da ação ter tomado maiores proporções por conta do ataque realizado a Toscano, vale ressaltar que foram inúmeras as pessoas que passaram em frente ao MASP e participaram livremente do que ficou chamado de “cusparada”, com a ação artística ganhando o respaldo da maioria que ali passava.

Foi Toscano quem arriscou ir além do que era proposto, motivada pela potencialidade conferida à ação na receptividade do espectador, num processo colaborativo que possibilitou a radicalização da

⁵⁶ Até então, deputado pelo Partido Social Cristão do Rio de Janeiro (PSC-RJ). Bolsonaro, durante a votação do impeachment de Rousseff na Câmara, homenageou um dos torturadores da Ditadura Civil Militar brasileira, o Coronel Ustra, quando declarou o seu voto no plenário da Câmara a favor do impeachment. Jair Bolsonaro se tornaria Presidente do Brasil em 2019.

proposta artística inicial. De qualquer forma, a ação foi um divisor de águas, não só para Priscilla Toscano, que passou por todo esse processo de perseguição e responde, ainda, por dois processos no Tribunal de Justiça, mas também para o próprio grupo, que segundo Leandro Brasílio, sofreu uma ruptura⁵⁷, e por outro, viu ser fortalecido o caráter *ativista* dos seus trabalhos.

Atravessados por esse momento político conturbado, e já decididos a seguirem a linha de trabalho *ativista*, em 06 de abril de 2018, um dia depois do último recurso do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva (Lula) ter sido rejeitado pelo Supremo Tribunal Federal, culminando na prisão do mesmo, os membros do coletivo aproveitaram que estavam participando do Festival de Curitiba com “Matrimônios” – mesma cidade, aliás, em que Lula seria encarcerado (na Superintendência da Polícia Federal – e elaboraram, de forma improvisada, movidos pela urgência política, outra intervenção urbana.



Figura 32 – “Fascismo”. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

⁵⁷ “Até Máfia éramos um coletivo maior, e depois de Máfia começou a surgir divergências, principalmente de posicionamento político, de que não devemos aparecer, e o grupo rachou mesmo neste momento. Pois algumas pessoas, por segurança, não queriam aparecer, nem nos vídeos, e outros achavam que não, que estamos vivendo um período que está sendo um golpe jurídico parlamentar, e achamos importante nos posicionar” (Leandro Brasília - Em entrevista concedida a mim em 24 de setembro de 2018)

Intitulada “Fascismo”, nesta, os integrantes e convidados vendavam os olhos com a bandeira do Brasil e pintavam as mãos de vermelho, realizando gestos característicos de governos autoritários e de cunho fascista, em frente a instituições de representação pública, como a Universidade Federal do Paraná, e de instituições que apoiaram/apoiam o que o grupo considera ter sido um Golpe contra a democracia – caso da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), que tem sua central localizada na Avenida Paulista, onde “Fascismo” ocorreu pela segunda vez, em 15 de abril de 2018.

No mesmo ano, o grupo também inicia a pesquisa da ação artística “mamil(a)s”, que teve seu primeiro experimento realizado durante um dos módulos, orientado por Priscilla Toscano, da oficina "Intervenções Urbanas:



Figura 33 - Imagem do primeiro experimento para “mamil(a)s”, realizado durante a oficina "Intervenções Urbanas: performance, corpo e espaço público". Desvio Coletivo. São Paulo. 2018.

performance, corpo e espaço público" realizada pelo Desvio Coletivo, na SP Escola de Teatro⁵⁸. Nesse trabalho, segundo o produtor e advogado Leandro Brasília, o intuito do grupo era o de investigar a aplicabilidade sexista da lei no Brasil, ao colocar à deriva pela cidade pessoas caminhando em coro com os corpos cobertos, revelando apenas o peito

de cada um(a). Em nossa cultura, um corpo masculino andando na rua sem camisa não gera praticamente nenhum questionamento, ao passo que se for o corpo de uma mulher, esta estará cometendo crime de ato obsceno. Trata-se, como lembra Brasília, de uma aplicabilidade moral,

⁵⁸ O curso foi ministrado pelos quatro membros atuais do Desvio Coletivo, Marcos Bulhões, Priscila Toscano, Marie Auipe e Leandro Brasília, no qual cada um orientou diferentes módulos.

pois se o masculino estiver sem camisa tudo bem, mas não tem uma lei que autoriza, assim como não tem nenhuma que proíbe. [...] Nesse caso, já tem uma clara diferença pautada pelo machismo estrutural, principalmente dentro do judiciário e da polícia, dizendo que mulher não pode mas homem pode, sem ter base. Não estamos tentando entrar no embate direto, estamos fazendo isso via performance, através de uma reflexão poética (BRASÍLIO, 2018)⁵⁹

Mas, foi depois de “Máfia” que ficou visível o funcionamento das experimentações do grupo mais ativamente como modo de resistência política, explorando novos territórios poéticos de questionamento do *status quo* e dando respostas imediatas ao contexto político, como foi o caso de “Fascismo”. Outra atividade realizada pelo grupo, foi o “D.D.D. – Dia de Deriva Desviante”, que consistiu em um dia de ações pontuais, abertas para quem quisesse participar. Dentro desse discurso assumido de politização do coletivo, no mês de setembro de 2018, mais exatamente no dia 29, o coletivo optou por realizar a ação durante o ato #EleNão⁶⁰, no Largo da Batata, em São Paulo, montando um painel de beijos feitos com batom.



Figura 34 - Painel de beijos no “DDD”, no ato #Elenão. São Paulo, 2018

⁵⁹ Em entrevista concedida a mim em 24 de setembro de 2018 – Anexo

⁶⁰ Manifestação massiva, espalhado por diversas cidades brasileiras, em repúdio ao então candidato a presidente Jair Bolsonaro, encabeçada pelo movimento feminista.

2.2 E surgiu Cegos

O modo de existência do artista na multidão é o anonimato [...] O anonimato é a condição do singular na multidão. [...] O anonimato pode se traduzir em modéstia ou bondade.

José A. Sánchez⁶¹

Desde o início do Desvio Coletivo, como vimos, há o compartilhamento de ideias no grupo, fazendo com que o resultado final seja o resultado de um processo colaborativo de criação. Não seria diferente com a intervenção *Cegos*. A concepção nasce depois que Marcos Bulhões compartilha com Marcelo Denny a ideia que tinha em mente de um coro de pessoas cobertas de barro caminhando lentamente pela cidade, e juntos, chegaram ao conceito de executivos enlameados, em deriva pela cidade:

A ideia de *Cegos* surge dentro de um internamento hospitalar que eu tive em 2010, com uma leishmaniose crônica, no Emilio Ribas, em um processo em que eu quase morri. Em um dos movimentos finais desse processo eu comecei a ter algumas visões dentro do quarto, e aquilo começou a se transformar em uma espécie de roteiro cênico, e uma dessas visões era uma coralidade enlameada que andava pela Avenida Paulista. E ao sair, ainda muito mal, eu encontrei o Denny, e li esse roteiro que eu havia criado (...) Eu lembro que a primeira vez que surgiu a imagem de *Cegos*, mais ou menos umas 3 horas da manhã. Eu acordei de um pesadelo e vi como que projetado na parede do hospital, do quarto 509 do Emilio Ribas, essa coralidade de lama, mas era meio turvo ainda, mas já era em câmera lenta, e me pareceu muito incrível e lembro que olhei aquilo e me emocionei (...) E esse desejo de criar uma coralidade, de *Cegos* na rua, ainda não era completa, somente se completou com o Denny. (BULHÕES, 2021)⁶².

Uma referência para a composição de *Cegos*, foi a imagem trazida por Marcelo Denny, da tela do artista renascentista Pieter Bruegel, chamada “A Parábola dos Cegos”, concluída em 1568. A pintura retrata a passagem bíblica que narra a parábola contada por Jesus Cristo ao criticar os fariseus, ao dizer que são eles cegos que guiam outros cegos, levando todos ao tombamento. A tela, assim como a narrativa, é cheia de intensidade dramática, angustiante. Foi a partir dela, também, que foi sugerido o nome da intervenção.

⁶¹ “El modo de existencia del/a artista en la multitud es el anonimato. [...] El anonimato es la condición del singular en la multitud. [...] El anonimato se puede traducir en modestia o en amabilidad” (SÁNCHEZ, 2016, p. 03).

⁶² Em entrevista concedida a mim em 16 de março de 2021 – Anexo



Figura 35 - "A Parábola dos Cegos", de Pieter Bruegel, 1568.

E assim, por volta das 9 horas da manhã, do dia 17 de outubro de 2012, um grupo de pessoas se reúne em frente ao Parque Trianon, na Avenida Paulista, em São Paulo, para realizar pela primeira vez *Cegos*. Ali nasceria uma das intervenções urbanas mais apresentadas pelo país na última década. Mas, o preparo com a argila e o uso no corpo não foi posto à prova nesse momento. Ele já havia sido experimentado pelo performer Tiago Sales, para que fosse possível saber o quanto de argila seria necessário por pessoa, como seria esse caimento da argila na vestimenta executiva, e qual material apropriado para a venda nos olhos.

Como dito anteriormente, nesse mesmo período, o Desvio Coletivo ainda estava em sala de ensaio construindo o espetáculo "Pulsão", e não tinha ainda nenhum trabalho prático efetivamente realizado. Eram cerca de vinte pessoas dispostas a fazer o primeiro experimento de *Cegos*, e poucos tinham a experiência de trabalhar na rua. Foi por conta disso que Priscilla Toscano convidou o Coletivo Pi, do qual fazia parte, porque entendia que ali já havia um vasto repertório de intervenções urbanas, e que seria capaz de auxiliar nesse trabalho. Além de auxiliarem como membros do coro, o Pi também auxiliou fornecendo alguns trajes sociais, já que possuíam um acervo grande de roupas executivas. A parceria Desvio Coletivo e Coletivo Pi seguiria ainda durante algumas outras intervenções de *Cegos*.

Mas, estando o coro pronto, todos com a argila no corpo, o grupo decidiu começar a caminhar, mesmo ainda não tendo um trajeto totalmente fixo, sabendo apenas que partiriam do Parque Trianon, na Av. Paulista durante o horário do almoço, e realizariam algumas ações performativas espalhadas ao longo do trecho entre a Av. Brigadeiro e Rua da Consolação, onde encerraria a intervenção.

Guiados por Toscano e Marcos Bulhões, o grupo foi definindo melhor sua trajetória, assim como o ritmo em “câmera lenta” conforme a intervenção ia se dando, no embate entre corpo e cidade, percebendo os olhares dos transeuntes à sua volta, compreendendo, *in loco*, a força crítica da ação artística. Cada movimento, associado a pausas em alguns lugares específicos, pausas que destacavam a presença do grupo na paisagem urbana, foi compondo a trajetória do coro na cidade e mostrando aos seus performers e criadores a potência do trabalho.

Ao parar em frente ao Tribunal de Justiça, sem realizar movimento nenhum, esse aglomerado de executivos cobertos de argila fez com que “algumas pessoas começassem a gritar na calçada, a bater palma e a dizer que a justiça era cega”, lembra Toscano⁶³.

Conforme Priscila Toscano e Marcos Bulhões, foi a reação externa, do público, que os estimulou a invadirem o Tribunal de Justiça, ambos sabendo que não haviam permissão prévia para tal, decidiram, somente os dois, no momento do jogo da performance, trazendo a ação artística para o campo da criação colaborativa entre esses dois performers. Ou seja, o espectador inicial estimulou a transformação da ação, alterou o plano inicial dos artistas propositores, e motivou a colaboração ativa de uma das performers que, apesar de estar desde o princípio do grupo, não havia participado da construção da imagem inicial da ação.

Ainda foram as devolutivas dos transeuntes que instigaram aquele coro a continuar e a experimentar outras pausas, a acrescentar gestos, manejar algum objeto, tornando-o elemento da ação, que nesse caso foi o de jogar as malas em frente ao Tribunal de Justiça.

⁶³ Em entrevista concedida a mim em 18 de julho de 2018 – Anexo

Até hoje *Cegos* permanece como ação artística aberta, desenvolvendo-se a cada cidade, tornando a crítica política, que não se imaginava em sua idealização, um ato cada vez mais explícito. Nessa trajetória, algo novo sempre é percebido, revelado, acrescentado, o que torna a ação artística viva e conectada ao tempo e espaço onde acontece.

Sem sombra de dúvida, *Cegos* é a ação artística com maior circulação do Desvio Coletivo, tendo nos seus primeiros anos de circulação participado do projeto Palco Giratório do Sesc, em 2014, o que possibilitou o coletivo em apresentar a intervenção em quase todas as capitais do Brasil. No mesmo período, foram contemplados pelo edital da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo, dentro do projeto “Cidades em Performance” e circulou em Paris, Amsterdam, Barcelona, Ilha da Madeira e Nova York entre 2013 e 2014, marcando suas primeiras experiências internacionais. Desde então, o grupo tem apresentado frequentemente a ação artística nos mais diversos países e cidades, faltando, até o momento, deixado de apresentar a ação artística em apenas 3 capitais do Brasil (Rio Branco, Boa Vista e Teresina). A circulação internacional continua sendo intensificada, além das cidades já mencionadas, também tiveram apresentações realizadas em países como Costa Rica, Portugal, Suíça, Taiwan, Cabo Verde, Coréia do Sul, França, Malásia e Bélgica⁶⁴.

2.3 Quem assistiu *Cegos*?

Pesquisar o espectador de intervenções urbanas é ir além das impressões do trabalho artístico em si. Na verdade, o foco desta pesquisa, como já dito, está na tentativa de compreender a razão da intervenção urbana performativa chamar a atenção do transeunte, ao ponto desse cessar o seu andar para contemplar/entender/questionar o que se passa, considerando, claro, que cada interpretação da obra é subjetiva e pessoal.

Não podemos dizer o que faz, intimamente, uma pessoa parar para acompanhar uma intervenção urbana, pois muitas vezes nem ela mesma é capaz

⁶⁴ No website da tese, há uma página dedicada a compreensão visual e também com vídeos explicativos do coletivo sobre a mesma: <https://oespectadordaperformanceurbana.weebly.com/a-performance.html>

de expressar em palavras a razão para tal impulso, mas o que podemos afirmar, depois desses anos de pesquisa, é que a dimensão que a rua traz a uma obra impulsiona olhares e pensamentos díspares, às vezes, contraditórios. Caso a mesma obra fosse realizada em um âmbito reconhecido por abrigar eventos artísticos, dificilmente ela alcançaria esse leque de interpretações.

O propósito deste estudo, então, é o de tornar visível as relações que a intervenção urbana performativa é capaz de alcançar, e o que provoca essa captura da atenção do transeunte, convidando-o a tornar-se espectador, de forma direta ou indireta. Afinal, o que há em *Cegos* que é capaz de inquietar a mente e/ou os sentimentos do transeunte para que esse escape do seu trajeto cotidiano e pare para olhar, acompanhar, fotografar, enfim, se relacionar de alguma forma com esse agrupamento de “executivos” cobertos de argila que atravessam a cidade?

A primeira resposta, óbvia, seria o estranhamento gerado por esses corpos no corpo cotidiano da cidade. Todavia, em que consiste exatamente esse estranhamento? Na surpresa com algo que é desconhecido?

No caso de *Cegos*, os elementos em si não são de todo estranhos, porém, a junção desses elementos e a forma que lhes é dada, naquele contexto urbano, é o que causa surpresa ao olhar do transeunte. O estranhamento, nesse sentido, estaria no desvelamento de um olhar estético provocado pela capacidade da ação artística de fornecer uma outra alternativa imagética para o comum na vida cotidiana da cidade. O transeunte torna-se um espectador na medida em que se torna testemunha ativa daquele evento, sendo atravessado pela intervenção artística.

Mas, o espectador define seu olhar, seu modo de ver, baseado em sua própria bagagem cultural, afetiva e emotiva, em sua memória individual e coletiva. Vivemos, vale lembrar, em um momento de perda dessa memória coletiva, diante da velocidade propiciada pelo avanço tecnológico, questão levantada por diversas ações *artistas* no século XXI, dentre elas, podemos incluir a intervenção urbana performativa *Cegos*. Nesse sentido, é perceptível que em *Cegos* há uma espécie de enquadramento cênico, um direcionamento de perspectiva do olhar dos transeuntes apercebidos que os leva a resgatar essa memória, sobretudo quanto às questões políticas e sociais que afetam a vida urbana, local e global. Isso é

disparado por elementos pontuais da performance, seja a definição do seu trajeto, as vestimentas, os *dispositivos poéticos* que o coro pode carregar consigo em cada cidade, ou mesmo o gesto escolhido coletivamente para ser realizado em diálogo com a arquitetura urbana.

Outro elemento que posso destacar é a potência que um registro visual pode revelar. O registro imagético está presente desde os primórdios de nossa história, e sua força ainda é maior do que infinitas palavras. Frente a isso, os questionamentos levados à população por *Cegos*, pela simples aparição de seu coro no espaço urbano, formam os mais variados discursos, muitos deles surpreendentes considerando as críticas iniciais propostas pelo coletivo, como, por exemplo, a declaração dada por um passante em Uberlândia/MG, em 13 de novembro de 2016, que visualizou a ação artística a partir do seu referencial religioso, ao dizer que o que via era “o arrebatamento, chego até a arrepiar”⁶⁵, fugindo da leitura política que a ação artística provocava intensamente nesse período.

Há também uma possibilidade comum, em *Cegos*, do transeunte não realizar uma leitura objetiva da ação artística, não sabendo explicar ou definir o que vê, como o que ocorreu em São José dos Campos, em 03 de setembro de 2016, onde um passante declarou: “...nem estou sabendo o que significa isso, ué? Um pessoal com barrinho na boca e um paninho na boca [...] Você vê o povo andando para lá e para cá, mas se alguém olhar acha que é uma festa, não sabe o que significa isso”⁶⁶. Contudo, esse não saber o significado da ação artística acabou sendo o gatilho que despertou seu interesse para que parasse, olhasse, questionasse a si mesmo e quem estava ao seu redor sobre o que se tratava aquilo que ele via. Além disso, há uma curiosidade nessa declaração, no momento em que ele diz que alguém pode achar que é uma festa, mesmo a ação artística não tendo um ar festivo e nem se pretende a ter, foi assim considerada pela bagagem cultural desse transeunte.

⁶⁵ Declaração em vídeo coletada durante a apresentação de *Cegos*, em 13 de novembro de 2016, em Uberlândia/MG.

⁶⁶ Declaração em vídeo coletada durante o 31º Festivale, em 03 de setembro de 2016, em São José dos Campos/SP.

Essa análise do conteúdo das declarações fornecidas pelos espectadores, se mostra essencial para essa pesquisa, por isso percorremos o trajeto realizado por *Cegos* em quatro momentos: em São José dos Campos/SP, em 03 de setembro de 2016; em São Paulo/SP, em 30 de outubro de 2016; em Uberlândia/MG, em 13 de novembro de 2016; e em São José do Rio Preto/SP, em 12 de julho de 2019, e iremos nos adentrar mais sobre isso no capítulo seguinte.

Antes, iremos analisar alguns dados obtidos através de uma pesquisa quantitativa, mas precisamente iremos apresentar uma análise dos dados colhidos através de uma pesquisa de levantamento, realizada por meio de um questionário eletrônico, considerando essa a melhor forma de atingir um público maior, das mais diversas localidades, tendo sido esse respondido de forma espontânea pelo entrevistado e sem a interferência da pesquisadora.

Para esse levantamento a população-alvo definida, quem “queremos abranger em nosso estudo” (BARBETTA, 2006, p. 27), era os espectadores de *Cegos* nos mais variados momentos, tanto nas apresentações realizadas no país como no exterior, desde a primeira apresentação em 2012, até o encerramento da aplicação do questionário, em 2018. Contudo, a população acessível, quem “queremos abranger em nosso estudo e que são passíveis de serem entrevistados” (Ibid., p. 27), se limitou àqueles que seguiram, curtiram e confirmaram presença nos eventos de *Cegos* divulgados na página do coletivo na rede social Facebook. O questionário ficou disponível por seis meses, entre maio e novembro de 2018, tendo colhido, ao todo, oitenta respostas.

A necessidade dessa ferramenta complementar ao estudo, surgiu logo depois dos primeiros acompanhamentos, pois a preocupação em conseguir registrar o máximo de depoimentos presenciais no decorrer da intervenção, impossibilitava o registro de uma espécie de levantamento demográfico, que respondesse quem são essas pessoas, o que fazem, onde vivem, entre outras.

Além disso, a aplicação do questionário possibilitou, também, aferir qual a memória que esses espectadores ainda possuem sobre o que viram, quais sensações emocionais guardam, quais posicionamentos críticos se recordam, numa tentativa de resgatar e analisar a memória explícita ou declarativa deixada por *Cegos*, entendendo essa memória como sendo a “retenção de experiências

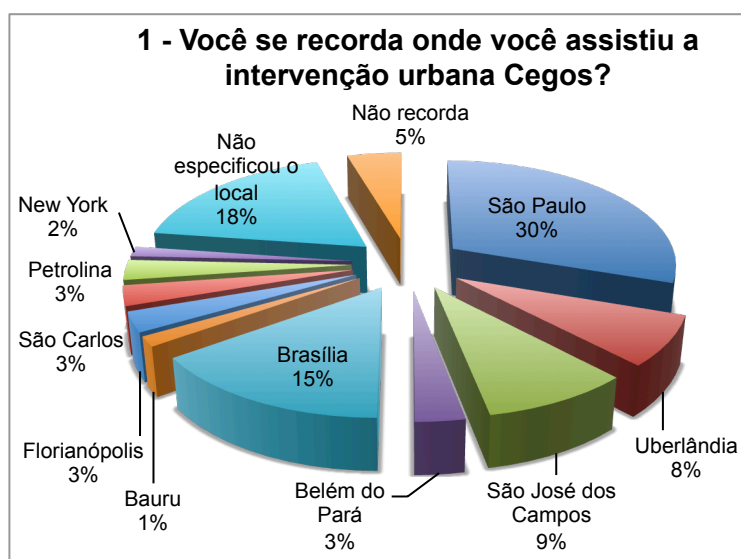
sobre fatos e eventos passados, ou seja, o indivíduo tem acesso consciente ao conteúdo da informação, e envolve o arquivamento de associações arbitrárias mesmo após uma única experiência” (HELENE e XAVIER, 2003, p. 13 apud CARNEIRO, 2016, p. 51)⁶⁷.

A partir dessas possibilidades que o questionário poderia fornecer, foram criadas, ao todo, 20 questões fechadas e objetivas, e 11 questões abertas, no intuito de sondar a experiência singular do espectador, e ativar sua memória declarativa, e sua capacidade de formulação do discurso da memória.

Vale ressaltar que não foram todos os entrevistados que responderam as 31 perguntas do questionários, pois algumas delas eram ramificações dependentes da resposta dada na pergunta anterior, por exemplo, a pergunta “Por quê assistiria novamente?” somente era realizada para quem anteriormente havia respondido sim ou talvez à pergunta “Você assistiria novamente a intervenção Cegos?”.

Também é importante explicar aqui, que as análises das questões abertas foram realizadas a partir do procedimento de repartição, proposto por Laurence Bardin, em seu livro *Análise de Conteúdo* (2016), no qual após ler as respostas extensas dadas pelo respondentes, “partimos dos elementos particulares e reagrupamo-los progressivamente por aproximação de elementos contíguos, para

no final deste procedimento atribuímos um título à categorias” (p. 68), e assim, chegamos as nomenclaturas distribuídas nos gráficos que iremos visualizar, o que permite a realização de uma análise categorial, que desmembra o texto “em unidades, em categorias segundo

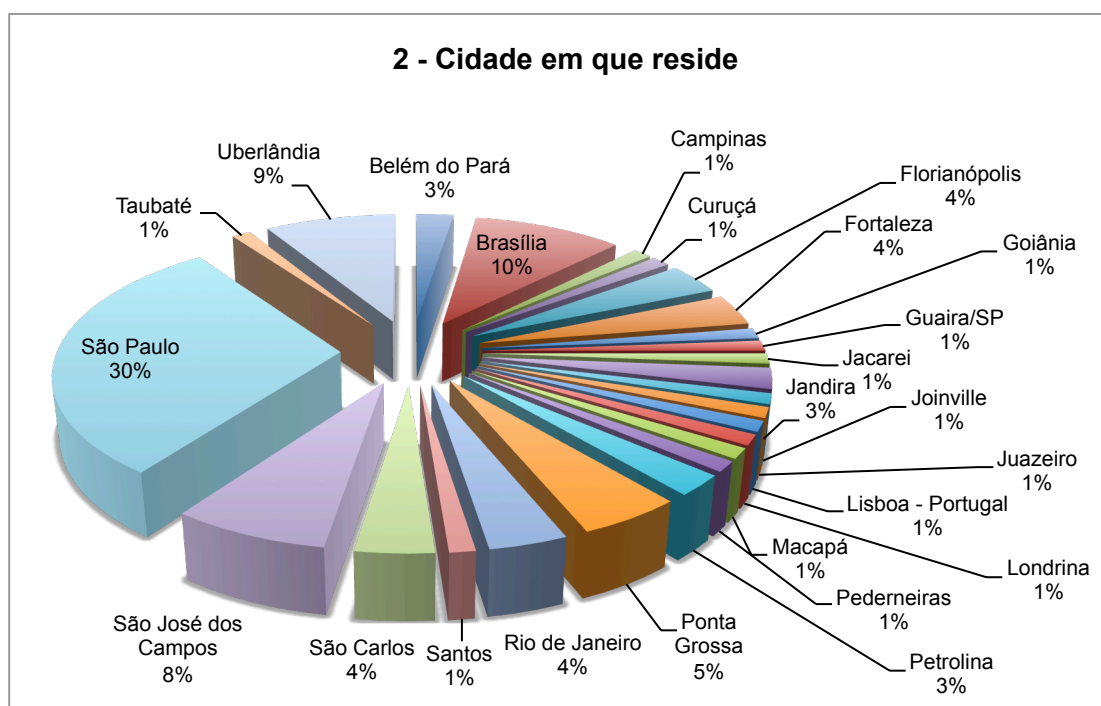


⁶⁷ HELENE, André F. & XAVIER, Gilberto F. “A construção da atenção a partir da memória” *Revista Brasileira de Psiquiatria*. São Paulo, n. 25-supl. 2, p. 12-20, 2003.

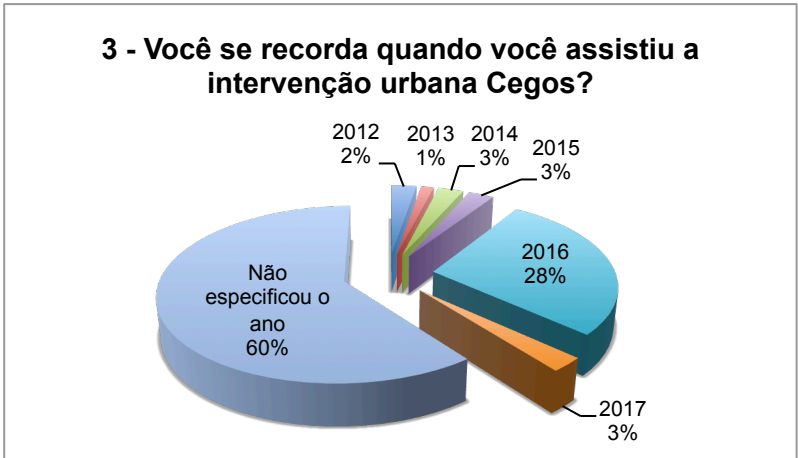
reagrupamentos analógicos (...) [sendo] rápida e eficaz na condição de se aplicar a discursos diretos (significações manifestas) e simples” (Ibid., p. 201).

Como já dito, algo que se mostrou interessante em realizar o questionário de forma *online*, foi a possibilidade de atingir pessoas que assistiram à intervenção em diversas localidades, pois, mesmo que sua maioria ainda tenha sido daqueles que viram em São Paulo, em diferentes anos, também tiveram aqueles que viram em Bauru, Belém, Brasília, Florianópolis, São Carlos, São José dos Campos, Petrolina, Uberlândia, e até mesmo quem assistiu no exterior, no caso, em Nova York, como podemos visualizar no gráfico 1.

Embora somente 10 cidades tenham sido mencionadas quando se perguntou onde os respondentes viram a intervenção, a cidade de residência dos entrevistados foi de uma gama maior, chegando a 25 cidades diferentes, sendo sua maioria habitantes da cidade de São Paulo, conforme mostra o gráfico 2.



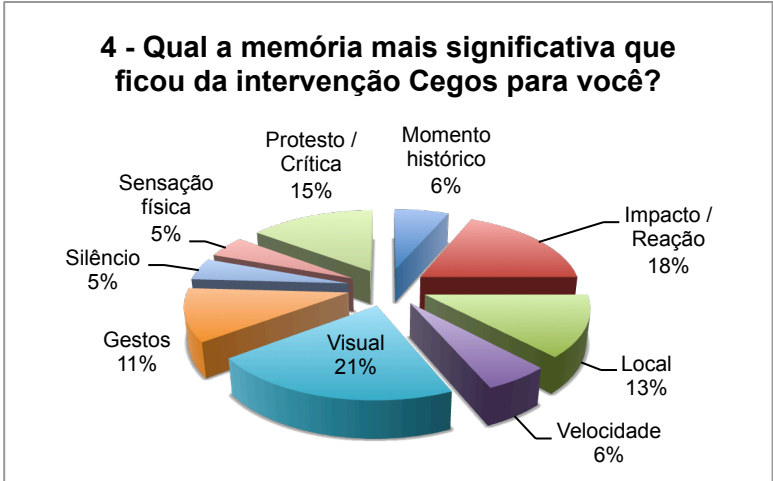
Apesar de apenas 18% dos entrevistados não especificarem onde viram a apresentação de *Cegos*, uma porcentagem grande não mencionou o ano (60%), contudo, conseguimos captar que parte dos entrevistados viram a intervenção entre 2012 e 2017, como imaginávamos, sendo a maioria no ano de 2016, conforme o gráfico 3, o que nos forneceu essa “janela” temporal desde a primeira apresentação até o momento recente.



Esses dados nos ajudam a pensar a questão da memória, sobre o que ficou registrado da intervenção na mente desses espectadores, considerando que essa lembrança do que foi

Cegos sofre também a influência do que foi vivido pelo espectador não só antes de assistir a intervenção, como também o que é vivido posteriormente, em outras palavras, as lembranças se atualizam em um progresso contínuo, seguindo a ideia de Henri Bergson, de que “vamos da percepção às lembranças e das lembranças à ideia (...) o passado só retorna à consciência na medida em que possa ajudar a compreender o presente” (2006, p. 61).

Percebendo esse intervalo temporal além das variadas localidades do espectador que respondeu ao questionário, a pergunta que, talvez, tenha sido a



mais importante para averiguar o que fica na memória do espectador que assiste Cegos, foi: “Qual a memória mais significativa que ficou da intervenção ‘Cegos’ para você?”. Ao fazer as análises desse material, notamos que a grande

maioria ressalta a estética visual e o impacto da ação artística na cidade, no sentido de revelar diversas reações em quem é atravessado pela ação.

Apesar de 6% dos questionados não mencionarem os termos “protesto” ou “crítica política” e/ou “social” em suas falas, eles especificaram o momento histórico como uma leitura da intervenção, que em consequência está conectado com o meio político e social da comunidade, como exemplo podemos citar a fala

do respondente de que a memória mais forte era “o fato de ser durante o julgamento do impeachment de Dilma Rousseff”.

O que se pretende dizer com isso é que, mesmo não conectando a intervenção a uma manifestação artística crítica da sociedade, esses 6% reconhecem a relação entre a performance e o contexto político em que presenciou a ação artística, entre 2012 e 2016.

Também podemos ler o termo “impacto” como “disruptivo”, no sentido de que traz o espectador para uma zona de desconforto, de escape da normalidade, rompendo com o fluxo cotidiano da cidade e daqueles que nela circulam, sendo capaz de levar o transeunte, feito espectador, para esse estado reflexivo.

Realizando um cruzamento dos dados de quem assistiu a intervenção em 2012, com a memória mais forte que essas pessoas tem ao relembrar de *Cegos*, as respostas se enquadram no momento histórico, no impacto da ação artística na cidade e nos transeuntes e na gestualidade dos performers.

Um dos respondentes, apesar da distância de quase 6 anos entre a apresentação da intervenção e a aplicação do questionário, trouxe com detalhes o que lhe foi mais impactante: “As partes dos congelamentos como estátuas petrificadas diante da Fiesp, Tribunal da Justiça e Banco Central. Notei um garoto de rua próximo a uma das performers, ele a olhava extasiado, e suas mão e seus pés estavam sujos de lama”. Aqui, o respondente traz uma reação específica vindo do público, assim como a lembrança do gesto em frente a prédios de representação de poder, que também são trazidas por respondentes que assistiram a intervenção em 2016, como disse esse entrevistado, que o maior impacto da ação artística foi no momento em que os performers “rasgaram a constituição em frente ao congresso [em Brasília], dando as costas para a polícia”.

Essa força crítica e visual de ruptura do fluxo cotidiano provocado pela ação artística também foi sentida em quem a viu no exterior, mais precisamente em Nova York, em 2013, que disse ter como principal recordação “os corpos vindo em coro e ganhando uma praça cheia em NYC, a sensação de se abrir um rasgo no cotidiano, na percepção dos transeuntes do espaço da cidade”.

Já o ponto sobre a estética visual da ação artística, é um elemento narrado como uma lembrança forte pelos respondentes que assistiram a intervenção em

praticamente todos os períodos abrangidos pela pesquisa, ou seja de 2012 a 2017. Podemos citar alguns exemplos de respostas, como “a cristalização do corpo e mente através do barro”, “as pessoas cobertas de argila, o movimento silencioso, quase como zumbis”, aliás, essa menção de ver o coro de *Cegos* como zumbis se mostrou presente na percepção de pessoas que viram há mais tempo, como inferimos através do questionário, como aparecerá constantemente no próximo capítulo, nos relatos registrados nas apresentações de 2016 e 2019.

Com a repercussão de *Cegos*, desde a sua primeira apresentação, em 2012, que resultou na capa do jornal Folha de S. Paulo como já vimos, muitos espectadores, já sabendo da apresentação da ação artística em sua cidade, se destinam até o ponto de partida marcado pelo grupo para acompanhar a intervenção pela cidade. Assim, questionamos quem se dirigiu intencionalmente para assistir à intervenção, e quem foi atravessado pela ação, ou seja, a viu sem nenhum conhecimento prévio sobre o que se tratava. Disso, chegamos que apenas 30% dos entrevistados viram a ação sem conhecimento nenhum, enquanto 12,5% foram sem conhecer a ação artística, mas estavam acompanhados por alguém que tinha informações sobre a intervenção, e 57,5% foram intencionalmente até o local da apresentação para assistir *Cegos*.

Para aqueles que não se dirigiram intencionalmente até o local de apresentação da ação artística, foi questionado o que os motivou a parar e acompanhar, mesmo que por pouco tempo, o que se passava. Desses, a maioria, 33%, disse que a estética visual foi o que mais chamou



a atenção, seguida das críticas sociais/políticas (22%). Em terceiro, foi relatada a velocidade da intervenção (14%). Poucos relataram o gestual, o silêncio ou o uso de materiais cotidianos (3% cada).⁶⁸

Algumas respostas revelaram mais de uma categorização, como o respondente que disse que o que lhe “chamou a atenção foram os figurinos enlameados, assim como o conjunto das pessoas vestidas com o mesmo, se movimentando de forma catatônica”, podendo ser colocado na categoria de coralidade, velocidade e estética visual da performance.

A força visual de *Cegos* já foi mencionada algumas vezes, e pelas respostas que obtemos confirma a potência da composição visual antes mesmo da leitura crítica e racionalizada da mesma, esse estranhamento do coro enlameado que invade a cidade já estava no imaginário dos artistas propositores desde o princípio. Agora, a leitura crítica e política e outras leituras possíveis chega posteriormente ao impacto visual, e provavelmente nutrida pela instrumentalização da recepção, isto é, quando o padrão da recepção se dá pelo modo informativo ou comunicativo, onde “o espectador anseia pela vinculação racional imediata da proposta artística a algum assunto ou alguma opinião em voga” (DESGRANGES, 2017, p. 19).

Cegos consegue aliar duas esferas, a da estética visual e do discurso ativista, operando em uma linha de percepção, na qual aproxima o espectador, pelo menos a maioria deles, primeiramente pelo seu aspecto visual, e logo, gera uma reflexão que possivelmente será política e social, algo que cada vez mais o coletivo tenta explicitar.

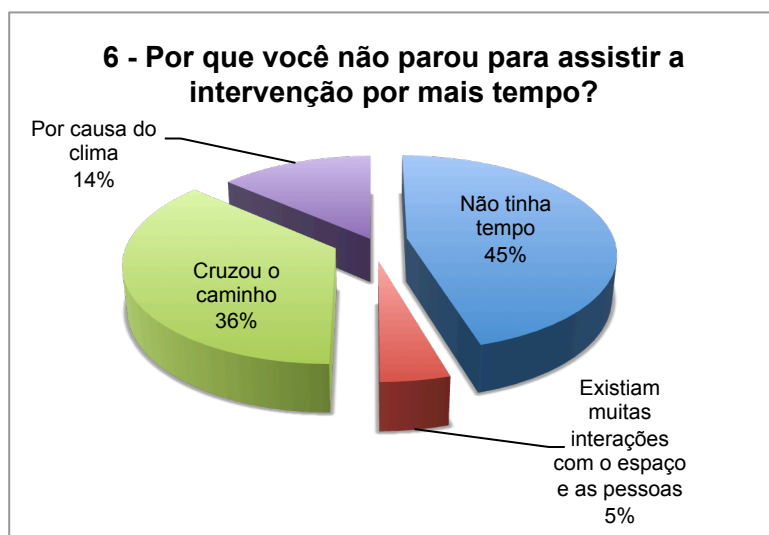
Assim, quando ouvimos e falamos em estética visual em *Cegos*, estamos longe da ideia de estética como menção ao belo, mas sim no sentido de se ter uma preocupação com a construção da imagem, do enquadramento que esse coro fará na cidade, de certa forma se busca o efeito contemporâneo no qual

a atividade artística não está mais centrada na estética –, mas, ao mesmo tempo cores, formas, referência ao real em representação ilusionista, apresentação tradicional em telas sobre cavaletes ou objetos à vista, tudo isso é mantido. O choque dos dois sistemas

⁶⁸ Dos 30% que responderam que não foram intencionalmente no local para assistir *Cegos*, sem considerar os que não mencionaram o porquê ou não responderam à questão

contrários produz um efeito contemporâneo desconcertante para o espectador (CAUQUELIN, 2005, p. 150)

Esse efeito contemporâneo em *Cegos*, está em seu modo de solicitar e provocar o espectador para que esse opere “sob outro modo perceptivo, e exige uma produção de sentidos que se efetiva necessariamente como ato pessoal e intransferível” (DESGRANGES, 2017, p. 19), em suma, a questão central não está na qualidade do acabamento da ação artística necessariamente, mas no contato dela com o ambiente e o público, os efeitos que ela pode causar, seja através da sua imagem inicial, dos gestos, dos objetos, enfim, nos discursos que ela pode potencializar em que a vê.



Isso nos leva a pensar sobre outra questão, realizada através do questionário, que se mostra fundamental para entender a transformação do transeunte em espectador, que foi questionar os motivos

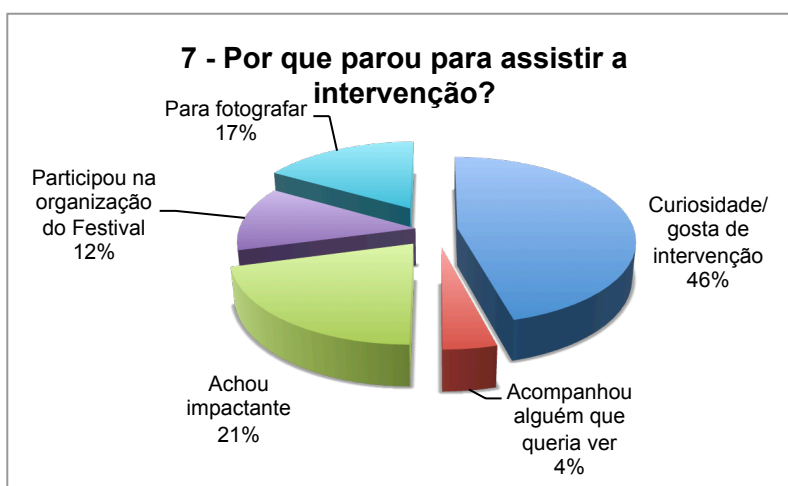
que levaram o respondente a parar ou não para assistir à intervenção por mais tempo. Algumas respostas já eram esperadas, como dizer que “não tinha tempo” e por isso não parou para ver mais, ou que parou para ver pois “ficou curioso”, e realmente não tiveram respostas que surpreendesse a expectativa inicial, principalmente no caso daqueles que declararam não terem parado por muito tempo, como mostra o gráfico 6⁶⁹.

Contudo, o que não correspondeu a essa ideia prévia que já se tinha, foi a maior porcentagem ter sido simplesmente atribuída à curiosidade, com 46%. Isso não era esperado, principalmente por causa das respostas obtidas na questão sobre a memória mais forte que se tem da intervenção, onde uma boa parte respondeu ser o impacto, dessa forma, isso era o que esperávamos que seria o

⁶⁹ Desconsiderando aqueles que preferiram não responder ou não especificaram sua resposta.

maior motivo para que as pessoas parassem e acompanhassem *Cegos* em seu trajeto pela cidade, mas esse foi dito como motivo por cerca de um quarto dos entrevistados, com 21%, como mostra o gráfico 7⁷⁰.

Mais de uma resposta foi simplesmente “Fiquei curiosa para ver o que era”, ou algo similar, como “Tenho curiosidade em performances”, isso no primeiro momento da análise pode ter nos parecido ser pouco, e até mesmo esperado, mas a mesma coisa ter sido dito pela maioria dos entrevistados, nos leva a pensar que, talvez, seja esse sentimento primeiro que nos ocorra quando



visualizamos algo que nos é estranho, é simplesmente a curiosidade, esse desejo de se inteirar sobre o que se passa, de desvelar o desconhecido, que impulsiona o transeunte em se deslocar ou paralisar em meio ao seu trajeto para continuar a ver a ação artística que atravessa seu caminho.

Provavelmente é esse o comportamento primeiro que a intervenção urbana espera do transeunte que aceita ser convertido em espectador, a operação nesse tipo de ação artística se dá de outra forma, é preciso conquistá-lo antes, e essa se dá atraindo seu olhar, ou seja, sua curiosidade, por isso o dispositivo de visibilidade, como mencionado anteriormente se faz necessário em *Cegos*, é ele quem despertará esse primeiro olhar do transeunte.

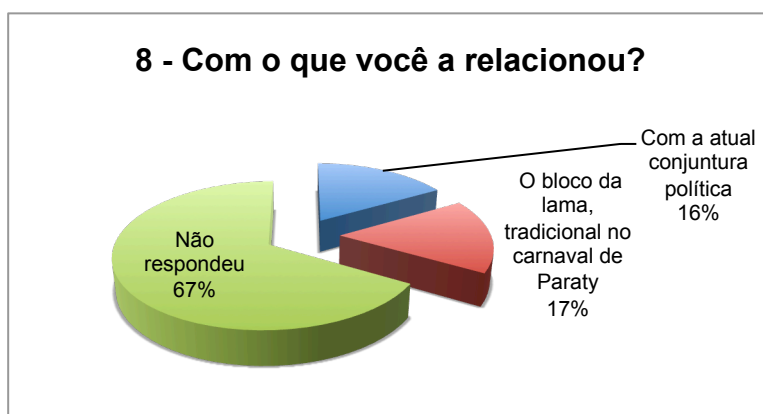
Somente depois desse instante de captura do olhar desavisado e curioso, é que a ação artística convidará o transeunte já espectador “a refletir sobre o fazer artístico, seus percursos criadores, seus meandros linguísticos e sua finalidade em face do contexto histórico” (Ibid., p. 119), é quase instantânea essa operação

⁷⁰ Desconsiderando aqueles que preferiram não responder ou não especificaram sua resposta.

do olhar do espectador e a formulação de sentido, porém, é necessário um gatilho, um despertar para o que está ocorrendo na rua que desestabiliza o fluxo cotidiano da cidade.

Ainda sobre aquele que é atravessado pela ação artística em seu fluxo cotidiano e *se percebe como espectador* da ação depois de um tempo a observando, perguntamos se haviam percebido, desde o primeiro momento, *Cegos* como um ato artístico, o que foi dito como afirmativo por 87% dos entrevistados.

Aos 13% que disseram que não relacionaram a ação artística como sendo um ato artístico à primeira vista, perguntamos com o que eles relacionaram a ação artística assim que a viram. Houve quem a confundiu com um festejo popular, chamado o Bloco da Lama⁷¹, tradicional no carnaval de Paraty/RJ, e quem viu o evento como uma manifestação puramente política.



Trazemos esse dado como ilustração de que, mesmo sem haver essa conexão primeira com um ato *artista*, ainda há um olhar reflexivo para o momento político e social do país, sendo essa

justamente uma das intenções do *Desvio*, como afirmou Toscano, antes da intervenção em São Paulo.

[P]elo menos como artista, e acho que posso falar isso pelos meus companheiros que hoje estão nesse grupo [...] estão todos dispostos a pensar a arte dentro dessa perspectiva artista. Em *Cegos* isso fica mais explícito, mas nos outros trabalhos do *Desvio* a gente também consegue perceber essa peculiaridade. Eu não me vejo, hoje, fazendo arte sem me envolver com política, eu não acho possível (TOSCANO, 2016)⁷²

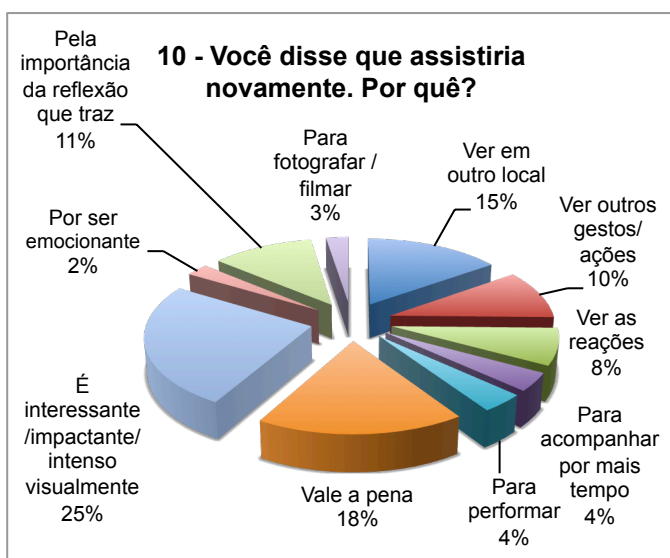
⁷¹ Tradicional bloco de carnaval que ocorre desde 1986 na cidade de Paraty, no litoral sul do estado do Rio de Janeiro. O Bloco inicia no mangue da Praia do Jabaquara, onde os participantes são enlameados dos pés à cabeça, e percorrem a cidade até seu centro histórico.

⁷² Em entrevista concedida a mim em 30 de outubro de 2016 – Anexo

Essa posição do grupo, não só de assumir uma postura politizada, mas de construir trabalhos que potencializam essa camada *artista*, tem sido intensificada não só nas performances de *Cegos pelo Brasil* e pelo mundo, mas também nas outras ações que têm sido criadas pelo grupo, principalmente nos últimos anos.



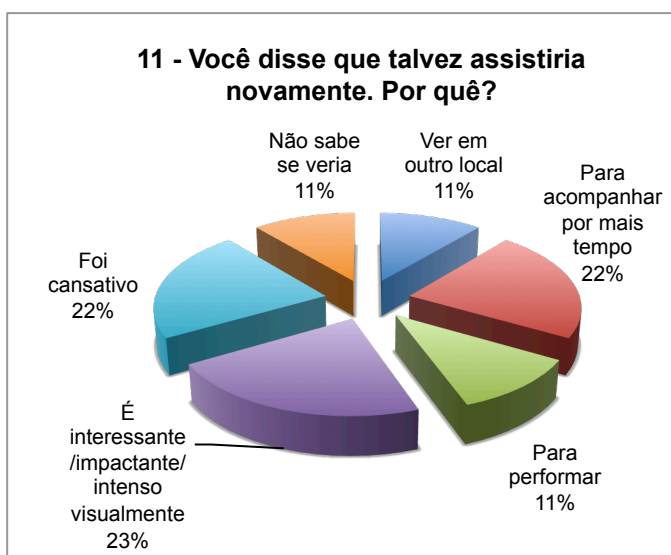
Retomando aos dados obtidos por meio do questionário *online*, questionamos se havia o interesse em assistir novamente a intervenção, não obtendo nenhuma resposta negativa, 16% para talvez e 84% para sim. Posteriormente questionamos o motivo da resposta, e tanto para quem disse sim ou talvez, ficou evidente a força que a estética visual, que além de ser a memória mais significativa para a maioria dos entrevistados, também seria o principal motivo que levaria a maior parte dos entrevistados a ver novamente a intervenção (sendo 25% dos que afirmaram “sim”, e 22% dos que afirmaram “talvez”).



Muitos mencionaram como o visual impacta no dia-a-dia da cidade, assim como as reflexões, os gestos, e daqueles que responderam “talvez”, apontaram a possibilidade de acompanhar a ação artística por mais tempo.

Esses pontos podem assinalar uma particularidade em *Cegos* que, possivelmente, seja o responsável pelo sucesso que

a ação artística tem tido ao longo desses 8 anos de circulação, que é a mudança dos gestos, dos objetos, do trajeto realizado pela cidade, que faz ela ser, como disse um respondente, “sempre nova, e isso é instigante”. É esse ponto que faz com que *Cegos* consiga recuperar, em cada apresentação, o caráter artista e



urgente, através de parte dos dispositivos escolhidos que complementam a ação artística, que renovam sempre seu discurso crítico, acompanhando as alterações históricas, e isso ocorre, principalmente, por em um determinado ponto de sua trajetória, o coletivo ter optado pelo processo colaborativo em cada cidade, como dito

anteriormente, por meio das oficinas, que permitem aos integrantes locais da intervenção definirem quais aspectos são mais relevantes para eles de serem debatidos, naquele momento e local, criando condições de colocar o transeunte tornado espectador em um produtivo processo de elaboração de experiências. A criação das oficinas com o grupo local é o que torna a construção de *Cegos*, como apontou Bulhões, em uma

plataforma participativa (...) onde trabalhamos com o que eu tratei no meu doutorado, que chamei de acupuntura poética, que é essa ideia de trazer referências artísticas que irão inspirar a participação e contextualizar aqueles que farão a ação, junto com um trabalho prático (BULHÕES, 2021)⁷³

Pensando no comportamento do espectador na rua, o sujeito que se coloca como espectador da ação artística desde o primeiro momento difere, em sua recepção, daquele que tem a ação atravessada em seu caminho, confirmando o que disse Pierre Bourdieu:

...a apreensão e a apreciação da obra dependem, também da intenção do espectador a qual, por sua vez, é função das normas convencionais que regulam a relação com a obra de arte em determinada situação histórica e social; e ao mesmo tempo, da aptidão do espectador para conformar-se a essas normas, portanto, de sua formação artística (BOURDIEU, 2017, p. 33).

⁷³ Em entrevista concedida a mim em 16 de março de 2021 – Anexo

Ou seja, as disposições estéticas institucionais servem também para estabelecer o que é considerado ato artístico no momento histórico, além de moldarem o comportamento do sujeito ao entrar em contato com a ação artística, o que faz com que esse mesmo comportamento seja replicado, pela grande maioria daqueles que se direcionam até o local para acompanhar a intervenção – mesmo que as obras realizadas na rua deem liberdade ao espectador/transeunte de se relacionar com elas da forma que quiser, sem precisar reproduzir esse comportamento moldado pela instituição artística/cultural. Já aquele que tem seu fluxo cotidiano atravessado pela ação artística, acaba não tendo, pelo menos em um primeiro momento, essa replicação de comportamento delimitado pelas normas formais, e é mais facilmente levado pelos sentidos, fruindo a ação artística em total estado de fluidez, ou estado de *flow*, segundo Mihaly Csikszentmihalyi, como veremos mais à frente. É o movimento oposto daquele que já conhece de antemão como se dará a intervenção urbana e se desloca até o local para assistir a ela.

A abordagem quantitativa realizada nessa etapa da pesquisa, serve como base de apoio para confirmarmos e compreendermos melhor alguns aspectos analisados em *Cegos*, como a potencialidade dos dispositivos utilizados pelo grupo em cada localidade e tempo histórico, que intensificam a criticidade política e social da ação artística, pois, mesmo que esse fator já seja considerado como essencial para os criadores da ação, como uma pesquisa de cunho exploratório sobre o olhar do espectador, fez-se necessário utilizar tanto a pesquisa quantitativa e qualitativa, já que ambas complementam o entendimento do objeto estudado, em outras palavras, os dois métodos de análise engrandecem a gama de relatos diretos obtidos dos espectadores de *Cegos*, em diferente lugares e tempos.

2.4 Um pouco mais sobre quem viu

Outra informação que foi possível captar através da pesquisa quantitativa diz respeito ao hábito dos respondentes em acompanharem intervenções urbanas. Quando perguntados especificamente sobre isso, das 80 pessoas, 62 delas, ou seja, 77% responderam que costumam parar na rua para assistir intervenções

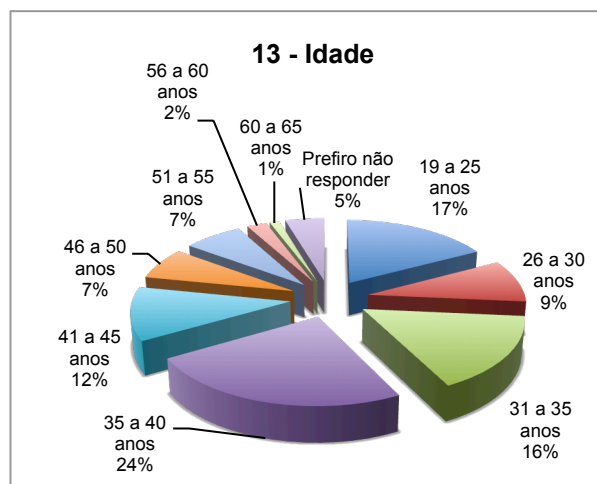
urbanas. Ou seja, esse olhar curioso que mencionamos anteriormente, já está presente no comportamento cotidiano da maioria dos entrevistados, que possuem essa tendência de observar o que acontece de diferente na rua, e o que, talvez,



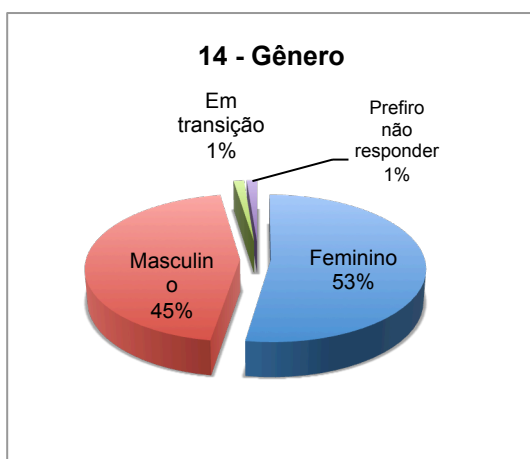
justifique o número alto (de 87%), que identificaram, à primeira vista, *Cegos* como sendo um evento artístico, que está, provavelmente, habituado com o que Regina Melim (2008), chamou de espaço de *performance*, que seria definido

pelo momento em que há o encontro entre o transeunte o “a obra-proposição, possibilitando a criação de um espaço relacional ou comunicacional” (p. 61).

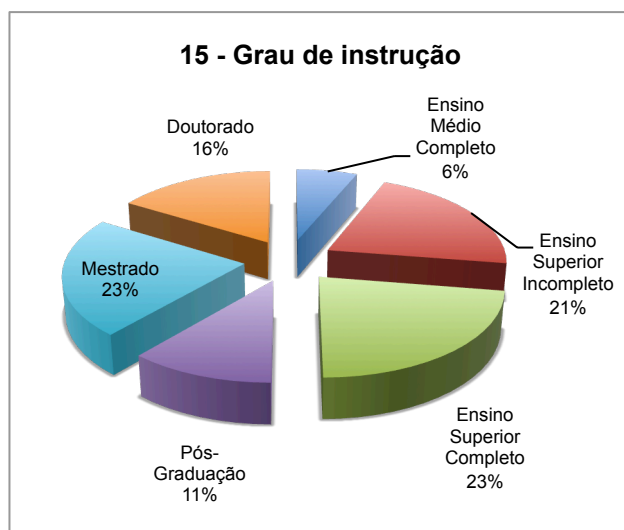
Além dessa, foram realizadas algumas perguntas demográfica como: faixa etária, gênero, grau de instrução, profissão e nacionalidade. Ao analisar esses dados, percebemos o quão heterogêneo foi a amostra da pesquisa quantitativa, e que provavelmente deve se refletir no público de *Cegos* em geral.



Quanto a idade, nota-se que, apesar das duas maiores faixas serem de 31 a 40 anos, tivemos respondentes desde a faixa dos 19 a 25 até na faixa dos 60 a 65 anos, o que mostra a potência de alcance em qualquer idade que *Cegos* possui.



O mesmo se mostra quanto ao gênero, que ficou bem equilibrado, considerando que deixamos em aberta a forma como a pessoa se identifica, criando uma pergunta com as opções masculino, feminino, em transição, outros (livre para especificar), além da opção “prefiro não responder”.

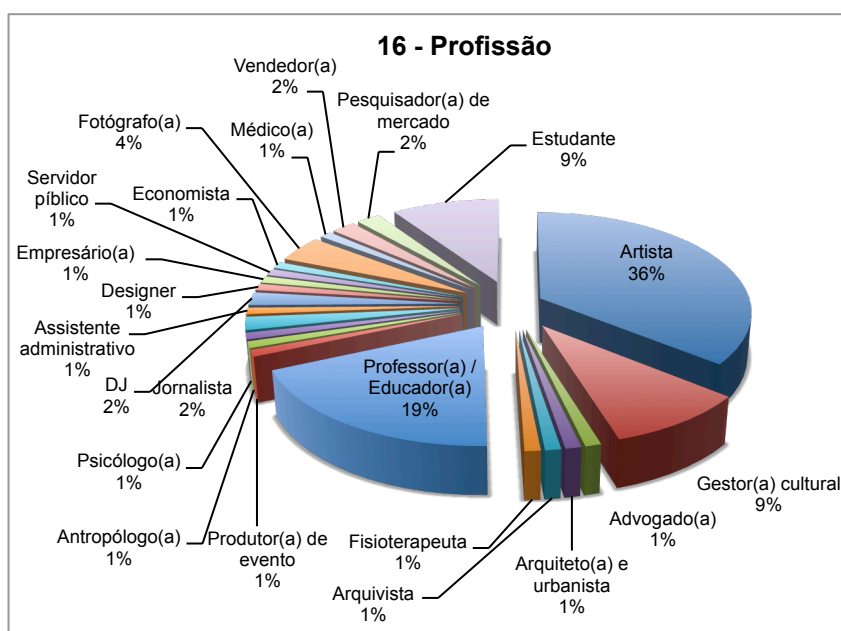


Outra informação que se mostrou bem equilibrada – considerando a faixa etária de 19 a 65 anos – foi o grau de instrução do público. A maioria está entre o ensino superior incompleto e o doutorado, e poucos possuem apenas o ensino médio completo.

Quanto à nacionalidade, nossa expectativa era de serem

todos brasileiros. Mesmo sabendo que pessoas que viram a performance no exterior preencheram o formulário, considerávamos isso pela abrangência dada ao questionário, focado na difusão entre grupos, e-mails e programas nacionais. Mesmo assim, tivemos um respondente (1%), de nacionalidade francesa.

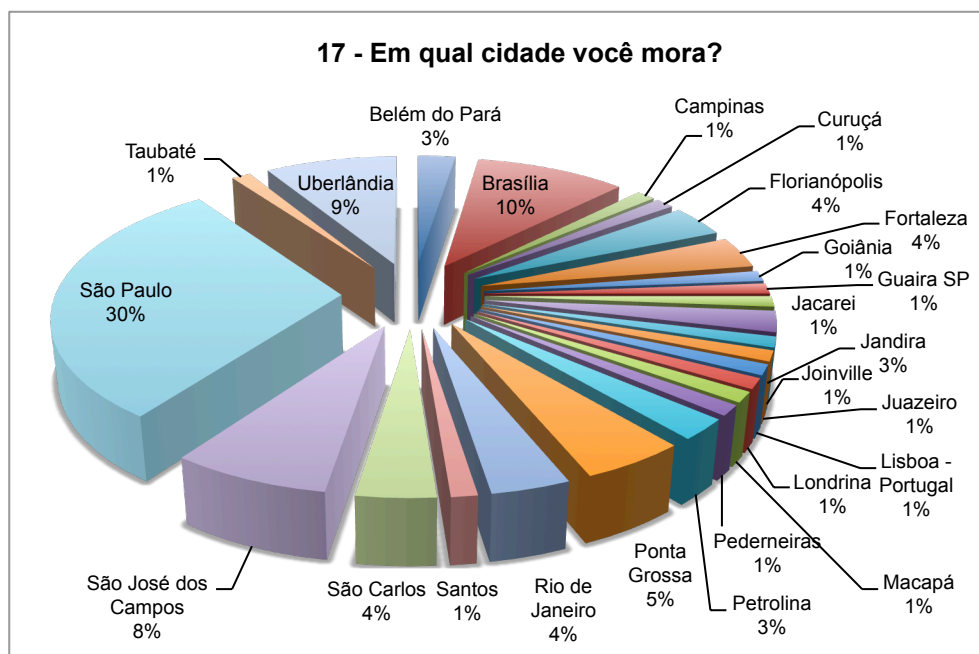
Para encerrar, tivemos ainda mais dois dados que mostraram o quão miscigenada foi a amostra da pesquisa, que são: profissão e cidade em que reside.



Apesar da maioria (36%) ser artista, seguida de professores (19%) e, em terceiro, empataram estudantes (9%) e gestores culturais (9%), um quarto (25%)

dos entrevistados pertence às mais diversas profissões, de médico a DJ. Da mesma forma, o dado sobre a cidade de residência mostrou uma grande amplitude, mas com uma concentração maior na cidade de São Paulo. Todavia, devemos levar em consideração, além do tamanho da cidade e a concentração de habitantes na mesma, o número maior de vezes em que a intervenção foi realizada nessa localidade, o que facilitou localizar pessoas que tenham assistido a *Cegos* nessa cidade, já que o meio utilizado foram as pessoas inscritas nos eventos publicados pelo grupo na página da rede social Facebook.

Logo após São Paulo, as cidades mais citadas foram aquelas que haviam recebido mais recentemente o grupo. Tanto Brasília (10%), Uberlândia (9%) e São José dos Campos (8%) tinham recebido a intervenção no ano de 2016, em períodos inferiores a 2 anos da data de divulgação do questionário, o que, talvez, possa ter incentivado essas pessoas a responderem, por estarem com o processo associativo da memória mais recente e ativo. Fora isso, a diversidade de cidades e estados foi grande, e até mesmo do exterior.



No final do questionário foi deixado ainda um espaço livre para que cada um escrevesse o que considerava pertinente ao tema. Apesar de terem sido poucos os comentários, alguns foram realmente interessantes, como: “Desejo melhores dias para a arte no nosso país. Mais que nunca ela é necessária”, ou “Intervenções urbanas são sempre movimentos de ressignificação social e como tal, permitem refletir as diversas vozes e conflitos que ecoam do espaço público”,

e ainda “É importante desvendar-nos diante dos nossos direitos, assumir nossos deveres e contribuir para que todos sejam respeitados”.

Esses comentários acabam fortalecendo muito a potência do trabalho e tudo aquilo já exposto aqui, sobre como *Cegos* é, além de uma intervenção, um momento de experiência *singular* e de reflexão, não só sobre o sujeito, mas reflexão social e política.

Mais uma vez, vale lembrar que apesar da instrução de *Cegos* ser sempre a mesma, sua execução sempre se dá de forma diversa em cada uma de suas apresentações, pois opera poeticamente através dos desejos e anseios do grupo que a realiza, além de ser ativada enquanto ação artística pelo olhar daquele que a vê. *Cegos*, nesse sentido, é uma intervenção permeada por dispositivos simbólicos que condizem com o momento histórico em que é feita e com as particularidades políticas e sociais de cada localidade. Além disso, podemos dizer que *Cegos* é uma experiência poética e estética a ser compartilhada com o público, mediante ações que valorizam a potência do encontro, transformando o transeunte volátil em alguém que aceita o pacto com a ação artística com que se depara, tornando-se *espectador*. Este espectador se configura como um mediador entre a realidade da cidade e a ficcionalidade da intervenção, podendo interagir com a ação a partir do que considera entender dela, não só a interpretando, mas também reagindo – mesmo que essa reação se limite a sacar o telefone do bolso e fazer um registro pessoal.

CAPÍTULO 3 - A FALA DO ESPECTADOR

“Não é a eterna repetição do mesmo o que dota o tempo de sentido, mas a possibilidade da mudança”

Byung-Chul Han

Analisando os [discursos diretos dos espectadores de Cegos](#), ou seja, a partir das falas deles no momento em que viam a intervenção atravessar o seu caminho⁷⁴, nos aproximamos mais da relação primeira criada entre a ação artística e o espectador e, logo, vemos se ela atingiu o propósito esperado pelo grupo, sobretudo, se atingiu o antagonismo relacional, da forma defendida por Claire Bishop (2004), na qual a ação artística deve redefinir as relações entre artista, objeto de arte e público, já que o artista deixa de ser um indivíduo criador para se tornar um colaborador, junto com o público, na construção de situações, de experiências que perpassam por um estética artística, o que levaria o espectador a pensar/sentir/refletir, seja ao se deparar com a ação artística no meio do seu trajeto cotidiano, ou ao se submeter, por escolha própria, a olhar/participar. É nesta confrontação *singular* com a ação artística que eu, o espectador, percebo que “a presença do que não sou eu torna minha identidade precária e vulnerável, e a ameaça que esse outro eu representa, transforma o meu próprio senso em algo que é questionável”⁷⁵ (BISHOP, 2004, p. 66).

Se a ação artística for capaz de atingir esse grau de antagonismo no sujeito, então chegamos ao ponto fronteiro entre a habilidade social, ou seja, seu papel enquanto sujeito social capaz de desenvolver e criar relações com outros sujeitos sociais, e a identidade do espectador, reconhecendo-se como alguém que testemunha uma ação artística, deixando-o em um estado de liminaridade, semelhante àquele esboçado por Victor Turner (1982) em seu clássico *From Ritual to Theatre*. A visão do antropólogo nos serve de base ao relacionar o comportamento social com a estética artística e a antropologia da experiência,

⁷⁴ No website da tese, há uma página dedicada às entrevistas realizadas com os espectadores, são 4 vídeos, um de cada cidade onde foi acompanhada a intervenção performativa, totalizando quase 2 horas de duração: <https://oespectadordaperformanceurbana.weebly.com/entrevistas.html>

⁷⁵ “...the presence of what is not me renders my identity precarious and vulnerable, and the threat that the other represents transforms my own sense of self into something questionable”.

conceito que sugere que existam duas formas de experiência, a experiência ordinária e ou extraordinária, a “uma” experiência.

Seguindo a lógica de Turner, um momento de liminaridade é aquele que provoca no sujeito o efeito de estranhamento e distanciamento do cotidiano, ou seja, encontra-se exatamente na linha que o separa de seu estatuto anterior daquele ao qual será agregado. São nesses momentos que ocorre a “antiestrutura”, que faz parte dos momentos de “situação extraordinária”, na qual o sujeito passa por uma espécie de distanciamento reflexivo sobre a sociedade e seu papel dentro da mesma, fazendo-o compreender melhor tais papéis enquanto está temporariamente situado fora da estrutura social.

Seria então para o sujeito o estranhamento do próprio “eu”, porém sem que haja a transformação para um “outro”, pois

A condição subjuntiva, que envolve uma capacidade de ser outro, “não-eu”, também requer o estranhamento de um “eu” vendo-se sendo visto de outro lugar pelo “outro” como “outro”, como “não não-eu”. Aqui, o estranhamento do “eu” não transforma simplesmente o outro em algo familiar. Trata-se, justamente, de uma abertura para a estranheza do outro. (DAWSEY, 2006, p. 137).

A luz desses conceitos, as intervenções performativas urbanas também podem ser entendidas como momentos de interrupção da ordem social, até mesmo como momentos semelhantes a um ritual, já que esse pode ser visto como um processo no qual “se inicia pela suspensão de uma ordem estrutural, propõe uma crise dessa ordem e leva a um desfecho, que pode resultar em reagregação ou em cisão social” (BORGES, 2019).

Outro ponto de complementação a isso, está na mudança de abordagem no campo de estudo da antropologia da performance, que conforme argumenta Esther Jean Langdon (1996), implica na “mudança do enfoque do rito para o de gêneros performáticos, entram em cena os interesses sobre a força da experiência, a subjetividade, as expressões artísticas e sua produção na vida humana” (p. 26).

Ainda segundo Victor Turner (1974), o rito é um processo capaz de causar transformações na sociedade. Essas transformações são possíveis pelo fato de ser a vida social um processo dinâmico, o qual Turner chamou de dramas sociais,

que se dão por meio das interações entre atores – o que se assemelha ao modelo dramático proposto por Erving Goffman.

Como mencionamos anteriormente, Goffman (2007) nos fornece uma análise da forma como os indivíduos gerenciam impressões, sendo essa uma maneira de tentar compreender o comportamento dos indivíduos nas organizações sociais, no sentido de entender como se dão suas interações. Para isso o autor compara o comportamento humano com a teoria clássica teatral, acreditando que as pessoas, assim como os atores numa peça de teatro, representam personagens quando interagem socialmente. Dessa forma, o indivíduo é encarado como um “ator” que atua para um “público” e ao mesmo tempo é “público”, pois todos somos “atores”, sendo o espaço físico no qual o sujeito se encontra o seu “cenário”.

Assim como Erving Goffman, Victor Turner lida com a ideia de papéis sociais, contudo há uma diferença: o segundo se interessa pelo “meta teatro” da vida social, enquanto o primeiro observa o teatro da vida cotidiana. Segundo o próprio Turner

Para Goffman, “todo o mundo é um palco”, o mundo da interação social de qualquer forma, e é cheio de atos rituais. Para mim a fase dramática começa quando crises chegam no fluxo das interações sociais cotidianas. Então, se a vida do cotidiano é um tipo de teatro, drama social é um tipo de meta teatro, isto é, uma linguagem dramática sobre a linguagem da encenação ordinária e manutenção do status, que constitui a comunicação no cotidiano do processo social cotidiano (TURNER, 1988 p.76)⁷⁶.

Mencionados esses pontos, podemos trazer o conceito de Turner que, talvez, melhor se encaixe com a intervenção urbana performativa *Cegos*, que é o conceito de estado *liminóide*, utilizando o sufixo *oide*, que provém do grego *eidos*, que quer dizer “forma”, no sentido de *semelhante*. Então, *liminóide* é semelhante ao termo liminaridade, porém cada qual com suas peculiaridades. A distinção entre os termos, que é mais significativa para nós nesse momento, está no fato de os fenômenos *liminares* serem mais facilmente encontrados em sociedade tribais

⁷⁶ “For Goffman, “all the world’s a stage”, the world of social interaction anyway, and is full of ritual acts. For me the dramaturgical phase begins when *crises* arise in the daily flow of social interaction. Thus if daily living is a kind of theater, social drama is a kind of metatheatre, that is, a dramaturgical language, about the language of ordinary role-playing and status-maintenance which constitutes communication in the quotidian social process”.

e agrárias; já fenômenos *liminóides* são perceptíveis em sociedades pós Revolução Industrial, em sociedades complexas. Pode-se dizer, então, que o uso de cada conceito está ligado ao pensamento e comportamento dos membros de uma sociedade.

Dessa forma, um dos elementos que Turner utiliza para diferenciar o estado *liminar* das sociedades tribais do estado *liminóide* das sociedades complexas é que, na primeira, pode ocorrer a inversão, porém não há a subversão do *status quo*, ou seja, da forma estrutural da sociedade. Essa subversão se dá por meio da transformação do comportamento (*high-culture*) das sociedades atuais, o que faz com que o estado liminóide não só seja “removido do contexto de um rito de passagem, ele é também 'individualizado'. O artista solitário 'cria' o fenômeno liminóide, a coletividade 'experencia' símbolos liminais coletivos”⁷⁷ (TURNER, 1982, p. 52). Nesse sentido, há um limiar artístico, no qual ingressa o espectador em um momento de ambivalência entre o domínio e a imprevisibilidade de sua presença diante da obra.

Outras características diferenciais citadas por Turner, como os fenômenos *liminais* serem integrados a todos os processos sociais, enquanto os fenômenos *liminóides* se darem à parte dos processos econômicos e políticos, ou seja, são marginais a esses processos, e os fenômenos *liminais* serem eufuncionais, ou seja, auxiliam na manutenção da estrutura social, e os fenômenos *liminóides* resultarem em críticas à própria sociedade, colocam a intervenção urbana performativa, como uma categoria artística que potencialmente provoque esse estado *liminóide* nos sujeitos sociais que as atravessam em seu fluxo cotidiano da cidade, principalmente uma ação artística como *Cegos*.

Perceberemos melhor esse estado ao analisarmos os relatos concedidos pelos transeuntes tornado espectadores nas cidades em que acompanhamos a apresentação da ação artística presencialmente, que foi: São José os Campos, São Paulo, Uberlândia e São José do Rio Preto.

O relatos foram colhidos em simultaneidade com a ação, sendo a fala algumas vezes interrompida para que o espectador contemplasse novamente a

⁷⁷ “...removed from a rite de passage context, it is also 'individualized'. The solitary artist 'creates' the liminoid phenomena, the collectivity 'experiences' collective liminal symbols” (TURNER, 1982, p. 52).

intervenção, e, quiçá, com maior segurança, ou talvez clareza, completasse ou confirmasse o que já havia dito. Vale ressaltar que nenhuma informação sobre a obra foi fornecida antes de solicitar o relato, o espectador era abordado com a pergunta se poderia dar seu depoimento sobre sua visão daquilo que estava acontecendo na rua naquele momento, na tentativa de buscar a impressão mais sincera possível do relator.

Assim, analisamos os relatos da seguinte forma: primeiro, por meio de uma análise da enunciação, seguindo uma ordem cronológica de quando cada relato foi concedido, o que resultou em quatro blocos de entrevistas, um bloco para cada cidade, onde cada bloco foi analisado de forma temática (categorias de conteúdos). Buscamos identificar, através dos relatos, algumas características que ajudam a criar uma espécie de perfil do espectador, no sentido de agrupar respostas semelhantes, independente da ordem cronológica do percurso que a ação foi realizada na cidade, pensando sempre em tentar responder o que levou o sujeito entrevistado a permanecer assistindo a tal ação artística, e junto a isso, também, tentamos responder se a intervenção foi capaz de criar imagens que possibilitam ao espectador refletir sobre o tempo histórico em que se encontra.

3.1 Cegos em São José dos Campos

Em 03 de setembro de 2016, ocorreu a intervenção *Cegos* em São José dos Campos/SP, dentro da programação do 31º Festival – Festival Nacional de Teatro do Vale do Paraíba, da Fundação Cultural Cassiano Ricardo (FCCR). Naquele ano, o Festival tinha como temática “Teatro e Democracia”, procurando fazer refletir como o teatro poderia servir de instrumento de auxílio na formação do cidadão. Assim, escolhendo obras que se encaixassem dentro desse tema, convidaram o Desvio Coletivo, considerando sua “irreverência performática [...] com corpos petrificados de barro caminhando pelo centro de São José dos Campos”, como consta na introdução da programação do evento.

Para entender a proposta do grupo e principalmente as reações da maior parte dos transeuntes/espectadores dessa apresentação de *Cegos* em São José dos Campos, é importante saber que intervenção aconteceu três dias após o

impeachment da presidenta Dilma Rousseff, o que deu ao seu vice, Michel Temer, o cargo de Presidente da República Interino. A isso se seguiram diversas manifestações populares por todo o Brasil, a favor e contra, tanto encabeçados por movimentos de esquerda como de direita, onde havia, por parte da esquerda uma chamada de reconhecimento ao golpe à democracia que se deflagrava naquele momento, e para muitos de direita um pedido pela intervenção militar.

Frente a isso, mesmo que não há intenção do grupo em defender partidos políticos, havia um posicionamento claro do coletivo de se mostrar contra ao impeachment, sendo a intenção dessa apresentação a de realizar uma crítica ao golpe que estava em curso. Como disse Marcelo Denny, um dos idealizadores da intervenção, “depois desse golpe branco, a expectativa de reação e leitura por um viés político na cidade fica cada vez mais aguçado”⁷⁸.

Assim, como de praxe, nos dois dias anteriores à intervenção, 01 e 02 de setembro, o Desvio ofereceu uma oficina de preparação, e nela, o coletivo junto com os performers da cidade, chegaram ao comum acordo de que a ação deveria tecer uma crítica ao comportamento dos políticos daquele momento no país.

Nessa mesma oficina, com cerca de três horas de duração por dia, foram definidos os trajetos e os pontos de paradas para os gestos (saída da igreja matriz, parando na antiga Câmara Municipal, no 1º Distrito Policial, no meio do calçadão, e no monumento dos Expedicionários), os objetos (maleta executiva, junto com a bandeira do Brasil, carregando-a pela boca) e os gestos (alguns já utilizados pelo grupo, como a saudação nazista, mas houve um específico, e que chamou a atenção na cidade, que foi o de jogar a bandeira do Brasil no chão e a pisotear).



Figura 36 - Oficina Cegos - Centro Cultural Clemente Gomes - São José dos Campos, 2016

⁷⁸ Em entrevista concedida a mim em 04 de setembro de 2016 – Anexo

Sobre os gestos definidos durante a oficina, o entendimento do coletivo, conforme o diretor do grupo, Marcos Bulhões, é de criar o *gestus* brechtiano, o gesto social, que vai além da simples gestualidade, envolve não só o gesto em si, mas toda a caracterização posta pelo performer. “O *gestus* se situa entre a ação e o caráter: enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa práxis social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo.” (PAVIS, 2008, p. 187). Em suma, é o conjunto de gestos e comportamentos, as expressões fisionômicas de um indivíduo em relação aos outros, que fazem transparecer ao mesmo tempo sua personalidade e sua situação social, na busca da contextualização da ação.

Além disso, na oficina são realizados exercícios corporais que auxiliam no preparo dos performers para o andar lento, e o estar em *coralidade*, percebendo o corpo individual como membro de algo maior, de um corpo coletivo. É esse corpo coletivo, essa *coralidade performativa*, que ganha força nas ruas, na medida em que todos compartilham da mesma velocidade, da mesma intensidade, num estado de conexão e cumplicidade.

Esses corpos, que em rede se tornam uno, em coro quando atravessam a cidade, cobertos de lama e vendas nos olhos, saíram da Igreja São Benedito, no centro histórico de São José dos Campos, com suas maletas e a bandeira nacional levada entre os dentes, em deriva.



Figura 37 - Cegos, Desvio Coletivo - São José dos Campos, 2016. Foto: Paulo Amaral - FCCR

Na saída da Igreja, um grupo de espectadores já ansiava para acompanhar a intervenção que alguns já conheciam pela internet, por relatos de conhecidos, ou pela própria programação do Festival.

Alguns esperavam por um protesto: “é tipo um protesto sobre a questão do consumismo”; ou uma passeata: “eu acho que vai ser uma passeata”. Outros esperavam por uma performance: “é uma performance que eu acompanhei via Facebook. Eles vão interferir na cidade, andando para gerar várias reflexões”. Outros ainda por uma ação com o intento de fazer a sociedade local ponderar sobre o momento atual do país: “eles vão sair andando para realmente a população sentir ou tentar entender o que está acontecendo, o que estão fazendo”.⁷⁹ Comum a todos é a curiosidade na intervenção, muitos com suas câmeras em punho para registrar o que viria a acontecer.

Esse grupo de pessoas que ali esperava, mesmo tendo esse conflito de entendimento do que se tratava – se protesto, se performance, etc. –, se dirigiu ao local de partida da ação se colocando, desde o início, como público. Essas pessoas conversavam entre eles e se calaram quando os primeiros performers atravessaram o portão da Igreja em direção à rua. Calar-se, neste primeiro momento, é assumir a postura comumente conhecida nas salas de espetáculo; é se por atento àquilo que acontece; é esperar pela ação do ator/performer para extrair uma narrativa da obra.

Nesse momento de saída dos performers da igreja, lentamente se posicionando um ao lado do outro, de frente para o público que os esperava, e fazendo, pela primeira vez nessa apresentação, o gesto da saudação fascista, causou um impacto forte mesmo para aqueles que já sabiam o que provavelmente aconteceria, como vemos no seguinte relato: “Eu já sabia na verdade (...) mas é impactante, o impacto eu não sabia. Sabia do gesto que eles iriam fazer, mas o que eu sentiria eu não imaginava”.

Entre esses olhares atentos que ansiavam pelo que viria a ser a apresentação de *Cegos* pela cidade, se misturavam outros olhares curiosos, dos passantes que não sabiam do que se tratava, ou não tinham qualquer informação

⁷⁹ Esses e todos os demais relatos do público copiados neste tópico foram obtidos em vídeo durante o 31º Festival, disponível no website da tese, na página **entrevistas**: <https://oespectadordaperformanceurbana.weebly.com/entrevistas.html>

prévia sobre a intervenção que surgia em seu caminho cotidiano. Entre os primeiros relatos colhidos, ainda em frente à Igreja Matriz, temos já uma visão da ação como representação do contexto histórico do momento, quando o entrevistado diz

que é um pouco o retrato do nosso país. O que estamos vivendo. Esse momento agora, do ponto de vista político, e que pode se transformar no ponto de vista econômico de vivermos isso nos próximos anos. Como, por exemplo, os trabalhadores carregando o país e não se beneficiando dele.

Ao ser questionado se percebia a intervenção mais como uma ação artística ou como uma manifestação política, o mesmo espectador prontamente respondeu que ambas. Ao seu lado, outro passante curioso disse que achava que a intervenção “enquanto manifestação de arte é criativo, e quanto linguagem cultural é o retrato que nós atravessamos”, reforçando o intuito do grupo em

realizar e ser lida uma crítica social através da intervenção.

Da igreja o coro iniciou seu trajeto pela cidade, atravessando a praça Afonso Pena, nesse momento algumas pessoas que estavam à espera da intervenção na frente da Igreja já se dispersavam, indo embora ou se misturando aos demais transeuntes.

Na praça as visões sobre a intervenção se ampliaram para o âmbito do



Figura 38 - Cegos - Praça Afonso Pena - São José dos Campos, 2016

comportamento social e humano, como o relato de uma senhora que acompanhou a intervenção durante todo o trajeto realizado no calçadão do centro da cidade, e concluiu que *Cegos* trata de nós mesmos.

Somos nós, cegos. Aquela coisa...pode observar, tem as pastas de executivos, é aquele mundinho com viseiras. Somos nós, nosso espelho. Cadê nossa humanidade? Nossa parte humana? Nossa parte de preocupação com o outro? Nossa empatia? É nosso espelho isso aí.

O mesmo pensamento surgiu do relato de uma outra senhora, uma feirante de artesanato que viu o grupo atravessando a praça onde ela estava trabalhando, e entendeu a intervenção como sendo um retrato do povo.

O que eu leio é como nós somos, né? Passamos perto das pessoas e não enxergamos nada [...] Eu acho que pode ser até artística, mas é mais política, mais do ser humano, mais profundo do que isso. Nós somos assim, nós andamos e não olhamos o que acontece envolta da gente. [...] É chocante, mas infelizmente nós somos assim. Acho que é retrato nosso, do povo, do momento atual.



Figura 29 - *Cegos*, em direção ao prédio do C.O.I., São José dos Campos, 2016. Foto: Paulo Amaral - FCCR

Na saída da praça uma jovem perguntou o que estava acontecendo. Antes que alguém a respondesse, questionamos o que ela achava que era e ela disse que não sabia explicar, “mas é algo que chama a atenção. Por exemplo, eu não sou de parar para qualquer coisa e eu parei para observar”. Ao ser questionada em seguida se vê a

intervenção como uma obra de arte, ela diz que a lê como um protesto, considerando “tudo isso acontecendo no governo, para mim é mais um protesto e é muito interessante”.

Dela se aproximaram mais duas jovens com opiniões semelhantes. Uma disse achar que se tratava de “um manifesto de alguma coisa de serviço, de trabalhador”, complementando que era algo “sobre a justiça, eles estão todos com venda, estão todos cegos. A pessoa está fazendo as coisas por fazer, sem abrir o olho para ver se está certo ou errado”. A outra jovem completa: “...a bandeira demonstrando justiça, democracia”, quando a primeira retoma: “e estão todos de social. Não sei se é a favor ou contra a Dilma”. A anterior rebate:

...não sei se é contra a Dilma, mas contra o governo, por estarem todos de social, representa como se fosse da justiça, deputado. Porque querendo ou não eles que andam assim. Trabalhador normal não se veste de social, a não ser que esteja trabalhando num banco alguma coisa que peça essa vestimenta. E tudo o que aconteceu essa semana.

E assim elas seguiram um diálogo entre elas, de forma espontânea, discutindo sobre o que acontecia ali na rua, reunindo aos discursos, na tentativa de decifrar a performance, os acontecimentos da semana na política (impeachment da então presidente Dilma Rousseff, e posse de seu vice, Michel Temer, como presidente interino) e o comportamento do brasileiro frente a isso.

Enquanto isso o grupo seguia em direção à antiga Câmara Municipal, onde hoje funciona o C.O.I. – Centro de Operações Integradas, que comanda o sistema de vídeo monitoramento municipal realizado 24 horas por dia. Em frente ao prédio, o coro parou novamente, um ao lado do público e realizou mais uma vez o gesto da saudação nazista.



Figura 40 - Cegos, em frente ao prédio do C.O.I. (antiga Câmara Municipal), em São José dos Campos, 2016. Foto: Paulo Amaral - FCCR

Observando esse gesto, uma senhora passa e diz que se trata de um protesto. Questionada se seria um protesto político, ela respondeu que talvez e complementou dizendo que “todo mundo está no seu direito, de criticar da sua forma, e a arte é uma forma legal, na paz. [...] chamar a atenção, consciência,

mas sem bagunça. Isso é importante hoje em dia, já está muito bagunçado”. Logo mais à frente, outra passante se intriga com as bandeiras que os performers carregam na boca, eles caminham em um coro silencioso, com suas maletas e a bandeira, o símbolo do país sendo carregado na boca, e extrai disso o fato de que “não temos mais palavras para nada no nosso país”. Para ela, as vestes representam a “classe média alta, é o que parece, terno. Não sei se está representando os políticos lá de Brasília”.

Essa leitura política antes mesmo de uma leitura artística já era esperada, e até mesmo era a intenção do grupo, principalmente pelo contexto histórico da intervenção, que apresentava um complexo cenário político e econômico, sem perspectivas certas do rumo que o país seguia, o que normalmente gera um alto grau de insegurança na população, como colocamos anteriormente, porém, o que chama a atenção é essa leitura constante, em tanto no coro em movimento como nos momentos de parada para os gestos, como vimos em alguns relatos no trajeto praça-prédio da câmara; uma visão diretamente política a respeito da intervenção, como a de que são os políticos os responsáveis pelo retrocesso do nosso país: “deu para a gente entender que eles fazem parte dos políticos, e eles estão de olhos vendados, mergulhados na lama, e eles estão com a bandeira na boca, simbolizando o progresso, que não tem progresso”. O mesmo espectador conclui que a intervenção “representa a classe da elite, os políticos [...] acabando com o progresso do país”. Ele fala também dos direitos sendo retirados do povo em prol de uma classe que deveria defender o povo:



Figura 41 - Cegos, em frente ao prédio da Polícia Civil - São José dos Campos, 2016 . Foto: Paulo Amaral - FCCR

...eu acho que é o que tá acontecendo com nosso país, nossa educação, segurança. Nossos direitos que foram conquistados estão a cada dia sufocando. Estão acabando com o nosso país, e não tem ninguém para

nos ajudar [...] é para o povo pegar e ver o que está acontecendo com a gente.



Figura 42 - Cegos - São José dos Campos, 2016. Foto: Paulo Amaral - FCCR

A parada seguinte foi em frente a mais um prédio de poder público, o 1º Distrito Policial – do plantão da polícia civil no centro da cidade, lá o coro, ainda com a bandeira nacional na boca, ficou em frente ao prédio e realizando o gesto da saudação militar (continência),

gerando os mesmo tipos de reações alinhadas ao momento político do país, o qual podemos aferir através de relatos como “é em relação ao momento do país, está sendo muito forte para mim”, ou ainda “Estou achando ótimo, principalmente na situação que a gente está no país, e eles com a bandeira e tal”.

Seguindo o seu trajeto pela cidade, *Cegos* adentrou o calçadão central da cidade, local de muito comércio e circulação de pedestres. No meio do calçadão o coro para e realiza mais uma de suas ações, agora diferente das demais, cada um, lentamente, retira a bandeira da boca, ergue e a mostra para quem os rodeia e a atiram no chão, a pisoteando em seguida.

Provavelmente, esse foi o gesto mais impactante dessa apresentação, como uma das entrevistadas no final da ação lembrou ao dizer que nesse momento “teve gente que ficou contrariada, brava, foi forte”. Essa



Figura 43 - Cegos - Calçadão São José dos Campos, 2016



Figura 44 - Cegos - Calçada central de São José dos Campos, 2016

força só foi possível por essa resignificação dos símbolos nacionais, e pelo uso da bandeira pelos performers como um dispositivo poético que é capaz de ampliar a expectativa do transeunte/espectador, no sentido de levá-lo a querer saber o que ocorrerá a seguir, algo como “o que será feito com essa bandeira que o performer tirou da boca e agora me mostra? O que ele poderá fazer?”. Até então, a bandeira na boca podia ser vista como a “garra de ser brasileiro”, como falaram alguns, mas a partir do momento em que ela é jogada no chão e pisoteada, modifica-se por completo o modo de olhar dos espectadores, com o gesto formando uma imagem do desejo ou do repúdio coletivo.



Figura 45 - Gesto realizado no Calçada no centro de São José dos Campos. Cegos, Desvio Coletivo, 2016. Foto: Paulo Amaral - FCCR

As bandeiras foram deixadas no calçadão, como um rastro pela cidade, e isso provocou algo que nos chamou a atenção, que foi a diferença de leitura que se deu por aqueles que não acompanharam a intervenção desde o começo. Em geral, poucos não fizeram uma leitura política enquanto os performers carregavam a bandeira consigo na boca, mas depois de terem deixado a bandeira no chão, houve um número maior de leituras diferente a isso por aqueles que os viram apenas sem ela, como se fossem “mortos vivos”, “múmias andando pela cidade”, “viajantes pela cidade”, o que demonstra a multiplicidade de leituras que a intervenção provoca: “em um trecho você tem uma leitura, em outro trecho tem outra, e num terceiro trecho pode ter outra”, como colocou Marcelo Denny ao final da apresentação.

Ocorre, assim, uma modificação da caracterização, os performers deixam de carregar a bandeira nacional na boca, e promovem uma radicalização do gesto, eles não só tiram a bandeira da boca, mas a pisoteiam.

O carregar a bandeira na boca antes chegou a ser lido como um ato de “luta por ser brasileiro, então, não tá recriminando, odiando ser brasileiro, mas eu gosto, agarro com a boca, como uma forma de garra”, e quando o gesto no calçadão ocorre há uma reação dos transeuntes diversa se comparada as reações tidas durante os demais gestos realizados ao longo do trajeto do coro de Cegos pela cidade. A exemplo disso temos a reação de uma senhora, que disse que o grupo estaria fazendo esse ato pensando que iria “melhorar alguma coisa, mas não vai melhorar nada”, quando questionada sobre o que lia da ação disse



Figura 46 - Cegos - Monumento dos Expedicionários - São José dos Campos, 2016. Foto: Paulo Amaral - FCCR

ser o fato que eles “não estão tendo visão das coisas”. Outra reação constante durante o pisotear as bandeiras foram a das pessoas balançando a cabeça insatisfeitas, algo que aconteceu raras vezes nos outros gestos realizados pelo grupo em São José dos Campos.

Esse momento, no

calçada, também foi dito como sendo o mais impactante entre as pessoas que assistiram a ação desde o começo, como disse uma delas, “no calçada foi impactante para o público, foi uma coisa muito boa, as pessoas tiveram a visão do que era a crítica”, outra ainda completou que a importância dessa parte foi a de revelar “o significado que eles propõem, que é uma manifestação teatral junto com uma manifestação política”.

Após a retirada da bandeira da composição visual do coro em sua caminhada final, a leitura mais comum continuou sendo a do viés político. Na última parada do grupo, em frente ao Monumento dos Expedicionários, que homenageia os soldados brasileiros que lutaram na Segunda Guerra Mundial, o coro rodeou a estátua e realizou, mais uma vez, a saudação nazista. Nesse momento houve quem a lesse como parte de uma campanha partidária, considerando que estávamos em período de campanha eleitoral municipal, o que, provavelmente, contribuiu de maneira significativa para a leitura de um jovem que observava a intervenção enquanto esperava o transporte no ponto de ônibus:

“Estão inventando cada coisa para fazer na política. [...] É como se fosse uma campanha às escuras”, quando questionado sobre o que achava que o grupo queria transmitir através das vestimentas e do gesto, ele também relacionou com o momento atual no país, “sobre a crise, sobre o poder de



Figura 47 - Cegos - Monumento dos Expedicionários - São José dos Campos, 2016. Foto: Paulo Amaral - FCCR

a compra do brasileiro. Parece que é uma coisa insolúvel, né? Que você vê a necessidade das pessoas, o que de fato realmente precisa”.

Ainda sobre essa leitura politizada da intervenção, houve também uma senhora que fez a leitura da camada de argila por cima das vestimentas dos performers, como sendo a representação de “tudo que é sujo no Brasil (...) da parte política que parece estar sempre sujo, cada dia tendo mais sujeira”, e essa

“sujeira”, em muitos casos, passa por cima da classe política, “cega” para o que ocorre ao seu redor.

Por se tratar de uma intervenção urbana, não há como o espectador – tanto aquele que se dirige até o ponto de partida como aquele que é atravessado pela ação artística no caminho – não passar por uma espécie de afetação, gerada pelo que o rodeia, seja o espaço, as pessoas ao seu lado, os demais espectadores, os fatos cotidianos recentes, etc. Tudo isso afeta os discursos. Perceber isso nos ajuda a entender o porquê dessas leituras tão “politizadas” da ação, mesmo que esta não assuma a defesa de partidos políticos, palavras de ordem, etc.

Uma minoria dos entrevistados alegou não compreender do que se tratava a ação, apesar da imagem ter atraído sua curiosidade. Um cidadão, por exemplo, disse não saber o que significava o que via, e complementou que “deveria ter uma placa explicando para o povo. Tem muita gente que não sabe o que significa isso aí. Simplesmente não sabe”. Quando questionado se achava o que estava vendo uma manifestação artística, logo respondeu que não, que “infelizmente não é artístico”, e ao perguntarmos o que ele via então, respondeu: “como eu estava falando, eu nem sei, nem dá para saber o que é isso, o que significa isso. Não dá para saber”.

Por mais que esse transeunte não tenha se visto como *espectador*, posto que não considerou a intervenção “artística”, nem mesmo “política”, tampouco “artística e política”, ou seja, *artista*, mesmo assim, ele ainda esteve em posição de *espectador* do ato que presenciava. Ele, de qualquer maneira, se fez observador de uma performance social, de um evento comunicativo de reflexão crítica, que possui uma estrutura de participação, onde a “interação ator [performer] – audiência podem ter implicações profundas na formação das relações sociais” (BAUMAN, R.; BRIGGS, C., 2006, p. 193). Em outras palavras, como participante de performance social, que “frequentemente estão claramente preocupadas com a desconstrução das ideologias e das formas expressivas dominantes” (Ibid., p. 197), o que se acredita que aconteça, é a criação de expectativa por parte da ação, que consegue prender a atenção de quem é atravessado por ela, fazendo com que o transeunte saia do plano do fluxo do cotidiano, sendo esse o momento chave que possibilita a reflexão, um momento de experiência singular para este transeunte/espectador, mesmo que ele não

saiba traduzir em palavras o que o impeliu a parar e observar o que se passava.

De forma geral, *Cegos* faz os espectadores pensarem neles mesmos e em seu meio, e independe da leitura que um sujeito faça da intervenção, o que importa é o pacto, momentâneo, deste com a obra, e o impacto que lhe causa. Ou seja, antes do contato da ação com o espectador, o que há é uma “virtualidade, um potencial de efeitos, que só se realiza quando se torna evento atualizado pelo receptor” (NÉSPOLI, 2012, p. 232), não importando, necessariamente, a leitura feita pelo transeunte/espectador, mas sim, a sua disposição em interromper seu trajeto cotidiano para observar, mesmo que por alguns instantes, a ação artística, podendo articular o que vê com o seu entorno, sua história, seu modo de ver e estar no mundo.

Houve, ainda, outras impressões díspares do pensamento majoritário, um exemplo é a do senhor que pensou ser algo ligado à tradição de São Benedito, principalmente por ter visto o coro saindo da igreja, mas quando foi informado que se tratava de um evento do *Festivale*, enxergou como uma “bela manifestação cultural”, quando questionado sobre o que achava daquelas pessoas cobertas de barro, com a bandeira do Brasil na boca, resumiu sua leitura com uma simples frase, dizendo que se tratava do “emudecer da voz”. Uma senhora trouxe a lembrança de refugiados, ao olhar para eles falou para a colega ao lado “estão melhores que os refugiados!”, enquanto outra leu como um reflexo da sociedade moderna em geral, “como se a gente fosse indo conforme o barco vai andando, vendados e eles estão sem falar nada”.

Poucas pessoas, acompanharam a intervenção do começo ao fim. A estas foi questionado como se deu a experiência num todo, e é interessante notar que elas se ativeram ao que as outras pessoas comentavam ao seu redor, relatando essas impressões ao responderem à questão: “bem interessante ver a reação das pessoas em relação a performance. O pessoal fala de tudo, desde *Walking Dead* até briga política”; “o pessoal estava mais apreensivo no começo, com medo que tivesse alguma reação negativa e tal, mas não teve, a população acho que entendeu, as pessoas entenderam a proposta”; “a reação das pessoas foi o mais interessante de tudo. As pessoas vão tentando entender o que é porque não tem fala, então foi muito legal”; “foi impactante a parte das bandeiras no calçadão, e aqui na Praça da Matriz algumas pessoas comendo, outras se olhando no

espelho, outras como se estivessem tirando *selfie*, e foi interessante porque é o dia-a-dia da gente, mas não somos nós”.

Pelo já visto, algo que podemos apontar, é o fato da maioria dos transeuntes/espectadores entrevistados nesse dia terem feito uma leitura político-social do que viu, na fala de uma das entrevistadas que acompanhou o trajeto inteiro de *Cegos* pela cidade, quando questionada o que ela achou que a população leu da intervenção, disse que acreditava que todos tinham visto o retrato da política brasileira atual, “Relacionando o impeachment (...) lá em Brasília as pessoas são como as pessoas daqui, veem só a frente, não pensam no todo, então é o famoso Eu, Eu, Eu. Eu primeiro, eu antes de qualquer outra coisa”.

Nessa apresentação, e o que tem ficado cada vez mais forte nas apresentações de *Cegos*, é a busca por elementos que possibilitem a leitura do que é a intenção do grupo, ou seja, de propor uma crítica político-social, porém, por ser uma intervenção urbana performativa, e por essa ser uma linguagem que cruza o caminho do transeunte desavisado, permite a ele uma leitura aberta, onde a ele também cabe “criar” a obra, aliando o que vê com suas próprias intenções, ideias e da sua bagagem cultural, o que faz com que outras leituras sejam possíveis como vimos, indo além da intenção do coletivo.

Nesse sentido, cada transeunte/espectador *narra* o que lhe convém, e pelo simples ato de significar, mesmo que internamente, aquilo que presencia, o espectador já está, de certa forma, em um ato de produção da obra, pois no decorrer do evento artístico, “o espectador não somente está presente, que é uma verdade, mas ele é o destinatário a todos os instantes de todos os sinais que só funcionam para e através dele”⁸⁰ (UBERSFELD, 1999, p. 255).

Em alguns momentos durante a intervenção, foi possível perceber o quanto a opinião de um observador podia afetar a visão do outro que estava próximo a ele, escutando seu ponto de vista. Foi o caso das três jovens, cujo diálogo foi citado anteriormente, que começaram a discutir entre elas a política atual e a campanha eleitoral municipal.

⁸⁰ “le spectateur non seulement est présent, ce qui est une lapalissade, mais il est e destinataire à tous les instants de tous les signes qui ne fonctionnent que pour et par lui».

Por mais que a intervenção em São José dos Campos tenha gerado leituras diversas, a maioria se ligou ao momento político, independentemente de partido, ideologia ou classe. Isso se deu, em parte, pela potência dos *dispositivos poéticos* escolhidos pelo grupo, pois conseguiram, em muitos momentos, atingir a intenção inicial de causar uma reflexão crítica sobre a política do país. Sobre esse aspecto específico podemos retomar a senhora, citada anteriormente, que fez a ligação entre o que ela chamou de “sujeira” na política brasileira sendo representada pela argila incrustada na pele e nas vestimentas, entre outros relatos mostrados que também revelaram a influência dos gestos e objetos utilizados para fomentar uma leitura de crítica política.

Vale ressaltar que o momento histórico desta apresentação, ainda era, de certa forma, nebuloso sobre a posição política de muitos cidadãos brasileiros, no sentido de que, desde 2013, como vimos no capítulo 1, o país sofria uma crise de satisfação e de representatividade política, o que fez aumentar a cada ano o número dos brasileiros insatisfeitos não só com seus políticos, mas com o funcionamento da democracia no país, como mostrou a pesquisa realizada pela Pew Research Center⁸¹, em 29 de abril de 2019, que apontou que 83% da população se dizia insatisfeita com o sistema democrático, já que consideravam que o processo de eleição em si não traz mudança efetiva no *status quo* do país⁸².

Nesse período, em 2016, o que se via então era um pouco dessa insatisfação generalizada, e o aumento significativo do interesse e do posicionamento das pessoas sobre o que estava acontecendo no país, havendo uma aparente conquista da voz pelas pessoas comuns, principalmente nas redes sociais como: Facebook, WhatsApp e Youtube, e após o impeachment da presidenta Dilma Rousseff o que se revelou foi uma polarização cada vez mais intensa, que passou a fazer parte do cotidiano das pessoas, considerando que

⁸¹ É uma instituição localizada em Washington DC, nos Estados Unidos, que realiza pesquisas e estudos sobre questões, atitudes e tendências na política social, economia, tecnologia e cultura que moldam o mundo

⁸² Conforme os dados publicados pelo jornal Folha de São Paulo em 29 de abril de 2019, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2019/04/pesquisa-mostra-que-83-estao-insatisfeitos-com-democracia-no-brasil.shtml?origin=folha>

A polarização do eleitorado (polarização de massas) é um fenômeno que tende a estar associado a identidades partidárias intensas, do tipo “nós contra eles”, e também a grandes diferenças de opinião e ideologia entre os eleitores identificados com cada um dos partidos. Em particular, a polarização está associada a sentimentos partidários negativos, uma vez que eleitores de direita (esquerda) acabam por rejeitar claramente as legendas de esquerda (direita). (MEDEIROS; NOÉL, 2014 apud BORGES; VIDIGAL, 2018, p. 57)

Em São José dos Campos, enfim, essas múltiplas leituras ficaram visíveis, assim como a capacidade que *Cegos* tem de desestabilizar o *status quo* de forma poética. Na intervenção, o corpo do performer em *coralidade*, no meio do fluxo urbano, se transforma em um sujeito e uma coletividade política, simultaneamente, e se torna espelho para aqueles que observam, aumentando, questionando, acusando, provocando percepções e discursos, sem que nada seja dito verbalmente, apenas pela visualidade da obra.

3.2 *Cegos* em São Paulo

A apresentação de *Cegos* em São Paulo de outubro de 2016 teve uma particularidade: ela foi feita fora de qualquer tipo de evento, algo que o Desvio Coletivo não realizava há algum tempo, com esse trabalho especificamente. A razão disso foi o momento histórico complexo que estávamos vivendo no período, e o grupo sentiu a necessidade de se manifestar com a intervenção, apresentando *Cegos* e outros trabalhos de seu repertório. Essa motivação do grupo também foi sentida por parte dos interessados em participar da obra, e na ocasião a performance contou com cerca de 200 inscritos para a participação. Pouco mais de 60 pessoas efetivamente compareceram no dia, tendo sido o maior número de participantes de *Cegos* até então.

Lembremos que foi na mesma Av. Paulista que o Desvio Coletivo realizou sua estreia com *Cegos*, em 2012, mas naquela época, a performance

tinha uma crítica à cegueira da cidade grande que poderia ser lida como a cegueira do poder, mas também poderia ser lido como a nossa própria cegueira. Hoje [2016], está muito mais endereçada a crítica. Sofre uma mudança em função do próprio cenário político que a gente está passando. [...] a Paulista virou mesmo um lugar de acirramento dessas polaridades todas, então é muito diferente daquela de 2012, muito diferente das outras que aconteceram na Paulista nesse meio tempo, e a

de hoje, sem dúvida nenhuma, é a mais afetada, a mais irritada das performances de Cegos aqui em São Paulo. Ela tem um endereço crítico muito claro. (DENNY, 2016).⁸³

Por conta dos movimentos polarizados que estavam ocorrendo, pró e contra o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, a intervenção teve uma alteração na data. A princípio ela seria realizada no dia 30 de outubro, mas com a possibilidade de segundo turno nas eleições municipais, e contando com o fato de que a obra seria lida por muitos como uma manifestação política, e essas são proibidas em dia de eleição, a data da mesma foi alterada para o dia 23 de outubro. Entretanto, neste dia, a Avenida Paulista seria palco de uma manifestação realizada por movimentos e partidos de direita, e para não correr o risco de qualquer confronto ou de constranger algum interessado em participar da



Figura 48 – Cegos. Desvio Coletivo, São Paulo, 2016

ação, o grupo optou em retomar a data do dia 30 de outubro, já que as eleições, no município, foram definidas já no primeiro turno.

A preparação ocorreu no Centro de Referência da Dança, no centro de São Paulo, e a expectativa dos participantes e do grupo era intensa. Por um lado, o momento histórico, e por outro, o maior coro de Cegos até então, num domingo, quando a Avenida é fechada à circulação

de carros para ceder espaço de entretenimento e lazer aos paulistanos. Isso, certamente, afetaria o olhar para a obra, como já apontava Toscano.

As duas vezes que a gente fez na Paulista a gente fez na calçada e fez durante a semana. Hoje a gente tá pegando uma Paulista que não é a Paulista da correria, da pressa, ela é um outro contexto bem diferente,

⁸³ Em entrevista concedida a mim durante a preparação para a intervenção de Cegos em São Paulo. Transcrição disponível no Anexo e no website da tese, na página **entrevistas**: <https://oespectadordaperformanceurbana.weebly.com/entrevistas.html>

que está fechada para o lazer, para o momento do descanso [...] A gente vai pegar um público muito diverso, desde uma galera descolada que anda de skate, que ouve hip-hop, até a burguesia elitizada que vai ao shopping, que vai lá comer no food truck, e essa galera goumertizada, é uma galera misturada. E a minha expectativa é de qual será a leitura dessas pessoas. A gente vai ficar um bom tempo parado na frente do prédio da Fiesp, que é um lugar que a gente quer a muito tempo ir, e as duas vezes que a gente fez Paulista a gente não passou por lá. Na verdade, a gente passou muito rápido na primeira vez, a gente não parou. E hoje a gente vai passar e parar, vamos comer a revista Veja ali na frente, a gente vai mostrar os cartazes com frases que a gente tirou realmente de manifestações de direita, do tipo "Nós não nos misturamos com a senzala", frases desse tipo que a gente vai levantar. Eu estou super animada, acho que vai ser legal. Vamos bater nosso recorde de pessoas, que até hoje era de 49 pessoas em Barcelona, e hoje a gente vai sair com um pouco mais de 60 pessoas. (TOSCANO, 2016)⁸⁴

Esse mesmo pensamento também circundava a mente de muitos dos participantes, que mencionavam estar ansiosos por essa recebida na Paulista, pela leitura que o público teria e pela mensagem que desejavam passar sobre o momento político vivido. Com essa expectativa em mente, partimos com dois ônibus cheios do centro para o começo da avenida, para iniciar a deriva desse coro enlameado se movendo em “câmera lenta” entre a multidão que apreciava seu domingo livre de sol. Antes mesmo de formar o coro, os participantes descendo do ônibus e caminhando pela calçada, em um ritmo um pouco mais rápido ainda, algumas pessoas já começaram a reparar, a perguntar o que seria aquilo, a comentar algo com quem estava próximo, a apontar e a gravar. Quando todos atravessaram a rua e chegaram à avenida, o coro tomou forma e os olhares se intensificaram; os comentários já se mostraram os mais diversos, uns relacionando com a Zombie Walk⁸⁵, outros com o rompimento da barragem de Mariana/MG⁸⁶, outros, sempre, com o cenário político brasileiro.

⁸⁴ Em entrevista concedida a mim durante a preparação para a intervenção de Cegos em São Paulo, em 30 de outubro de 2016. Transcrição disponível no Anexo, e no website da tese, na página **entrevistas**: <https://oespectadordaperformanceurbana.weebly.com/entrevistas.html>

⁸⁵ A Zombie Walk é uma marcha pública de pessoas vestidas de zumbi que acontece em diversas cidades do mundo. O evento surgiu na Califórnia em 2001 e, desde 2006, é realizado anualmente em São Paulo, sempre no dia 2 de novembro, Dia de Finados. (<https://zombiewalksp.com/>)

⁸⁶ Como ficou conhecido o rompimento da barragem do Fundão, da mineradora Samarco, controlada pelas multinacionais Vale e BHP Billiton, em novembro de 2015. Lançando na cidade de Mariana e sua proximidade, no estado de Minas Gerais, cerca de 45 milhões de metros cúbicos de rejeitos da mineração de ferro.

A proximidade entre esse dia e algumas datas comemorativas também foi determinante. Uma das primeiras pessoas a se deparar com a intervenção relacionou o evento com a comemoração do Halloween, festejado no dia 31 de outubro; outro relacionou com o dia de Finados, comemorado no dia 02 de novembro.

Neste momento inicial, já havia muitas pessoas registrando a intervenção em seus celulares e câmeras particulares, o que nos levou a questionar uma família que fotografava de vários ângulos o que a motivava a realizar esse registro, e a resposta deles, como de muitos outros que questionamos durante esse trajeto, era o de pura curiosidade.

Em São Paulo, ao entrevistar os transeuntes sobre suas impressões, facilmente outro transeunte entrava na conversa, criando diálogos de forma espontânea em diversos momentos ao longo da intervenção.

Isso ocorreu já entre os três primeiros entrevistados, onde uma pessoa falava entre a fala da outra, fosse para discordar de leitura que estava sendo feita e relatada, ou para complementar o discurso de forma totalmente



Figura 49 – Cegos. Desvio Coletivo, São Paulo, 2016

espontânea. A primeira senhora a quem foi questionado o que ela achava que estava acontecendo ali, a princípio, disse achar difícil especificar. Uma outra mulher que estava com ela disse não ter ideia. Em seguida, o homem que estava próximo a elas disse achar que parecia o “renascimento de mortos. Pessoas que

estavam mortas, desenterradas e estão andando por aí, cheias de lamas”.⁸⁷ Frente a isso, a senhora retoma a voz e diz não concordar com essa opinião, e a mulher junto a ela diz ver a representação de “pessoas mais massificadas e sem olhar para o lugar, elas estão vendadas, todo mundo mais igual, mais uniforme”. A senhora, ao final, concorda com essa leitura.

Esse mesmo fato ocorreu em outro momento, um pouco mais à frente, quando um transeunte questionou a leitura do outro, até os dois chegarem a um momento de comum acordo:

Entrevistado 11 - O pessoal que saiu da lama.

Entrevistada 12 - Que eles estão cobertos de lama a gente vê, mas é isso? Acho que não, né?

Entrevistado 11 - Às vezes é o óbvio. É não tentar imaginar que vieram de Marte, eu acho que pelo momento do país, eu associo bastante com o país.

Entrevistada 12 - Uma coisa do país, da situação que a gente está vivendo, aí sim eu entendo assim. Mas é engraçado a gente ver eles assim, cheios de lama.

Entrevistado 11 - Está bem lento, não pegou velocidade, não pegou musculatura, tá assim, sai da lama e tô me recuperando.

Entrevistada 12 - Tá certo, é isso mesmo. É engraçado, né?

Como esperado, o contexto político influenciou muito a visão das pessoas na leitura de *Cegos* naquele dia, assim como se deu em São José dos Campos, mesmo tendo se passado quase dois meses de diferença entre um evento e outro. Apesar da proximidade com o Dia de Finados, as leituras ligadas a essa data não foi tão significativa, assim como ao rompimento da barragem de Mariana/MG, tragédia nacional próxima de completar um ano. A leitura que associava *Cegos* ao cenário político brasileiro foi preponderante. Inclusive, ainda no começo da caminhada do coro, uma inglesa, de passagem pelo Brasil, ficou instigada com a ação, e se direcionou a nós para perguntar o que significava aquilo que via, relacionando-a ao desastre ocorrido em Minas Gerais.

(...) porque teve aquele acidente de lama nessa época no ano passado, não foi? Com as cidades inteiras que foram cobertas, sabe? Com os resíduos, não é? O lixo vindo das minas. Tantas pessoas ... a população coberta nisso também [...] Então, está ligado a isso de certo modo. Sim,

⁸⁷ Esses e todos os demais relatos do público copiados neste tópico foram obtidos em vídeo, durante a intervenção em São Paulo, disponível em vídeo no website da tese, na página **entrevistas**: <https://oespectadordaperformanceurbana.weebly.com/entrevistas.html>

isso é ótimo! Existe uma reação real. A reação das pessoas. Pessoas parando e olhando. Muito positivo. É uma declaração forte, eu acho. Pessoas interagem. É ótimo. [...] Excelente maneira de obter uma declaração não-verbal. Tudo é visual. Tão bem feito!⁸⁸



Figura 50 – Cegos. Desvio Coletivo, São Paulo, 2016. Foto: Flaviana Benjamin

As primeiras paradas e gestos realizados nesse dia, foram em frente aos bancos Bradesco, Itaú e Banco do Brasil, os quais podemos considerar como sendo prédios que representam o poder financeiro do país, os verdadeiros detentores do capital, além de que o Brasil tem o segundo maior *spread*⁸⁹ do mundo (32,2%), ficando atrás somente para Madagascar (42,6%), o que mostra o quanto os bancos ganham muito com a população brasileira e retornam pouco para a mesma. Na frente desses lugares, o coro realizou o gesto de levantar as bolsas (Bradesco) e maletas, fazer uma reverência ajoelhados (Itaú), e a saudação nazista (Banco do Brasil).

O gesto de se ajoelhar e reverência o banco como se fosse uma instituição religiosa, assim como a saudação nazista, provocou em parte do público a leitura

⁸⁸ “because you had that mud accident about this time last year didn't you? With the whole villages that were covered, you know? With the waste products, isn't? The waste coming from the mines. So people... population covered in that as well [...] So it's linked to that in a sense. Yeah this is great! There is real reaction. The people reaction. People stopping and looking. Very positive. Yeah. It's a strong statement I think. People interact. It's great [...] Excellent way to getting across a statement non-verbally. It's all visual. So well done!

⁸⁹ Diferença entre os juros que os bancos pagam quando você investe seu dinheiro (Taxa Selic 3,75% em 2019) e os juros que cobram quando você faz um empréstimo (média de 32,2% em 2019).

de uma crítica ao sistema capitalista, que era uma das intenções do grupo nesse dia. Essa leitura pode ser vista no diálogo rápido que se deu entre espectadores próximos ao local, um completando o pensamento do outro, construindo uma leitura em conjunto sobre essa leitura da ação:

Entrevistado 26 - Acho que é um protesto de classe. Acertei?

Entrevistado 25 - Protesto dos bancários.

Entrevistado 26 - Da sociedade moderna no caso. Do capitalismo em si. A democracia...

As ações gestuais realizadas na frente aos bancos, ressaltou a ideia de uma crítica ao sistema econômico que rege o comportamento social do país, como era pretendido pelo grupo, gerando comentários como:

[é] uma crítica ao capitalismo e as formas de opressão dos trabalhadores, e dentro desse contexto que o Brasil vive hoje, de golpe, e de cortes de direitos sociais, eles estão aqui na Paulista e é amplo o que eles querem representar, então fica meio a cargo de quem está assistindo interpretar, mas vem nessa entoada de crítica social.

Ou ainda:

Quando eu olho essa imagem eu vejo uma crítica muito forte à sociedade e principalmente as indústrias e o trabalho. Porque as pessoas hoje em dia vão para o trabalho, normalmente nas grandes empresas, muitas vezes vendadas, e não sabem o que esperam, elas fazem isso porque a sociedade manda que elas tenham um emprego, porque elas precisam de emprego para sustentar a casa, a família, e muitas vezes elas não sabem o que estão fazendo. Essa ideia da lama, de estar estagnada, parada no vácuo.

Entre uma parada e outra, somente o caminhar lentamente e em silêncio, faz com que *Cegos* desperte o interesse do transeunte, sem a necessidade dos gestos e do uso dos objetos, portados pelo coro enlameado. Essa coralidade formada por corpos vestindo trajes sociais cobertos por argila, e vendas nos olhos, por si só, já carregava uma força semântica muito grande, impactando o olhar de quem era atravessado pela obra. Vejamos o relato deste homem que parou para assistir ao que acontecia com sua esposa e filho:

o que eu vi foi um pouco impactante, aquele silêncio que diz muito. Ai você vê aquela pessoa *enlameçada* e você chega perto e vê as malas e pensa "Será que as pessoas estão tão alienadas?", todos de olhos vendados seguindo foi o que mais me marcou, porque a gente está cego.

Nesse momento, também, alguns espectadores parecem ficar tentando encontrar qual é o posicionamento que o grupo deseja transmitir, como mostra esse relato:

Olha, eles estão mudos, cegos e surdos. Alguma coisa eles estão protestando...o dinheiro roubado, alguma coisa deve ser. Não sei. É uma ideia, porque com a venda no olho, não fala nada, são andantes. Não sei o que pode ser, mas achei interessante. Pode até ser a barragem... [...] E eles estão tentando ver alguma coisa, e arrepiava esse negócio. Cada pensamento que surge. Dá um choque.

Quando aparecem novos objetos (revistas, cartazes e faixa presidencial, como veremos a seguir), a leitura começa a se modificar, e se direciona para o principal intuito do grupo para com essa intervenção, especificamente. Começam a aparecer os relatos de que se tratava de uma crítica ao *impeachment* de Rousseff, à posse do vice-presidente, Michel Temer, e ao papel da imprensa nesses acontecimentos históricos.



Figura 51 – Cegos, na frente da Gazeta, Av. Paulista, São Paulo, 2016.
Foto: Fernanda Perez

O primeiro momento em que esse novos objetos aparece, se deu quando o coletivo se colocou nos degraus do prédio da Fundação Cásper Líbero, que abriga a TV e a Rádio Gazeta, o *site* Gazeta Esportiva e a Faculdade de

Comunicação Social Cásper Líbero, e os performers começaram ali a manipular algumas revistas, como a *Veja* e a *Isto É*. Em certo ponto, rasgaram algumas páginas e começaram a “comê-las”.

Eu leio que é uma crítica à mídia. Acho que é um pouco para conscientizar o público sobre a nossa situação política. Estou imaginando que é um pessoal de teatro, que fazem uma performance com uma intervenção política.

Nessa mesma linha, outro espectador também falou sobre a mídia, mas também levantou a legitimidade da obra enquanto crítica social:

...eu acredito que é uma forma de manifestação legítima, porque as pessoas apenas interpretam aquilo que oferecem para elas de forma cega. Aceitam aquilo que a mídia propõe para elas, e não tem uma visão crítica daquilo, não criam outras perspectivas sobre o que está sendo exposto para elas. Querendo ou não, a *Veja* é uma revista muito forte aqui em São Paulo e acaba manipulando muitas pessoas, e acaba conquistando essas pessoas de forma indireta ou direta, e conquista o apoio ao que eles estão propondo. Então essa é uma manifestação legítima contra esse tipo de coisa, o que eu acho que também não é correto essa forma de exibir as ideias, e como se fosse um monopólio da mídia que manipula todas as informações para propor à sociedade só o que é de interesse deles, através de elementos subliminares, ou até de forma direta mesmo, que de qualquer forma manipula as ideias da população.

A escolha das revistas, *Isto É* e *Veja*, foi proposital. Mesmo tendo sido um evento no qual todas as mídias, nacionais e internacionais, terem utilizado como



Figura 52 - Cegos, na frente da Gazeta, Av. Paulista, São Paulo, 2016.

manchete em suas capas, e considerando que

a primeira página dos jornais e as capas de revistas desempenham um papel decisivo na avaliação antecipada das ocorrências factuais do contexto imediato, justamente por ser essa a sua função comunicativa, geralmente, antecipa o tom da reportagem reforçando-a. (FREITAS; HEINE, 2019, p. 208)

essas duas revistas escolhidas pelo grupo se deu por terem elas sido uma ferramenta de reforço para o julgamento a favor do impeachment, já que a “proposta temática

não se reduz a manchetes informativas, mas traz, também, um julgamento de valor antecipado que implicitamente se impõe ao leitor, conduzindo-o a atitudes responsivas afinadas com o tom da reportagem interna” (Ibid., p. 208), o que faz a crítica do grupo ser direcionada para aqueles que realmente corroboraram com o golpe, o apoiaram e o legitimaram, tendo aceitado a parcialidade optada por esses veículos de comunicação.



Figura 53 - Cegos, Av. Paulista, São Paulo, 2016

Assim, o ato de “comer” as matérias pelos performers, é colocado como a posição do leitor que constrói seus discursos, opiniões e conceitos a partir daquilo que lhe é posto sem uma leitura crítica, ou uma compreensão do poderio que essa mídia tem sobre ela utilizando “de discursos verbais e não-verbais, capazes de desqualificar, deslegitimar, julgar e condenar, antes mesmo dos ritos processuais da Justiça” (Ibid., p. 212).

Junto a esse momento de expor e comer as revistas, houve um encontro casual da intervenção com uma pequena passeata que pedia a anulação do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff que cruzou com o coro de Cegos, com cartazes e utilizando megafones para ampliar o seu discurso manifestante. Isso, provavelmente, influenciou a compreensão de alguns transeuntes que acompanhavam Cegos, somando palavras de ordem à sua *coralidade*

performativa, o que fez surgir comentários como: “é um manifesto sobre o golpe? Contra o golpe”. Outro disse: “então, eu acho que isso que está acontecendo é um protesto contra o novo governo, o presidente Temer. Isso está revelando que estamos na lama com o novo governo que está aí no poder”. Outro ainda: “eu acho que tá representando o momento atual do país, o momento que a gente tá vivendo. Político, econômico, social”, e outro ainda: “eles estão melados de lama, sujos de lama, e estão em silêncio, né? De olhos vendados, em silêncio. Eu tô achando que vem uma bomba aí, uma bomba do Temer”.

Essa junção de elementos, as revistas, estar na escadaria da Gazeta, um prédio que representa as instituições midiáticas, a proximidade com outra manifestação que exibia o discurso do golpe e das irregularidades do julgamento da então presidenta, a movimentação da Avenida Paulista fechada para carros no domingo, tudo isso pode ter influenciado para a salva de palmas que o grupo recebeu assim que realizou o gesto de rasgar e “comer” as páginas das revistas, seguido da colocação das revistas na boca e da saudação nazista.

Após a saudação os performers descem da escadaria e voltam a caminhar pela avenida, mas agora carregando um novo elemento em sua caracterização: cada performer com uma revista entre os dentes.

Surge agora uma diferença na visão da obra a partir da inserção do objeto e do gestual fica nítida em alguns comentários de espectadores que tiveram leituras prévias e que, depois, modificaram ou relataram dúvida.

A gente achou que era justiça cega, da barragem de Mariana. Agora eu não sei mais.[...] Eu entendi isso. A justiça que tem a faixa na cara, justiça cega, e o fato de estar de lama parece estar ligado a barragem de Mariana, quando caiu e tal. Eu imagino que seja isso.

O dispositivo fez com que surgissem leituras múltiplas do espectador.

Sobre o que eu acho dessa passeata? Eu não sei sobre o que seria, talvez seja um protesto sobre catástrofe ambiental, algo parecido. Eu vejo que o pessoal está com uma mala, então algo contra, talvez, alguma catástrofe, algo parecido, contra empresários. Acho que seria isso, não sei te falar.

O coro caminhou até a frente do prédio da FIESP – Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, com as revistas na boca, quando foi realizada

uma nova parada e outro objeto foi assumido: os cartazes com dizeres retirados das passeatas realizadas pelos movimentos de direita.



Figura 54 – Manifestantes ao redor do pato da campanha “Não Vou Pagar o Pato”, dezembro de 2015. da FIESP, em São Paulo, Foto: Ayrton Vignola/Fiesp

A escolha do prédio da FIESP, além de ser um ponto constante de encontro dos movimentos de direita, está ligada ao fato de ter sido essa instituição que financiou a campanha “Não Vou Pagar o Pato” ou “Chega de Pagar o Pato”, iniciada em 3 de setembro de 2015, encabeçado pelo então presidente da instituição Paulo

Skaf, a princípio sendo contra o aumento de impostos e contra a volta da CPMF, mas que acabou por sendo um grande apoiador do processo de impeachment de Dilma Rousseff colocando cinco mil pequenos patos e um pato inflável de doze metros de altura na Esplanada dos Ministérios, e também um pato inflável gigante na frente do prédio na Av. Paulista, ambos em março de 2016. O pato ficou exposto na entrada do prédio até o início das campanhas eleitorais municipais em 2016, tendo reunido a sua volta milhares de pessoas em diversas manifestações de direita na cidade.

Ainda carregando as revistas pela boca, o coro de Cegos parou em frente ao prédio e realizou a saudação nazista, após isso seguiram com a troca das revistas pelos cartazes com dizeres como “Aborto é crime”, “Intervenção Militar Já!”, “Não sou político, sou gestor”, “A Lava Jato é imparcial”, entre outras,



Figura 35 - Cegos em frente à Fiesp, São Paulo, 2016



Figura 56 - Cegos utiliza cartazes na ação realizada em São Paulo, 2016

retiradas de cartazes que estavam sendo utilizados constantemente nas manifestações realizadas pela direita no país. Aqui vale ressaltar, que essa foi a primeira vez que Cegos utilizou a palavra como discurso direto, não só usaram o objeto do cartaz como uma simbologia do que queriam criticar, mas o utilizaram também com a linguagem escrita, explicitando a posição política do

grupo em função do momento político.

Após esse momento, no mesmo local, um dos performer se destaca do coro trazendo consigo uma faixa, representando a faixa presidencial, e a veste em um outro membro do coro, simbolizando o ritual de passagem de um presidente a outro. A partir desse gesto a leitura foi completamente direcionada à uma crítica ao dito golpe que levou Michel Temer ao poder, com apoio de parte da população, apesar de já ter surgido comentários, àquela altura, relacionados ao cenário político, agora a intenção de

leitura da ação pelo grupo era exposta por completo. A partir daí os relatos dos espectadores também passaram a ser mais claros, como o da mulher que prontamente relacionou a intervenção a Operação Lava Jato⁹⁰: “Me parece que é sobre política. A Lava Jato, a



Figura 57 – Cegos em frente ao prédio da FIESP. Desvio Coletivo. São Paulo, 2016.

⁹⁰ A Operação Lava Jato, iniciada em 2014 e ainda em andamento, é um conjunto de investigações realizadas pela Polícia Federal do Brasil, que cumpriu mais de mil mandados de busca e apreensão, de prisão temporária, de prisão preventiva e de condução coercitiva, apurando um esquema de lavagem de dinheiro que movimentou bilhões de reais em propina no país.

corrupção, todo mundo sujo de lama, vestido como político, de terno”.

Além disso, o uso da faixa deixou o discurso de quem assistia ao evento mais literal: “então, eu acho que isso que está acontecendo é um protesto contra o novo governo, o presidente Temer. Isso está revelando que estamos na lama com o novo governo que está aí no poder”. Outro relato dizia: “eu acho que é uma manifestação para a anulação do *impeachment*”. E outro ainda: “eu acho que não é certo, é sobre a Dilma. Primeiro eles queriam que ela saísse e agora estão fazendo isso. Eu não concordo”.

Também em frente ao prédio da Fiesp, ocorreu outro encontro casual, quase no final do trajeto, quando o coro de Cegos se encontrou com um pequeno grupo de pessoas, portando a bandeira do Brasil e alguns vestidos com o uniforme militar brasileiro, pedindo intervenção militar no Governo. Talvez, esse



Figura 58 – Cegos, ao lado dos manifestantes que pediam a intervenção militar. São Paulo, 2016.

tenha sido o embate mais chocante em toda a caminhada, que gerou manifestações de revolta, declarações e diálogos espontâneos por parte dos espectadores, como o que segue:

Entrevistada 39 - Eu estou meio chocada com o que eu acabei de ver. Entre um protesto que luta por direitos , por uma sociedade livre, surge um grupo pequeno pedindo a intervenção militar, É chocante demais isso. Para mim isso é um desespero, uma obra que nos leva a lutar por liberdade, por direitos e ao mesmo tempo, pessoas, com a minha idade, que passaram pela ditadura, estão pedindo a intervenção militar. Nós ainda estamos chorando pelos mortos da ditadura, e tem gente pedindo ditadura de volta, não posso acreditar no que estou vendo aqui. [Cegos] é uma obra, uma intervenção tão incrível, estética

Entrevistada 40 - E a galera pedindo intervenção militar junto com os zumbis...

Entrevistada 39 - ...é de uma beleza, e sua clareza. E politicamente é tão correta que eu quero bater palmas para essa obra.

Entrevistada 41 - No momento agora [Cegos do lado daqueles que pediam a intervenção militar] é uma ironia em relação a essas pessoas que estão ali, completamente loucas, que não sabem nem onde estão

pisando, nem em que países estão. No caso vejo como uma intervenção irônica e perfeita, excelente. Nunca vi uma manifestação tão boa quanto essa. É minha opinião. Agora aqueles ali [apontando para os que pediam a intervenção militar] não sabem nem onde estão. Vieram se esconder nesses golpistas [apontando para o prédio da FIESP], essa porcaria, lesa pátria, só lesa pátria que tem ai, só buscando o lucro.

Aproveitando esse encontro, o coro de *Cegos* se dirigiu junto ao grupo que protestava, e estando eles em seu meio realizaram mais uma vez a saudação nazista, momento em que uma salva de palmas junto com gritos de “fora Temer”, “fascistas” e “golpistas” surgiam entre os transeuntes/espectadores.



Figura 59 – Alguns cartazes utilizados durante a intervenção *Cegos* em São Paulo, 2016

Nesse momento, percebemos que os depoimentos passaram a ser mais extensos e inflamados, como se o discurso do coletivo, que até então carregava um elemento de identificação desfigurado, tivesse sido acentuado não por elementos previamente estabelecidos como revistas, bandeiras ou cartazes, mas pelo próprio contexto real do dia-a-dia da cidade, possibilitando a multiplicação das leituras.

De repente, no enfrentamento da passeata de direita, era como se *Cegos* pudesse ser visto como um apelo ou uma crítica à intervenção militar solicitada por esta, como podemos perceber nesses depoimentos: “acho que é alguma coisa de intervenção militar, tipo justiça cega, alguma coisa assim. Alguma coisa de país cego, estou tentando ver o que poderia ser. Mas acho que é sobre a intervenção militar”. Enquanto outro espectador diz:

o que você vê aqui [apontando para *Cegos* lado a lado daqueles que pediam a intervenção militar] é uma crítica a esses doentes mentais, eles têm patologia e precisam ser tratados, porque parece que não conhecem a história do Brasil, e dizem que querem organização e disciplina, eles querem é borrachada, eles querem nos proibir de sermos inteligentes.

Esse embate provocou uma tomada crítica no espectador, alguns até esperaram para dar o seu depoimento ao perceber que estávamos questionando

sobre a visão que as pessoas estavam tendo sobre a ação artística, como foi o caso do relato abaixo:

Eu achei muito bem sacada essa postura de movimento feito de pessoas cegas, cheias de lama, cumprimentando autoridades e fingindo que apoiam o fascismo. A simbologia...porque eu sou quase cego, então a simbologia de que uma pessoa que só faz isso só pode estar cega e só pode estar suja, cego no sentido pejorativo da coisa, é uma simbologia muito boa, e calha muito com a atualidade, com a gente vivendo num país onde o número de fundamentalistas cresce. Acho que existe um grande problema quando você é um fundamentalista, um religioso fanático, um direitista fanático, até mesmo um esquerdista fanático, porque se você luta muito por ideais que lhe são passados, sem vasculhar se você tem algo a ver com eles ou não, se você admite cartilhas prontas, você está dizendo que o que vem de dentro de você não serve, e a gente continua numa sociedade onde ninguém se escuta. Então, a simbologia do cego também vale, pois as pessoas estão surdas também, porque antes de ouvir o outro eu tenho que aprender a me escutar, eu tenho que aprender quais são as minhas funções, eu tenho que lutar por elas, e lutar para que todos possam lutar pelas suas e viver as suas funções. Então, em um país onde as pessoas compactuam com esse tipo de governo canalha, impostor, fundamentalista, é um país, sem dúvida onde as pessoas não sabem o que elas são.

Uma espectadora que acompanhou a intervenção a partir do prédio da Gazeta até o momento final, mostra, em seu relato, como foi possível a construção da leitura da ação artística pelo transeunte/espectador corresponder à intenção original do grupo com essa apresentação, perpassando pela crítica ao poder midiático e a situação política do país, e até mesmo foi capaz de despertar um reconhecimento pessoal da necessidade de uma tomada de posicionamento político/ideológico:

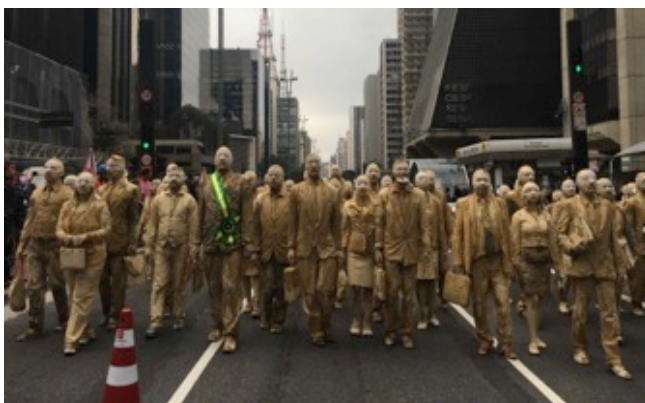


Figura 60 - Momento final de *Cegos*, Av. Paulista, São Paulo, 2016

Olha, é muito claro e amplo. Eu estava escutando enquanto estava andando e as pessoas falavam "Ah eles estão com a Dilma!", mas para mim é um retrato do Brasil, de como a gente está afundando numa lama, e as pessoas acham que...fico até nervosa de falar isso (risos). Para mim isso é um retrato que mostra que a gente está cego e sujo. É um golpe, e a gente já sabe disso, mas não é só um retrato do golpe, é uma crítica à mídia que usa esse veículo para manipular as pessoas e jogam uma lama na gente, e muitas pessoas não percebem. O silêncio que retrata uma alienação, nem sei explicar porque é emocionante, eu quero falar muitas coisas ao mesmo tempo que fico sem palavras, eu me sinto

o tempo inteiro assim, minha militância é recente, e na hora que eu me deparei com esse cenário político caiu uma lama em cima de mim, porque eu fiquei na corda bamba de saber qual é a minha ideologia, para onde eu vou e a gente não absorve nada, pois as notícias chegam na gente dessa forma, eles jogam tudo pra cima da gente e a gente fica nessa areia movediça que vai afundando e é um desespero, então a gente precisa ficar cego.



Figura 61 - Cegos em frente ao prédio da Justiça Federal, São Paulo, 2016

Seguindo a caminhada em coro, agora com um dos performers portando a faixa presencial, *Cegos* ainda realizou mais uma parada, em frente ao prédio da Justiça Federal, o Fórum Ministro Pedro Lessa, visto como símbolo de poder estatal, onde novamente realizaram a saudação nazista, e por último atravessaram o prédio do Conjunto Nacional, um dos mais famosos edifícios e centro

comercial de São Paulo, que ocupa uma quadra com entradas/saídas na Avenida Paulista, Alameda Santos, Rua Augusta e Rua Padre João Manuel. Uma das lojas mais conhecidas na galeria comercial do conjunto é a Livraria Cultura, onde o coro parou por alguns instantes antes de concluir a travessia pelo conjunto para o desfecho da intervenção nesse dia.

Assim como em São José dos Campos, em São Paulo, portanto, ficou claro a extensão reflexiva presente na obra do Desvio Coletivo, sobretudo quanto a questões políticas pertinentes ao momento histórico e ao local em que a obra foi apresentada. Podemos dizer que o coletivo, assim como muitos dos artistas contemporâneos, utiliza dos múltiplos códigos que a vida real nos fornece e se apropria deles à sua maneira – os reedita e os transforma em uma *nova* forma, não só uma forma “artística”, mas uma *nova forma de vida*, de *relação*, uma outra “partilha do sensível”.

Todas as leituras da ação artística podem ser consideradas corretas, independente do desejo de determinada interpretação da obra que o grupo alimante, pois quando este se coloca na rua, ele sabe que *Cegos* possui uma dimensão ampla, utilizando aqui a denominação proposta por Jacques Rancière

(2012), podemos dizer que a ação permite o transeunte a atuar como um “espectador emancipado”. Este espectador é um espectador que, ao se deparar com a obra, irá observar, selecionar, comparar, interpretar o que vê conforme a bagagem cultural e social que carrega, acessando sua memória como uma ferramenta de comparação e medição.

Isso se soma aos dispositivos escolhidos pelo grupo para provocar determinadas leituras específicas, que no caso de *Cegos* são esses *objetos*, *gestos* e *locais* que são escolhidos cuidadosamente para colocar o espectador que acompanha a performance em relação sensível com seu coro enlameado. Nessa apresentação, pudemos observar como é relevante essa conexão do objeto e do gesto com a representação simbólica que os prédios possuem na memória coletiva da sociedade, como foram os gestos com as revistas na escadaria do prédio da Gazeta e o uso dos cartazes e da faixa presidencial em frente ao prédio da Fiesp. Além da capacidade do grupo em aproveitar os eventos que cruzam seu caminho como um dispositivo que favoreça a leitura intencional do grupo, como foi no momento em que o coro se juntou aos manifestantes que pediam a intervenção militar.

Essa relação, claro, não é nunca unívoca, mas ambígua, deixando o espectador dividido, em *crise*. Os dispositivos o colocam em um movimento constante de percepção, a bordo do qual ele não possui o controle e é pego pela imprevisibilidade da obra. *Cegos* não impõe um discurso unilateral, mas permanece, mesmo durante a intervenção, aberta àquilo que o transeunte, quando se torna espectador, decide enxergar, de um modo ao mesmo tempo poético e político.

3.3 Cegos em Uberlândia

Em Uberlândia/MG, a apresentação de *Cegos* foi uma encomenda da ADUFU - Seção Sindical dos Docentes da Universidade Federal de Uberlândia, que custeou o mínimo necessário para a realização da intervenção na cidade. A intervenção ocorreu no dia 13 de novembro de 2016, e acabou coincidindo com a agenda do Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, que aquele ano foi sediado pela UFU -

Universidade Federal de Uberlândia. Isso facilitou a participação de pesquisadores e estudantes da área na intervenção, que percorreu as áreas do evento possibilitando a observação de diferenças entre os olhares de um público conhecedor das artes e aquele transeunte rotineiro da cidade que é atravessado pela obra em seu fluxo cotidiano.

Uma peculiaridade da intervenção em Uberlândia é que a mesma foi realizada no período das ocupações das escolas secundaristas, e de uma greve



Figura 62 - Oficina preparatória de Cegos, Uberlândia, 2016

na UFU, estado ocupada pelos estudantes como forma de protesto. Assim, a oficina preparatória foi realizada dentro de uma área da ocupação, além de ter incluído no trajeto da intervenção a Escola Estadual de Uberlândia (Museu), uma das escolas

públicas mais conhecida da cidade, também ocupada. A intervenção, nesse sentido, se configurou em Uberlândia como forma de apoio aos estudantes, não havendo um fluxo grande de transeuntes nessa região aos domingos, dia em que *Cegos* aconteceu.

Ressaltamos que a apresentação de *Cegos* em Uberlândia, em 2016, foi promovida como uma ação artística que compunha a agenda da greve geral da UFU, servindo sua função ativista, por conciliar a intenção crítica do grupo com os protestos feitos pelos grevistas contra as novas políticas e medidas realizadas pelo governo, entre elas a *Proposta de Emenda à Constituição 55*, que congelava o teto da verba federal para a área da educação; a *Medida Provisória 746*, que previa a reforma do ensino médio, excluindo diversas matérias do currículo obrigatório, como artes, filosofia, educação física, entre outras; o *Projeto de Lei Escola Sem Partido*, que prevê um ensino baseado na moralidade e no conservadorismo, censurando os estudos de gênero e orientação sexual nas escolas, prezando a *heteronormatividade* e a posição neutra do professor a respeito de qualquer ideologia; além da *PLC 54*, que estabelecia o teto de limite

de gastos aos órgãos públicos, além de prever o congelamento dos salários dos servidores por dois anos e a suspensão dos concursos públicos. A greve ainda era contra as reformas trabalhistas e previdenciárias que ainda não contavam com um texto base na época.

O que se via nesse momento era um desmonte dos direitos conquistados desde a redemocratização do país, tendo a área da educação, principalmente a pública, uma das mais afetadas pela *PEC 55*, *MP 746* e pela *PL Escola Sem Partido*, que provoca a falta de um desenvolvimento cultural e artístico, e, principalmente, dificulta, se é que não elimina, a possibilidade de criar um senso e uma reflexão crítica e universalista ao jovem em formação.

Foi essa pauta de luta que incentivou o grupo a aceitar a proposta de levar *Cegos* até Uberlândia, mesmo tendo somente as condições mínimas necessárias para a realização da intervenção, mas que apesar das dificuldades foi marcante, como revelou o produtor do grupo, Leandro Brasília:

foi o lugar do mundo que eu mais gostei de produzir, porque tinha uma questão dos estudantes muito importante. E foi um sufoco, a gente nunca produziu *Cegos* daquele jeito. Eu estava sozinho, o Marcos estava metade na ABRACE e metade comigo, e ele não é produtor. Então eu precisava fazer tudo, mas apesar disso foi incrível, eu não esqueço! Uberlândia foi um momento muito especial para mim dentro do *Desvio*, primeiro por ter sido uma superação, eu estava sozinho, com medo, achando que eu não conseguiria fazer acontecer, mas aquela galera estava muito afim e foi lindo. (BRASÍLIO, 2018)⁹¹.

Além disso, em Uberlândia houve uma diferença, quando comparada às outras apresentações que acompanhamos, que foi a parada em alguns pontos onde, sabidamente, não haveria movimento, por ser final de semana. Mesmo assim, foram escolhidos estrategicamente para o registro em vídeo e em fotografia, feito pelo Sindicato, como foi o caso da parada em frente ao Fórum de Justiça, como veremos a seguir, que encontrava-se fechado, mas que possui uma simbologia muito grande para a ação enquanto obra artista.

Soma-se a isso também, a própria mudança sofrida dentro do processo artístico do coletivo, que vinha se tornando cada vez mais politizado e engajado, como explica Brasília:

⁹¹ Em entrevista concedida a mim em 24 de setembro de 2018 – Anexo

depois do impeachment [de Dilma Rousseff, em agosto de 2016], foi uma questão mesmo de engajamento. (...) Esse engajamento que surgiu foi muito legal, principalmente no último ano, e no Brasil, as discussões foram incríveis, é verdadeiramente um exercício de sentar em roda e discutir política, discutir se estamos cegos ou se não estamos cegos, você pode estar cego pela religião, pode estar cego pela política, e transformar isso em um consenso que desembocará em uma performance que tem uma unidade. (Ibid.).

No decorrer da intervenção pela cidade, o maior encontro do grupo com os transeuntes se deu em três locais: na Feira Livre de Domingo, na Praça Sérgio de Freitas Pacheco, e no campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Até então, Uberlândia foi também uma das cidades a ter maior distância percorrida no trajeto da intervenção.

Um pequeno imprevisto, no decorrer da deriva, pegou de surpresa o coro. Houve um momento de forte chuva, e os performers tiveram que se proteger dentro de uma agência bancária, o que quebrou o estado de “entrega” dos participantes, mas mesmo assim esse momento foi aproveitado criticamente, como veremos a seguir. Outros momentos de quebra deste estado ocorreram quando o grupo pegou o ônibus novamente para ir até a Escola Estadual de Uberlândia (Museu), por ser a distância muito longa, e no momento de gravação



Figura 63 - Cegos, Feira Livre de Domingo, Uberlândia, 2016

do gesto de rasgar a Constituição em frente ao Fórum, ato, de certa forma, realizado para atender uma visualidade fílmica e não o *aqui-e-agora* da intervenção.

O ponto inicial da intervenção aconteceu na Feira Livre de Domingo, no bairro Bom Jesus, que reúne um número grande e diverso de transeuntes. Nesse momento o coro de Cegos apenas caminhava, com seus trajes sociais e vendas nos olhos, coberto de argila.

Logo no começo da intervenção na Feira Livre, já ocorreu o diálogo entre os espectadores, que se referiam à intervenção, primeiro, como sendo uma crítica ao rompimento da barragem da mineradora Samarco na cidade de Mariana, também Minas Gerais, deixando 18 mortos e 1 desaparecido, no dia 5 de novembro de 2015, justamente um ano antes. Provavelmente foi a atenção dada pela mídia naquele dia que gerou essa primeira visão da obra.

Entrevistada 1 - Foi o muro que dividia, e eles se vestiram assim.

Christiane - O muro?

Entrevistada 1 - De Mariana.

Christiane - De Mariana, da Samarco?

Entrevistada 1 - É, da Samarco.

Entrevistado 3 - Vou falar a verdade, foi um absurdo.

Entrevistado 2 - É o maior do mundo.

Entrevistado 3 - E você sabe o que acontece? Ela [Samarco] não é brasileira, é multinacional.

Entrevistado 4 - A Vale do Rio Doce não é a cabeçona?

Entrevistado 3 - Não [*inaudível*] Sabe onde vai dar outra bagunça? Vai ser perto de Brasília, onde há ouro. O povo acha que eles estão extraindo minério, mas não estão extraindo minério, mas sim urânio.⁹²

Outras pessoas, no decorrer da deriva, também relataram de forma direta que se tratava de um protesto sobre o acidente em Mariana, mas mudariam a impressão ao acompanhar um pouco mais o grupo, como nesse caso:

Antes eu pensei que fosse Mariana, que era uma reivindicação pelo o que aconteceu com Mariana. No início eu pensei isso, mas depois achei que o outro era mais convincente, sabe? Um mar de lama mesmo, todo mundo da política, o mundo está sem saída, um mar de lama mesmo.

Como em todas as cidades, nesse momento inicial, e no decorrer dos demais pontos da cidade, tiveram aqueles que relacionaram a obra a mortos-vivos, zumbis, afirmando que o trabalho estava “ressuscitando zumbis...” ou indagando: “É zumbi? Parece zumbi, né?!”. Para alguns a leitura se modificou, mas inicialmente tiveram essa mesma impressão, como fica claro no depoimento a seguir:

⁹² Esse e todos os demais relatos do público copiados neste tópico foram obtidos em vídeo, durante a intervenção em Uberlândia, disponível em vídeo no website da tese, na página **entrevistas**: <https://oespectadordaperformanceurbana.weebly.com/entrevistas.html>

...parece que as pessoas estão vendadas, cegas e não estão enxergando o que está acontecendo. Mas a princípio, quando eu olhei parecia zumbis, né? Aqueles filmes de zumbis, os mortos vivos, as pessoas comendo o cérebro um do outro, foi isso que eu imaginei. É muito grotesco, estranho.

Um aspecto que nos pareceu forte em Uberlândia, comparado com as demais cidades que acompanhamos, foi a leitura religiosa. Há, de fato, um número muito grande de cristãos na cidade⁹³, dado percebido já na quantidade de igrejas que se avista



Figura 64 - Cegos, com outdoor religioso ao fundo, Uberlândia, 2016. Foto: www.mediaquatro.com

pelas ruas, além dos vários *outdoors* com dizeres cristãos, ainda mais que em diversos relatos há dizeres como “isso não é de Deus”, ou alusões ao apocalipse, ou ainda a respeito de um “arrebato” ao qual a obra remeteria.



Figura 65 – Cegos, Desvio Coletivo. Uberlândia, 2016.

Vieram lá do fundo da cova! É o arrebato, chego até a arrepiar. Na verdade, é isso aí. É o arrebato, a igreja deles sendo levada agora, quem foi na Graça do Senhor. Estão tudo com a Bíblia na mão. Quem foi na companhia do Senhor está voltando para subir pra Glória.

Desde a chegada na Feira Livre já tivemos alguns relatos nesse sentido, sendo também uma temática explorada em gestos

realizados por alguns performers, como fazer o sinal da cruz ou se ajoelhar em pose de oração, realizados na Praça Sérgio de Freitas Pacheco.

⁹³ De acordo com dados do censo de 2010, realizado pelo IBGE, a população de Uberlândia é composta por: Católicos (54,58%), evangélicos (25,16%), pessoas sem religião (8,36%), espíritas (7,4%) e 4,5% estão divididas entre outras religiões.

No centro da praça, há o posto policial da 91ª Companhia da Polícia Militar, onde o coro parou e realizou a saudação militar (continência), após esse gesto o coro se distanciou um pouco, e cada performer realizou um gesto próprio, com simbologias distintas, principalmente os gestos religiosos citados anteriormente, o de se calar e o de pedir para que se cale.

Nesse momento ampliou-se a leitura política e social da

ação, conforme alguns relatos mostram, alguns simples, como “[estão] falando que nossos políticos são sujos, alguma coisa assim? Porque o povo tá vestido todo assim...”. Outros mais elaborados:



Figura 66 - Cegos, Praça Sérgio de Freitas Pacheco, Uberlândia, 2016. Foto: www.mediaquatro.com

Entrevistado - Eu achei bonito. E isso representa o que? A sujeira lá em Brasília? Os políticos? A corrupção? A falta de igualdade? A falta de investimento na saúde? Em acreditar nos jovens e tirar as pessoas das drogas, das ruas? É isso que vocês estão protestando? Então nota 1000. Muito bonito, muito criativo. Não acho que nós brasileiros temos que aceitar eles lá fazendo o que querem e como querem, porque nós temos leis, constituinte, temos direitos. E as pessoas devem lutar por isso.

Christiane - O que você acha que está sujo? Somos nós ou são eles?

Entrevistado - São eles que estão sujos. Quando uma criança vai para a droga porque não tem escola, uma creche, quem se suja são eles. Quando a pessoa deixa de fazer o que é certo e faz o errado porque a vida lhe levou a essa circunstância porque foi criado sem pai, sem mãe, sem apoio moral e psicológico, a culpa é dos políticos que não criam mecanismos e não faz o país fluir para que as pessoas tenham uma vida melhor, uma vida mais digna. Vamos lutar, não vamos desistir, queremos o Brasil igual e justo para todos, em todas as áreas e todos os sentidos. Somos todos iguais, não importa se meu vizinho tem uma Hilux e eu moro na favela, eu quero os meus direitos, eu quero ir ao médico e que tenha um médico para me atender. Eu quero ir à escola e que tenha vaga para o meu filho, eu quero ir em uma creche e quero que lá ele seja bem tratado, e que tenha a oportunidade de ser bem criado.

Alguns depoimentos foram instigados pelo produtor do Desvio, Leandro Brasílio, ao perceber os olhares curiosos de alguns transeuntes que pareciam se conter para não perguntar do que se tratava, o que gerou diálogos como esse:

Entrevistado - A justiça cega.

Leandro - Mas por que você olha e lembra da justiça?

Entrevistado - Porque está tampado os olhos. A justiça representa uma fita nos olhos.



Figura 67 – Cegos. Desvio Coletivo. Uberlândia, 2016

Outro diálogo:

Entrevistado - Eu acho que isso ai são os políticos sujos na lama.

Leandro - Que lama?

Entrevistado - Na lama da politicagem. Essa PEC, esse envolvimento nesse golpe. A gente ter que engolir o Temer goela abaixo.

Leandro - E o que eles estão fazendo?

Entrevistado - Eles estão fechando os olhos para tudo isso. [...] Acho que essas vendas nos olhos é isso, fechar os olhos para o que está acontecendo. É deixar correr solto, deixar ser dominado. O povo está sendo dominado e estão deixando acontecer. Os que estão lá em cima estão fazendo o que querem, da forma que querem, independente do que a gente acha. Por isso houve o golpe, por isso temos que engolir o Temer, porque ninguém perguntou se queríamos ele lá.

Na saída da praça, em direção ao Fórum de Justiça, onde seria a próxima parada do grupo, uma forte chuva interrompeu a caminhada silenciosa do coro, que acabou se refugiando dentro de uma agência bancária, na parte onde ficam os caixas de autoatendimento.

Mesmo não sendo um local escolhido pelo grupo como um prédio de parada para a ação, foi uma parada condizente com a intenção crítica do coletivo, afinal, como vimos anteriormente, quando falamos da apresentação realizada em São Paulo, os prédios bancários podem ser vistos como símbolos do poderio das instituições financeiras sobre o controle e as desigualdades econômicas no país, o que calhou em ser esse o prédio escolhido no momento da chuva, pois, mesmo sem ter o contato com o público nesse momento, foi possível que os performers

realizassem gestos críticos, como o gesto de se ajoelhar e glorificar o caixa eletrônico.

Passada a chuva o coro se dirigiu ao Fórum de Uberlândia, o Palácio de Justiça Rondon Pacheco. Aqui o coro se juntou ao carro de som do Sindicato dos Professores, e iniciou o gesto planejado para ser filmado. Ou seja, foi um momento mais direcionado para a câmera do que para o transeunte, aliás, nesse dia a circulação nesse local é pequena e o prédio encontrava-se

fechado, como dito anteriormente. Contudo, é um local estratégico para o movimento de greve e como cenário da ação realizada pelo grupo, por ser um prédio de representação de poder, e para o qual se dirigia tanto a crítica política do grupo como os protestos do sindicato.

Além disso, uma crítica que muitos dos manifestantes comentaram sobre o Fórum, é que ele leva o nome do político Rondon Pacheco, que, além de ter tido o cargo de Governador de Minas Gerais e Deputado Federal pelo Estado, foi uma



Figura 69 – Cegos, em frente ao Fórum de Justiça. Desvio Coletivo. Uberlândia, 2016



Figura 68 – O coro de Cegos dentro da agência bancária, Uberlândia, 2016

das lideranças civis do regime militar, e apesar de ser considerado moderado na época, foi um dos redatores do Ato Institucional Número Cinco (AI-5), considerado o mais duro de todo o regime, que retirou as garantias constitucionais da população, e resultou nas inúmeras torturas e mortes promovidas pelo regime.

Assim, o coro se colocou um ao lado do outro, e rasgou exemplares da Constituição Federal de 1988, e posteriormente realizaram o gesto da “banana” (que possui o mesmo significado que o dedo médio no país), em frente ao Fórum da cidade, enquanto o movimento de greve, encabeçada pelo sindicato de professores, proferia palavras de ordem contra o Governo, como “Não a PEC”, “O Pré-Sal é nosso!”, “Fora Temer”, entre outros.



Figura 70 - Cegos, em frente ao Palácio da Justiça Rondon Pacheco, Uberlândia, 2016. Foto: www.mediaquatro.com

Para um dos entrevistados, que acompanhou a ação artística do seu princípio ao fim, esse foi o momento mais impactante, principalmente no momento em que os performers “rasgaram a constituição na frente do Fórum, e alguém puxou a palavra de ordem de que a OAB também apoiou a ditadura”. cremos que a força desse momento se dê por conta de uma junção de fatores simbólicos, desde os gestos realizados pelos performers, como a historicidade que o prédio carrega não só pelo seu uso, mas também pelo nome que lhe foi dado, e o contexto político no qual se realiza a ação, o que a faz ser lida, como observamos em um dos relatos, como o



Figura 71 - Cegos, em frente ao Palácio da Justiça Rondon Pacheco, Uberlândia, 2016. Foto: www.mediaquatro.com

reflexo da “sociedade brasileira, em que os poderosos não estão nem ai para o povo brasileiro”.

Mais uma vez, o espaço escolhido nesse momento diz respeito mais ao fato de estar conectado à uma memória coletiva e histórica da cidade, aliás, segundo Halbwachs (1990), “não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial” (apud ABREU, 2017, p. 27), e essas memórias coletivas se formam em um lugar compartilhado, se transformam com o tempo e se redefinem em momentos de ruptura e passam de memória coletiva para memória histórica quando são registradas, ou seja, passam a ser não só uma ação e um lugar de memória, mas também documentação, registro histórico, o que cremos que tenha sido feito a partir dessa junção da ação artística com a ação político-social promovida pelo sindicato nesse momento da intervenção.

Desse ponto o coro se deslocou até a Escola Estadual de Uberlândia (Museu), a qual estava sendo ocupada pelo alunos secundaristas em protesto à *MP 746*, que como dito anteriormente, visava a reformulação, principalmente, do Ensino Médio, criando escolas de Ensino Integral, contudo retirando a obrigatoriedade de uma série de disciplinas na educação básica e fundamental, e facultativas para o Ensino Médio, fora os desmontes à educação realizado por outras medidas governamentais no mesmo período.

Semelhante ao prédio do Fórum, não havia muito movimento ao redor da escola nesse dia, a não ser pelos alunos que a ocupavam, mas era é um ponto



Figura 72 - Cegos em frente à Escola Museu, Uberlândia, 2016. Foto: Mara Nascimento

importante para a realização de uma ação ativista nesse momento histórico, e condizia com a crítica que se pretendia atingir, além de servir de apoio aos estudantes em se manterem na ocupação. Assim, o grupo se colocou a frente da escola em coro, encarando o coro de alunos que saíram com seus cartazes em punho, numa simbologia de enfrentamento.

Contudo, mesmo com raros transeuntes cruzando a intervenção nesse momento, ocorreu algo que se diferenciou das outras cidades observadas, foi a reação direta, e até mesmo agressiva, de um transeunte, que sem nenhum questionamento, quando cruzou com *Cegos*, e observada a crítica realizada contra o Governo e o apoio dado aos estudantes, esse transeunte, um senhor, levantou a voz, com ofensas e xingamentos, contra a intervenção e contra os alunos que ocupavam a instituição.

Falando sobre essa impressão da sociedade local, uma das professoras que atua no Sindicato relatou que há sim na cidade muita resistência a esse tipo de intervenção e a mobilizações políticas como a ocupação estudantil.

É uma cidade mais conservadora com certeza. Eu estou aqui há 22 anos, vim trabalhar na universidade, é uma cidade conservadora sim, mas tem muita gente que apoia, mas as pessoas aqui não estão acostumadas a ir pra rua e fazer movimento e participar. Eu sei que há muitas pessoas que gostariam de estar aqui nesse momento, mas as vezes, por comodismo não vem, a gente tem esse momento, mas também tem as pessoas que são contrárias.

Com essa percepção da cidade, perguntamos então a alguns espectadores locais como eles viam a recepção da intervenção pelos seus conterrâneos. A visão foi de uma ação que “suavizou” conforme o caminhar do coro, como consta no relato de uma professora da UFU, ao concluir que “as primeiras [reações] foram de agressão, depois de curiosidade, daí perguntaram. Então, ao longo do percurso as pessoas se tornaram mais disponíveis”.

Outra professora, também da UFU, quando soube que houve poucos comentários conectando a intervenção a um ato artístico e que, de modo geral, as pessoas leram a obra como uma manifestação política, relatou a necessidade da ampliação de feitos artísticos como este nas ruas da cidade, e disse que “nós temos alguns grupos que têm feito intervenções, mas na rua não tem muito ainda.

Tem um grupo [...] que tem feito intervenções nas praças, acho que a gente precisa ampliar isso”.

Mesmo com essas particularidades, o ato de registrar o que acontecia com seus celulares e câmeras foi constante, apesar de ter sido menor do que em São Paulo e em São José dos Campos, talvez pelo fato da intervenção causar ali um estranhamento maior. Contudo, para aqueles que decidiram registrar essa massa de figuras despersonalizadas, com um traço realista, porém, cobertos de argila, a motivação veio tanto dessa estranheza da obra na cidade, como de uma afetividade, como relatou essa espectadora:

Muito. Foi muito forte para mim. Nesse momento eu precisei fotografar a placa da polícia com eles ali, fazendo continência, é muito forte. Eu acho que é um movimento de mostrar em frente à órgãos públicos, principalmente os órgãos públicos que dizem cuidar da gente, do povo, da nação. Que cuidados são esses que estamos tendo hoje?

Após essa parada, o grupo retornou para o campus da Universidade Federal de Uberlândia, e lá, novamente, como forma de apoio aos estudantes, se dirigiu a um prédio ocupado por eles, e ficou em posição de confronto, realizando a saudação nazista ao se deparar com os cartazes pendurados em frente ao prédio.



Figura 73 – Cegos na ocupação da UFU. Desvio Coletivo. Uberlândia, 2016.

Aproveitando o evento que ocorria naquele dia na universidade, como ação final, o coro adentrou a área do IX Congresso da ABRACE, no momento em que estava havendo o *coffee break*, um momento de descontração dos participantes,

e realizaram o gesto da saudação nazista e da “banana”. Os espectadores silenciaram para acompanhar a passagem do coro de *Cegos*. A postura nesse



Figura 74 - *Cegos*, durante o IX Congresso da ABRACE, Uberlândia, 2016

ambiente foi, por certo, uma das mais solenes – os movimentos de todos foram contidos, as reações praticamente neutras, dominadas por um silêncio e uma observação quase técnica da grande maioria, o que contrastava bastante das respostas que *Cegos* obtém quando vai às ruas.

Enfim, em Uberlândia percebemos, novamente, a potencialidade do trabalho em transmitir as mais diversas leituras, e como é

capaz de dialogar com a linguagem cotidiana da cidade, espelhando as relações de dominação da sociedade local, estabelecendo relações com o que ali é vivido diariamente – como foi o caso da acentuada leitura religiosa da obra –, reunindo manifestações políticas ao seu discurso estético, etc. O âmbito universitário, certamente, conferiu à obra naquela localidade algo de muito peculiar, sendo a universidade a instituição que costuma trazer inovação e diversidade àquela cidade. Aqui, a cidade é mais do que um espaço físico, mas é um modo de produção social, determinando a organização da vida coletiva – a sociedade urbana vista como “a realidade social que nasce à nossa volta” (LEFEBVRE, 2001, p. 11), movida pela coletividade e não, apenas, pela individualidade.

Em suma, em Uberlândia viu-se *Cegos* dialogar não tanto com as esferas de poder representadas por *locais, gestos e objetos – dispositivos poéticos* –, mas com as instituições colaboradoras, Sindicato e Universidade, incluindo a ocupação dos jovens alunos secundaristas. Assim, ficou claro nessa cidade que

um *lugar* vai além de um espaço material, escalonar, mas se configura como uma vivência coletiva e afetiva.

3.4 Cegos em São José do Rio Preto

Em 2019, o Desvio Coletivo foi convidado a participar de um dos festivais de teatro mais importantes do país, o Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto. O Festival, que ocorre desde 1969, tem se mantido forte mesmo em momentos turbulentos da cultura no país, mantendo seu compromisso político com a Cultura, como foi claramente exposto no texto curatorial da programação em 2019.

estamos presenciando uma ampla onda que visa promover o estreitamento do espaço para a cultura, tanto por meio do corte de recursos, quanto também pelo ataque direto aos artistas e à diversidade das manifestações culturais. Esta onda caminha junto com uma tendência ao cerceamento dos direitos, liberdades e aumento da desigualdade econômica.⁹⁴

Por conta desse ponto, a curadoria composta por Adriana Macedo, Alexandre Dal Farra e Ruy Filho viu, mais do que nunca, a necessidade de potencializar a presença e o discurso dos artistas, e logo da arte, optando pela escolha de uma multiplicidade de vozes e linguagens que ocupasse não só os palcos da cidade, mas também suas ruas, praças e parques. Foi nessa configuração de festival que a intervenção *Cegos* foi convidada a participar, como um evento aberto e polifônico, sendo previstos dois dias de apresentação em ambientes distintos: no primeiro dia, 11 de julho, a performance sairia do Mercado Municipal, às 13 horas; no dia seguinte, 12 de julho, partiria da Represa Municipal, às 15 horas, sendo no segundo dia que acompanhamos a intervenção.

Vale ressaltar que o momento político-social no país era já diferente dos momentos anteriores em que a obra foi acompanhada. Há pouco mais de seis meses, Jair Bolsonaro tomara posse como 38º Presidente da República do Brasil, e uma série de ações e reformas de extrema direita começaram a ser encaminhadas no país, muitas delas, atingindo diretamente o campo da Cultura.

⁹⁴ Disponível no site do festival <https://www.fitriopreto.com.br/2019/festival/fit-2019/>

Mas, uma das mais impactantes reformas seria implementada pela PEC - Proposta de Emenda à Constituição – nº 6, de 2019. A Reforma da Previdência, já aprovada na Câmara dos Deputados, estava em trâmite no Senado Federal⁹⁵, tendo como principais pontos previstos o aumento da idade mínima e do tempo de contribuição; a diminuição da porcentagem dos salários para o cálculo da aposentadoria e da alíquota de contribuição⁹⁶, aumentando a polarização entre os que se posicionavam a favor e os que estavam contra o Governo.

Durante a oficina de preparação para *Cegos no Festival*, realizada nos dias 9 e 10 de julho, esse foi um ponto levantado pelo grupo para ser abordado durante a intervenção. Como veremos a seguir, isso resultou na escolha de do objeto e gesto que gerou um momentos mais impactantes desse dia, quando foi colocado em ação a carteira de trabalho, utilizada como objeto de referência crítica, junto ao gesto de rasgá-la, como forma de representação do desmonte dos direitos previdenciários.

Logo após foi realizada, logo em seguida, o gesto em menção ao uso de cocaína, como referência aos 39kgs da droga encontrada no avião da Força Aérea Brasileira, que compunha a comitiva presidencial na Europa. A motivação do grupo para realizar esse gesto foi ter se deparado com um monumento da FAB em meio ao trajeto já pensado pelo coletivo, como coloca Marie Aup:

Em São José do Rio Preto, já fomos sabendo que iríamos realizar as duas versões [política e consumo]. Pois o cronograma que trabalhamos é o seguinte: logo após a produção fecha com o festival, a direção entra em contato com a produção do festival para fazer um rascunho de trajetos. Ou seja, chegamos na cidade já com um roteiro, que foi construído entre o Desvio Coletivo e uma pessoa local. Lá fazemos a visita de trajeto *in loco*, fotografamos tudo e apresentamos na oficina

⁹⁵ A PEC 6/2019 foi aprovada no Senado no dia 22 de outubro de 2019 com 60 votos a favor e 19 contra, e transformada em norma jurídica em 13 de novembro de 2019.

⁹⁶ A idade mínima que não era limitada passou a ser de 2 anos mulher/ 65 anos homem, o tempo de contribuição que era de 15 anos de contribuição para se aposentar por idade (60 anos mulher/ 65 anos homem). Há ainda a aposentadoria por tempo de contribuição, independentemente da idade: 30 anos mulher / 35 anos homem, passou a ser de 15 anos mulher / 20 anos homem. O cálculo do salário passou da média dos 80% maiores salários para 60% da média de todos os salários + 2% por ano de contribuição que exceder 15 anos mulher / 20 anos homem. A possibilidade da aposentadoria integral que era pelo sistema de pontos, seguindo a fórmula 86/96, onde a soma entre o tempo de contribuição e a idade tinha que ser de 86 pontos para mulheres e 96 pontos para homens, passou a ser alcançada com tempo de contribuição de 35 anos mulher/ 40 anos homem. O valor do benefício pode ultrapassar 100% da média salarial se o trabalhador seguir na ativa após esse período. E a faixa de alíquota de contribuição que era separada em três faixas de 8%, 9% e 11%, incidindo até o limite do teto do INSS, atualmente fixado em R\$ 5.839,45, passou a variar de 7,5% a 11,69%, limitadas ao teto do INSS.

para discutirmos [com os performers]. Tanto na visita *in loco* quanto na oficina tem mudanças. Nesse caso, por exemplo, a gente não imaginava que teria um avião! Então foi incluído, pois foi algo que não tinha como a gente prever, só vimos isso na visita *in loco*, e na discussão na oficina que se deu a imagem final. (...) ter um monumento da FAB ali, no ponto turístico da cidade, logo após esse escândalo, foi um presente para a performance. (AUIP, 2020)

Acompanhamos o segundo dia de apresentação de *Cegos* em São José do Rio Preto, no dia que seriam realizadas as duas versões mencionadas por AuiP, iniciando com a versão política, tendo a ponte do Parque da Represa como ponto de partida da intervenção. Quando o coro de *Cegos* chegou na ponte algumas pessoas já esperavam, entre a metade e cabeceira oposta a entrada do grupo na ponte, para assistir. O coro foi caminhando lentamente até cerca da metade da ponte, onde estava a maior parte do público, e pararam lado a lado para a realização do primeiro gesto da apresentação: a saudação nazista.

Após esse gesto, o coro voltou a se juntar, continuando a travessia da ponte.

Cegos já trazia a potencialidade discursiva de um caminhar lento, em coro, de corpos enlameados vestidos em trajes sociais, e das vendas nos olhos dos performers. Essa imagem, logo que aparece ao público, gera curiosidade, fisgando o transeunte para que se torne *espectador*, e motivando leituras como a de uma senhora que, acompanhada do filho e da nora, disse que a obra mostrava aqueles que não têm a visão enxergando melhor do que aqueles que a têm.



Figura 75 – *Cegos*, Parque da Represa, São José do Rio Preto, 2019. Foto: Christiane Martins e Leandro Brasíliao

não queremos enxergar a verdade, o que está acontecendo. Vamos supor, esse pessoal [que enxerga] só quer mostrar o que eles querem e

podem, mas nunca mostra o centro pobre, as pessoas carentes, uma favela, um grupo de desempregados. Tudo isso faz parte, então é um grupo de viajantes pelo mundo, procurando um lugar para pousar.⁹⁷

O interessante foi saber, logo depois, que essa senhora, e outros nove espectadores, foram até a Represa especialmente para acompanhar a intervenção *Cegos*, através do programa realizado pelo Centro POP, um equipamento da Prefeitura Municipal, que integra o departamento de serviços sociais na Região Administrativa de São José do Rio Preto, especializado em atender pessoas em situação de rua, considerada de vulnerabilidade e de risco. O Centro POP divulgou a obra e abriu inscrição para aqueles que se interessavam em assistir fornecendo o transporte, o que resultou em um grupo de dez pessoas, das quais poucas já haviam tido algum tipo de contato com a linguagem artística. A intervenção acabou por gerar um impacto muito forte nestes espectadores, como relatou a responsável pela organização do Centro.

Entrevistada - Eles estão trazendo cada conteúdo interessante. Porque tem tudo a ver...a questão da invisibilidade do morador de rua, as questões contextuais do nosso país, então eles estão gostando muito. E o legal é que isso vai trazer reflexões para trabalharmos dentro dos nossos grupos. (...) porque eles estão expostos a todos os contratempos sociais, e políticos, também, porque eles estão de cara com tudo o que está sendo mexido em nosso país em questões de políticas públicas. Mas parece que aqui está surtindo bastante efeito para eles, porque eles estão se vendo e percebendo que não são os únicos renegados na sociedade, isso que é o mais importante.

Christiane - E há maneiras de agir.

Entrevistada - Exatamente, e não necessariamente através da agressão, que geralmente é esse caminho que eles encontram, o ser humano quando se vê excluído, negado, ele acaba usando de artifícios não necessariamente que leve a uma mudança efetiva, mas que naquele momento é o desabafo, na forma de fugir da situação.

A presença dessas pessoas enriqueceu o discurso significativamente, tornando a identificação do espectador com a obra ainda mais pessoal, ao refletir não só sobre a sociedade, sobre a política empregada em nosso país, nem mesmo apenas sobre a questão da invisibilidade dos corpos, mas sobretudo

⁹⁷ Esse e todos os demais relatos do público copiados neste tópico foram obtidos em vídeo, durante a intervenção em São José do Rio Preto, disponível em vídeo no website da tese, na página **entrevistas**: <https://oespectadordaperformanceurbana.weebly.com/entrevistas.html>

sobre a correlação direta entre suas histórias de vida e a imagem de *Cegos*, como podemos ilustrar com esses dois relatos:

eu sou dependente químico. Como eu não sou cego, eles também não são, mas estão dizendo para a gente um modo de vida. Aquela maletinha que eles carregam, cada um no seu lado, é que cada um deles tem uma bagagem de vida vivida no momento, e nós, como seres humanos com os olhos abertos, não vemos o que eles veem ao nosso redor, e procuramos caminhos tortuosos para a nossa vida, por exemplo, eu! Perdi tudo o que tinha, tendo visão, eles estão mostrando para a gente que mesmo sem visão eles carregam, para si próprio, o modo da sua vida, e conseguem enxergar aquilo que a gente, no fundo, não consegue enxergar, porque isso vem do coração.

E,

eu estou me colocando na situação deles, porque eu passei por uma situação um dia desses, no Bom Prato⁹⁸, um senhor agredido verbalmente por um rapaz que estava na mesma situação que eu, situação de rua, e eu me senti engessado, e cego, por não poder enxergar aquilo ali porque eu não poderia fazer nada naquele momento, e eu estou vendo aqui eu que eles estão agindo, mesmo não enxergando, quase engessado pela lama, né? Mas foi isso que eu venho me cobrando nessa parte, porque eu não pude fazer nada naquela hora por aquele senhor para eu não me envolver para eu não trazer problemas para mim, já que eu estou em situação de rua, naquela situação que o rapaz estava agredindo aquele senhor verbalmente.

Podemos considerar esses relatos como sendo de identificação, como veremos melhor no capítulo seguinte, e percebemos também a capacidade de contaminação do discurso de uma pessoa para a outra. A comunicação na arte passa a ir além do conteúdo trazido pelo artista, já que o espectador o vê junto com outros espectadores, se deixando influenciar e ser afetado tanto pela obra como



Figura 76 – *Cegos*, São José do Rio Preto, 2019. Foto: Jorge Etecheber - FIT

⁹⁸ Restaurante popular, localizado no centro da cidade, que serve café da manhã a R\$0,50 e almoço a R\$1,00 de segunda a sexta-feira.

pelos discursos à sua volta. Trata-se, na rua, de uma forma de comunicação justaposta, como foi o caso do relato da pessoa que estava próxima a um dos entrevistados quando esse nos fornecia seu relato, mesmo já tendo lido sobre a proposta do Desvio Coletivo antes de ter ido assistir à intervenção, ele disse

eu concordo plenamente com o que ele falou, relacionado também a experiência de vida, a história de cada um, representada na mala que eles estão segurando, e ao mesmo tempo, na questão que eu li um pouco, a respeito da democracia, com relação a visão do todo, né? Por exemplo, quando um imitava o outro o sentido é que todos tentam seguir uma regra, né? Penso mais dessa forma.

Provavelmente, o discurso anterior ao dele não só influenciou o seu relato, mas ampliou sua leitura da obra, indo para um lugar onde, talvez, sozinho não tivesse ido. Esse comportamento de contaminação do discurso do espectador também ocorreu em outro momento, em uma leitura bem diferente dessa citada anteriormente, mas que também estava ligada à identificação da obra com a bagagem cultural da espectadora. Esta refletiu, a partir de *Cegos*, sobre sua profissão.

Eu sou professora de deficientes visuais, e eu tenho como base que eles podem estar expressando seus direitos, né? Uma maneira de ir e vir como qualquer outro que não tenha essa deficiência visual e não é porque eles são deficientes visuais que eles têm que estar privados de várias coisas, muito pelo contrário, eles têm capacidades que muitos de nós que não temos nenhuma deficiência não conseguimos fazer. [...] Acho que eles estão tentando mostrar algo que tinha no passado e não era tão divulgado perante a mídia, porque antes as pessoas deficientes visuais eram taxadas como loucas e incapazes.

Além da contaminação entre os discursos, nesse momento também ocorreu o mesmo que havia acontecido nas outras cidades, que foi o diálogo espontâneo entre os transeuntes desconhecidos. A partir do relato de uma das entrevistadas, uma conversa entre mais três espectadores se deu.

Entrevistada 3 - E não mostra nem só no passado, o futuro também. Porque às vezes tem gente que vê passando um deficiente não dá uma mão para atravessar uma rua, entendeu? Ou de muleta ou assim, deficiente de qualquer jeito, se for possível passa por cima mas não ajuda.

Entrevistada 4 - Larga lá.

Entrevistada 3 - Larga lá. E tem que mudar nosso Brasil, e muito, para melhor.

Entrevistada 5 - Eles estão com uma deficiência que as pessoas não conseguem enxergar, mas que aqui todo mundo está vendo, para ver essas pessoas que são invisíveis de uma certa maneira. Elas estão sendo observadas agora. Tentando, de certa forma, se enquadrar no ambiente, antes de poder ser totalmente limpos visivelmente.

Entrevistada 6 - Eles estão representando a falta de acessibilidade, a falta de acesso a todos os processos da nossa política, do nosso meio da sociedade e também acho que eles também estão mostrando não só a parte da deficiência física e mental, e sim da deficiência política que nós estamos vivendo nesse momento, certo? Tanto dos políticos como da sociedade em si que não quer enxergar o que está acontecendo e o que vai acontecer...

No final desse diálogo, percebemos uma tentativa de conectar o que foi dito pelas demais, que estavam próximas, com algo que provavelmente já estava sendo refletido internamente pela pessoa, mas que, por não ter sido mencionado de forma objetiva pelas outras, foi reafirmado. Aqui, podemos perceber que, em obras abertas como essa, que irrompem no espaço público/urbano, a atenção deixa de ser o objeto artístico em si e passa a ser as relações humanas provocadas por ele.

Ainda no Parque da Represa, na escadaria que leva ao Monumento da FAB, que veremos a seguir, houve o uso da carteira de trabalho como *dispositivo poético* que ativa a reflexão político-social, no sentido do gesto realizado ter sido o de exibir e rasgar o documento do trabalhador brasileiro trazendo à performance a narrativa sobre a perda dos direitos tanto trabalhistas quanto previdenciários,,



Figura 77 – Cegos, Desvio Coletivo. São José do Rio Preto, 2019

considerando que as classes mais baixas já haviam sofrido as consequências da Reforma Trabalhista, ainda durante o governo do ex-presidente Michel Temer. A proposta de Reforma foi criticada até mesmo pela Organização Internacional do Trabalho, por “afrouxar” mais de 100 pontos previstos na Consolidação das Leis

do Trabalho (CLT) em favor do empregador. Em contraposição, o Governo via a Reforma como uma política de geração de emprego.⁹⁹

A luz desses eventos ocorridos em nossa política, o objeto e o gesto realizado pelos performer foram capazes de gerar reflexão e depoimentos a respeito do tema. Um senhor que acompanhava a intervenção desde o seu princípio, na represa municipal, declarou:

estou achando muito interessante, muito bacana esse grupo representando cegos, e passando essa imagem para a população que é o que parece ser esse o nosso papel, ultimamente, de cegos. Enquanto nós estamos aqui, enquanto esses cegos estão passando, parte do congresso pago, não se sabe como, estão votando a nossa previdência, acabando com nossos direitos trabalhistas, previdenciários, os direitos humanos estão sendo rasgados. Acho muito oportuno essa ação e ser aqui em São José do Rio Preto, uma cidade de uma região rica, do estado mais rico do Brasil, e é preciso que isso contribua para abrir os olhos da população pois estamos cegos ou nos fazemos de cegos.



Figura 78 - Cegos, São José do Rio Preto, 2019

O uso imagético da carteira de trabalho junto ao ato de rasgá-la, conectado com outros elementos já presentes na performance, como o andar lento, possibilitou leituras como a dessa senhora:

⁹⁹ Os principais pontos questionados pelos contrários à Reforma eram a retirada do direito previsto em lei, pela possibilidade de negociação no caso de banco de horas, descanso semanal, demissão, férias, e o ainda o pagamento do piso ou salário mínimo, que não é mais obrigatório na remuneração por produção, pois os trabalhadores e empresas poderão negociar todas as formas de remuneração, que não precisam fazer parte do salário. No todo, há quem veja a mudança da lei de forma positiva, pois possibilita uma boa negociação com o empregador, mas, nos cargos operacionais, que são o da grande massa de brasileiros, a possibilidade de privilegiar somente o empregador é indubitável.

eu acho que tem algo a ver com a reforma da previdência. Eles andarem bem devagar, acho que isso é algo do tipo de que vai demorar muito para que as pessoas consigam se aposentar, e rasgar tem algo a ver com o que houve, que foi aprovado.

Ou ainda:

eu imaginei, que eles andam, andam, procuram, mas nunca conseguem nada e eles acabam rasgando a carteira de trabalho. Para que a carteira se eles não conseguem emprego, não conseguem nada?

Logo após o ato de rasgar a carteira, o grupo se dirigiu ao monumento em homenagem a Força Aérea Brasileira (FAB), que consiste em um avião Impala AT – 26 A, afixado numa base de concreto e suspenso por uma estrutura de metal. O avião foi doado pela FAB para a Prefeitura de São José do Rio Preto em 2014. O coro de *Cegos* se posicionou embaixo do avião, e fez o gesto da “arminha”, tão propagado nas eleições de 2018 pelos correligionários do Partido Social Liberal (PSL), então legenda do Presidente Jair Bolsonaro, que tinha como uma das suas principais propostas eleitorais a liberação do porte de armas no Brasil.



Figura 79 – *Cegos*, Desvio Coletivo. São José do Rio Preto, 2019

Seguida a esse gesto, foi realizada a representação de “cheirar uma carreira de cocaína”, referência à apreensão, pela polícia espanhola, no aeroporto de Sevilha, em junho de 2019, de 39 quilos de cocaína na mala de mão do sargento Manoel Silva Rodrigues, que descia do avião oficial da Força Aérea Brasileira que compunha a comitiva do Presidente em sua viagem à cúpula do G20, no Japão. Apesar da repercussão internacional, o caso se concluiu com a prisão do sargento, que defendeu as pessoas que o acompanhavam no momento em que ele foi detido, alegando que nenhuma delas teve envolvimento com o caso, e assumindo total responsabilidade pelo crime.

A criação dessa imagem junto com a anterior, sendo uma seguida da outra, apontou com clareza o posicionamento crítico do grupo a respeito das atuais políticas públicas, comportamentos e ideologias adotadas pelo Governo brasileiro e seus simpatizantes, deixando ao espectador a reflexão sobre qual o seu posicionamento pessoal sobre tudo isso, e gerando depoimentos abrangentes e críticos ao momento político-social atual, como este de uma espectadora:

Mas eu gostei aqui, da intervenção deles da cocaína e da “arminha”, pareceu a estátua da justiça fazendo a “arminha”, que eles quiseram representar. Eu gostei, mexeu comigo, eu achei que eles fizeram boas referências. [...] O que eu senti aqui agora, foram referências as coisas atuais, primeiro eles rasgaram a carteira de trabalho, imaginei que tem a ver com o fato da reforma da previdência estar passando esses dias, e aqui ao presidente Bolsonaro, de falar um monte sobre tráfico de drogas e ter um cara no avião dele, da presidência, com 39 kgs de cocaína, é uma hipocrisia e tal, e falando que os trabalhadores estão sendo completamente desvalorizados e pisoteados e operacionalizados, virando máquinas, e o Estado os trata como máquinas, não como seres humanos.



Figura 80 - Cegos, Monumento da FAB, São José do Rio Preto, 2019. Foto: Leandro Brasília

A partir desse gesto, um transeunte passou aplaudindo, sem parar por mais tempo para contemplar a intervenção. Fomos atrás dele e perguntamos o que o motivou a aplaudir, o que ele nos respondeu de imediato:

É uma performance urgente e necessárias nesses tempos tão pesados, e tão sinistros, onde todos os direitos estão sendo perdidos. Eu acho que é uma grande sacada esse trabalho, é um grande protesto e por isso eu acho que ele é urgente e necessário.

Nessas duas ações citadas, a de rasgar a carteira de trabalho e a menção de cheirar cocaína, há uma crítica direta ao momento político atual, uma através do objeto trazido pelos performers e o ato radical de destruição daquilo que simboliza o emprego formal e o registro para uma aposentadoria futura, e o segundo, se dá através de gestos realizados em conjunto com a arquitetura do espaço, no caso o avião das Força Aérea Brasileira, o que direciona a leitura da ação artística para o espectador.

Em ambos os momentos houve um calar da plateia, um olhar atento para o que se seguiria, e no final de cada uma delas os performers receberam uma salva de palmas do público.

Diferentemente das outras cidades que acompanhamos, em São José do Rio Preto, *Cegos* se deslocou pelo espaço urbano alterando a versão da obra. Enquanto na Represa o tema era claramente político, no Centro da cidade, foi trabalhado o tema do consumo. Já na descida do ônibus dezenas de sacolas estavam preparadas para serem substitutas das pastas sociais, que funcionariam como único elemento até o final da intervenção. À primeira vista, cremos que não haveria leitura mais óbvia do que a crítica ao comportamento capitalista, e essa foi, de fato, a leitura da grande maioria. A obra criou ali um diálogo espontâneo e a identificação de um grupo de amigos que observava o deslocamento do coro de *Cegos*.



Figura 81 - *Cegos*, versão consumo, São José do Rio Preto, 2019

Entrevistado 25 - Pessoas com compram bastante, e às vezes deixam de pagar coisas mais importantes.

Entrevistada 26 - Eu faço das palavras dele a minha, penso da mesma forma. Comprando e comprando coisas que nem precisa. Estamos nessa situação com nossa amiga...

Entrevistado 25 - Estamos comprando com ela desde às 3 horas da tarde [já passava das 5 horas]

Entrevistada 26 - Coisas que ela nem precisa mas ela tá comprando, ela é mais ou menos isso ai [apontando para a ação de Cegos], vou mostrar para ela assim que ela sair. É a cara dela.

Nessa parte da ação, o coro fez paradas em quatro pontos, na frente de três grandes lojas de varejo (Lojas Americanas, Casas Bahia e Riachuelo), e uma agência bancária (Bradesco). Sem a necessidade de nenhum outro gesto, apenas o de cada performer carregar várias sacolas, e do coro se posicionar em frente a esses prédios, que simbolizam o consumo constante, com isso já se realiza a crítica ao modelo socioeconômico que vivemos.

Os relatos, nessas paradas, seguiam a mesma linha que os demais desde iniciada a versão consumo na cidade. Eles diziam que “a gente acaba ficando cego, comprando o que não tem necessidade”, ou que “a gente quer comprar, comprar e comprar e a gente não vê na verdade, é só o consumismo mesmo, exagerado”, ou ainda que “eles estão todos iguais pois o consumismo nos nivela”.



Figura 82 – Cegos, versão consumo, São José do Rio Preto, 2019. Foto: Leandro Brasília

Contudo, apesar de poucas, outras leituras para além da crítica ao consumismo foram feitas. Uma das mais curiosas foi a narrativa criada por uma senhora, que viu o coro como um coro de “imigrantes”, comentando que se tratava de algo sobre a guerra: “os imigrantes, eles estão pegando as coisas e

indo embora, para algum canto. Eles já passaram na terra, no barro, e estão indo procurar o lugar deles”.

Uma outra senhora cruzou com o coro ao atravessar a rua e, curiosa, questionou aos próprios performers o que estava acontecendo. Alertou depois que havia pedido a eles para lhe dizer o que era e, cabisbaixa, disse que ninguém a respondeu, completando o pensamento: “eles estão sujos, estão tampados, o olho, essa *sacolada*. Onde será que eles vão?”, sem deixar de acompanhar o coro.

Como em outras cidades, também surgiu em São José do Rio Preto a leitura da morte, desse coro representando aqueles que perderam a vida e caminham ao léu, ainda presos ao que eram e tinham em vida. Essa leitura gerava reflexões como a seguinte: “parece nós mesmos, alguma coisa pós a vida. E viemos com nada e vamos sem nada, fiquei pensando nisso”.

Como a crítica idealizada pelo grupo nessa versão, é a do consumo desenfreado e incentivado pelo sistema capitalista, reduzindo os sujeitos sociais em sujeitos produtivos destinados a consumir, podemos ler, talvez, esse coro como a representação de uma sociedade presa a “um tempo que ficou insustentado, atomizado, sem qualquer tipo de gravitação que o reja” (HAN, 2016, p. 32), assim, o sujeito vive o paradoxo de se estar petrificado em uma sociedade acelerada, ou seja, estamos preso a um sistema que não para, e senão produzirmos o suficiente para acompanhá-lo seremos marginalizados, em suma, percebemos uma aceleração do tempo na atualidade, que na verdade é um sintoma de uma sociedade adoecida, que perdeu sua autenticidade, e que se define por superficialidades.

Para encerrar a intervenção, o coro se reuniu na praça e abandonou as sacolas no chão. Em seguida, foi lentamente caminhando em direção ao ônibus, já desfazendo o estado corporal da intervenção. Enquanto isso, uma família observava apenas esse último gesto de deixar a sacola e leu esse ato de forma mais focada no que foi deixado no chão do que no coro em si, dando o seguinte relato:

Eu imagino assim: que a gente às vezes que é cego, para o lixo no chão, as sacolas mesmo [deixadas no chão], a gente fica cego para muita coisa, uma coisa que veio na minha cabeça foi isso, às vezes a gente joga o lixo no chão e é cego, né? É errado, então é a gente que tá cego.

A possibilidade de realizar mais de um formato da intervenção na mesma cidade mostrou quão ricas e diversas podem ser as leituras da obra, e o quão o dispositivo poético *gestual* ou o *objeto* definido é responsável pela clareza e por certo direcionamento das leituras. Considerando que a relação do espectador com a obra é criada a partir de suas experiências e pensamentos particulares, daquilo que ele já carregava consigo, *Cegos* tem a potência de agregar ou diluir os pontos de vista dos espectadores, podendo gerar uma identificação pessoal ou coletiva, uma afetação de concordância ou de repúdio. Esse processo, de qualquer forma, se dá não *na* obra, mas na fusão e na contaminação entre os diversos discursos que, na rua, são produzidos a partir da intervenção. Independentemente da intenção mais ou menos política do grupo, a leitura da obra sempre será aberta. O tempo da obra não é só aquele da apresentação, do cruzamento do olhar do *transeunte tornado espectador*, mas também é o tempo do lugar, do contexto histórico-social, e da modificação da memória individual e coletiva.



Figura 83 - *Cegos*: Uberlândia, São Paulo, São José dos Campos e São José do Rio Preto (da esq. para dir. de cima para baixo)

A partir dessas quatro apresentação de *Cegos*, uma das conclusões que podemos considerar está na possibilidade que a intervenção, principalmente por se realizar em meio ao espaço público/urbano, de ser vista como uma ação artística de estado *liminóide*, que mesmo não alterando efetivamente a estrutura social da cidade, ela interrompe o curso do cotidiano do ambiente que atravessa, propiciando àqueles que cruzam seu caminho a possibilidade de uma leitura da ação que os distancia de seus papéis normativos. O que pode, quiçá, até mesmo levar o público a repensar a estrutura social em que estão inseridos.

Além disso, ao pensarmos na coralidade que a ação exige que seja realizada para que a mesma possa se concretizar enquanto obra, podemos entender que esse corpo coletivo que se busca compor em *Cegos* está próximo à ideia de “rizoma” de Gilles Deleuze (2011), por exemplo, se configurando como uma base, como um corpo que dá origem a múltiplos ramos. Qualquer um desses ramos pode afetar ou incidir sobre qualquer outro (outro corpo, o espaço, a noção temporal, etc.), ao mesmo tempo em que é um *corpo utópico*, no sentido de só funcionar nessa junção em coralidade, como local de relação com o mundo, servindo como um dispositivo poético que se aponta através da visualidade contrastante com o seu entorno.

Quando esse coro é assimilado e, de certa forma, reconhecido pelo olhar do outro, esse *corpo rizomático* deixa de ser utópico e se torna palpável, se torna reflexo do próprio meio, afinal, parafraseando Foucault: “o cadáver e o espelho que nos ensinam que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar” (FOUCAULT, 2013, p. 15).

Aqui, o rizoma nos surge como um caminho para entender a potência desse bloco corporal criado em *Cegos*, considerando que o rizoma, conforme a lógica de Deleuze, existe através de múltiplos processos de trocas com seu ambiente, onde qualquer elemento pode afetar ou incidir em qualquer outro, sendo um modelo de resistência sob a forma de rede, assim, pensar em um *corpo rizomático*, um *corpo rizoma*, é pensar no coro como um corpo maior que funciona ao criar essa unicidade, nessa rede de performers, sendo um corpo que também se modifica a partir do encontro com o outro, seja esse outro o transeunte ou o espaço.

Em *Cegos* cada performer pode ser visto como um ramo, que junto com

outros performers (ramos) forma um rizoma, uma rede, enfim, um coro, sensível ao que ocorre em sua volta, onde as conexões se multiplicam, logo, a intensidade também, e disso surge a potencialidade da ação de ser lida através de identificações com o corpo social do local onde se apresenta, como uma ação liminóide, disruptiva e reflexiva.

Quanto a reflexão que Cegos proporciona, percebemos que ela apenas com seus elementos básicos (vestes, venda, traje e ritmo), já causa um forte impacto e até mesmo uma identificação social. Contudo, os objetos e gestos atribuídos em cada cidade, vem sendo cada vez mais alinhados à uma crítica política, levando a ação à uma categoria primordialmente artista. Cegos, assim, acaba trazendo o que está em voga no seu dia-a-dia, e talvez por isso a predominância da leitura recaia sobre temas sociais, ainda mais considerando o tumultuado cenário político brasileiro desde 2013.

Dessa forma, incentivados ainda mais pelos gestos e objetos utilizados pelos performers da ação, a leitura política feita pelo transeunte/espectador tem sido uma constante em todos os locais. Ela acaba sendo o viés puxado por praticamente todos os grupos que se dispõem a participar de Cegos nos últimos tempos no Brasil, afinal, o trabalho do Desvio Coletivo, como um todo, aponta para esse dualismo entre ficção e realidade, estética e política, que, de certa forma, *desacelera* a espetacularidade e *acelera* a relacionalidade, ou seja, as relações afetivas do espectador com a ação artística.

Outro elemento constante, foi a identificação que o transeunte/espectador muitas vezes tem com a obra, não se trata de uma identificação como indivíduo, mas como sujeito social, como um elemento que corrobora para o sistema continuar vingando, se aproximando ao que o coro de Cegos aponta, como um ser petrificado em seus anseios individuais e alienado ao que se passa ao seu redor.

Essa identificação se dá por meio de uma comunicação sensível que é gerada entre a obra e o espectador, como um desdobramento da comunicação habitual, na qual uma mensagem é passada de um comunicador para um receptor, mas considerando que o receptor da obra, neste caso, não só se percebe como uma testemunha daquilo que vê, mas como alguém que age, sente e pensa da mesma forma. Ou seja, a experiência *singular* em face “ao universo

ficcional faz com que o espectador convoque seu universo referencial, sua experiência vivida, assim como sua experiência cultural”¹⁰⁰ (UBERSFELD, 1999, p. 278), independe em larga medida dos objetos relacionados, como fora o caso da carteira de trabalho e do gesto embaixo do avião da FAB, realizados em São José do Rio Preto, assim como não depende da informação e do envolvimento político dos espectadores com a obra. Em suma, são leituras que surgem desprovidas de organização dramática, a partir das quais a narrativa é construída *pelo* espectador, *com* o espectador, que pode ver a obra dos mais diversos ângulos, em diferentes momentos, criando a sua própria obra.

A luz disso, percebemos que em alguns relatos de espectadores dessa ação, há uma tomada reflexiva sobre a sociedade, seus sujeitos e comportamentos, ou seja, há um estado de identificação, em outros de negação de uma leitura possível de ser correlacionada com a realidade. Há ainda aqueles que criam uma ficcionalidade a partir da cena que veem, ou tentam traçar uma linha narrativa, como veremos no capítulo que se segue.

¹⁰⁰ «L'univers fictionnel posé en face du spectateur convoque son univers référentiel, celui de son expérience vécue, comme de son expérience culturelle».

CAPÍTULO 4 - MODALIDADES DE RECEPÇÃO

No emaranhado disperso da vida cotidiana, afinal, procuramos o eu através do outro, rastreamos nossas histórias e abrimos nossos diários íntimos na tentativa de nos oferecer verdadeiramente para o mundo.

Katia Canton

Cada época vê sua sociedade refletida no espaço em que habita, pelos caminhos e as formas vividas no dia-a-dia da cidade, transformando-se mutuamente. “A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade de desempenho” (HAN, 2015, p. 23), declara Byung-Chul Han ao analisar a sociedade ocidental contemporânea, vendo-a, também, como uma sociedade do cansaço. Nela, todos vislumbram a velocidade e a quantidade de sua produção como sujeitos ativos, muito mais no sentido econômico, do que como conhecedores de si e fruidores do meio.

Frente a isso, o artista surge como reagente ao esgotamento do sujeito enquanto ator social e dessa relação superficial e passageira entre os membros da mesma sociedade e destes com o meio. Esse esgotamento faz com que o espaço público perca cada vez mais o caráter de um lugar de sociabilidade, tornando-se um espaço de passagem, através do qual os transeuntes desejam chegar cada vez mais rápido ao seu destino.

Vivemos, dessa forma, o que Marc Augé chamou de aceleração da história, causada, por um lado, pela “superabundância da nossa informação, e, por outro, [pelas] interdependências inéditas do que alguns chamam hoje de ‘sistema-mundo’” (AUGÉ, 1994, p. 31), o que nos leva à diferenciação entre a quantidade de informação e a capacidade de vivência, a construção da experiência *singular* do indivíduo. A informação demasiada, nesse sentido, não nos toca e não se transforma em bagagem cultural, em memória afetiva, em pensamento social compartilhado.

Sendo a arte uma esfera da sociabilidade, ela reflete o estado do mundo à sua volta, assim como serve de espelho para questionamentos aparentemente

escondidos, disfarçados. Ela revela não só o que inquieta o artista, mas as mazelas do mundo, ao mesmo tempo que entretém, joga, questiona, afirma.

Disso faz surgir uma espécie de *desvio* artístico, no qual as linguagens se contaminam, escapando da ficcionalidade e da historicidade para realizar ações *reais*, no *aqui-e-agora* do espaço cotidiano das cidades. Artistas se percebem em um lugar no qual precisam transgredir a normatividade de seu tempo para alcançar uma criação realmente nova, que atinja a problemática não revelada dos atores sociais da cidade, atores estes que formam um público em constante transformação, com novos ideais e percepções. À luz disso, os artistas contemporâneos se espelham na perspicácia dos artistas vanguardistas para explorar o espaço público, centrando-se cada vez mais no meio urbano, atravessando o fluxo cotidiano dos transeuntes e rompendo com as estruturas hierárquicas das cidades, fazendo, enfim, do uso descabido de *lugares*, *gestos* e *objetos*, como *dispositivos poéticos e políticos* para tomada de atenção de uma obra.

Afinal, na rua, até mesmo o silêncio dialoga com o espaço. Estamos, então, quando falamos do espaço público/urbano, numa zona híbrida, a qual se transforma numa verdadeira obra de arte quando recebe o olhar artístico, que acaba por tornar tudo que está em seu entorno parte da obra, seja o espaço físico, com todos os elementos que contém, seja os transeuntes, *tornados espectadores*.

Enfim, os artistas hoje irrompem nesse palco/galeria tão imenso que é a rua e a cidade, berço das sociedades contemporâneas. Pela simples ocupação deste espaço, questionando a divisão entre público e privado, entre estética e política, eles já provocam uma discussão social, transformando corpos e comportamentos, mesmo que momentaneamente.

Quando parte para a rua, o artista seria muito ingênuo senão tivesse a intenção de causar uma fricção, um deslocamento na operação artística, visando a participação ativa e não convencional do público na obra, pondo cara a cara a arquitetura e o transeunte, ainda mais se considerarmos a arte como uma forma *radicante*, conforme defende Bourriaud (2011). O pensador francês entende a arte atual como aquela que circula por um espaço que se move, podendo romper com

suas raízes e se realimentar em outro lugar, de outras fontes, implicando sempre um sujeito construtivista e desviante, membro formador de uma

altermodernidade, [que se designa a] um projeto de construção que permitiria novos direcionamentos interculturais, a construção de um espaço de negociação que fosse além do multiculturalismo pós-moderno, ligado antes à origem dos discursos e formas do que à sua dinâmica (...) [considerando] que os novos modos de produção da imagem implicam tanto novas relações de trabalho quanto uma redefinição do sujeito (BOURRIAUD, 2011, p. 38 – 39, grifo do autor).

Há, assim, um deslocamento caótico do modo de representação das artes, que passa a criar uma apologia sobre a heterogeneidade do mundo, e isso tudo se conecta e se dispersa no âmbito da cidade, no encontro dos agentes sociais que se permitem perceber o inverso, aceitar o impenetrável, experimentar o diverso. Esse sujeito, mesmo que não o saiba, será o *espectador* da obra que atravessa seu caminho. Ele criará relações com ela, mesmo que seja através de um olhar quase desviante, porém um olhar não cotidiano, considerando que a intervenção performativa urbana possui uma expressão poética e sensorial que a distingue de outros atos comunicativos. Há aqui a experiência em relevo como resultado dos mecanismos expressivos poéticos que criam o estranhamento. Então, esse tipo de intervenção chama atenção para esse estranho cotidiano, se caracterizando como um ato emergente e imediato.

A experiência emergente da intervenção performativa urbana se dá tanto pelos performers como pelos transeuntes, que *se tornam espectadores* ao serem colocados em um estado de expectativa pela obra, tendo seu comportamento intensificado, com foco estético. É aí que ocorre uma espécie de interação onde o significado emerge do contexto, capaz de transformar o espectador, mesmo que somente temporariamente, através do seu engajamento sensorial, corporal e/ou emocional, que não se traduz em palavras.

Acompanhando a intervenção *Cegos*, do Desvio Coletivo, percebemos que o grupo de espectadores também se transformam em uma espécie de coro que acompanha e “protege” a obra, como bem colocou um dos idealizadores da obra, Marcos Bulhões, ao dizer que

Quando percebemos que o espectador está no seguindo, e entramos, por exemplo, na Câmara dos Vereadores, cria-se um clima e se o

espectador continua acompanhando, significa que ele aceitou um certo pacto de apoio ao que está acontecendo. Cria-se uma espécie de coralidade de espectadores, uma espécie de cinturão de energia protetora da obra (...) sentimos esse pacto, pois uma coisa é uma pessoa que está ali assistindo, fica um pouco e vai embora, outra é alguém que ficou mesmo depois de perceber qual é a crítica, e continua conosco. (...) é ali que o espectador diz: "Meu corpo faz parte dessa coralidade também, eu aceito o discurso e também estou aqui dizendo isso". É uma espécie de espectador engajado (...) essas pessoas que nos seguem não são mais meros espectadores, são também artistas em algum grau. (BULHÕES, 2021)¹⁰¹

Esse engajamento do espectador é o que mais impacta o coletivo, que se sente fortalecido por esse “cinturão” de pessoas que decidem dedicar seu tempo para sair em deriva com *Cegos*.

Foi observando as formas de engajamento dos espectadores de *Cegos* que conseguimos apreender e categorizar algumas modalidades perceptíveis de comportamentos e leituras que se repetiam em diferentes momentos, cidades e períodos: *identificação*, *negação*, *construção de uma narrativa ficcional*, *construção de uma narrativa contextual* e *reação não discursiva*. A intervenção aqui é a interface geradora desses comportamentos, relatos, ações, acionando o espectador a experimentar os signos propostos, ligando o *lugar*, o *gesto*, o *objeto* para criar caminhos interpretativos diversos.

Para tanto utilizamos os quatro parâmetros ditos fundamentais, por Anne Gonon (2011), para pensar o espectador na rua. Levar, primeiramente, em consideração o contexto de difusão da obra, que implica “no tipo de público afetado, nas motivações dos espectadores”¹⁰² (GONON, 2011, p. 118) que será contrário daquele que foi atravessado pela obra, sem nenhum conhecimento prévio. Em segundo lugar, a temporalidade, e aqui já conectamos com o terceiro parâmetro que Gonon chamou de “teatralização do espectador”, mas que podemos chamar também de espacialidade, pois ela o considera como a presença do espectador nesse espaço não dedicado previamente à obra, o que inclui o espectador no espaço de jogo do performer. Dessa forma, considerando que *Cegos* percorre a cidade em uma velocidade nada costumeira, atravessando e sendo atravessada pelos transeuntes, ambos parâmetros passam a estar

¹⁰¹ Em entrevista concedida a mim em 16 de março de 2021 – Anexo

¹⁰² «...sur le type de public touché, sur les motivations des spectateurs ».

intrínsecos um ao outro. O quarto e último parâmetro é o da “dramatização do espectador”, no sentido de buscar responder “que relação é estabelecida entre o espectador e o espetáculo? Que engajamento? Que adesão ou, pelo contrário, que distância crítica?”¹⁰³ (Ibid., p. 123).

Esses parâmetros nos fornecem as diferenças básicas entre o espectador na rua e o espectador em espaços artísticos convencionais. Na rua, torna-se necessário tomar como ponto de referência e comparação o comportamento do espectador de espaços convencionais, pois há uma forte influência da rua e de toda a simbologia que a envolve na reação do espectador diante obras realizadas no ambiente público.

4.1 Identificação

O crítico alemão Hans Robert Jauss categorizou cinco modalidades de identificação do espectador: *associativa*, *admirativa*, *simpática*, *catártica* e *irônica* (JAUSS apud PAVIS, 2008), que se encaixam nas análises feitas nas salas de espetáculos teatrais. Porém, ao tratarmos da intervenção performativa urbana essas modalidades já não são suficientes pelo fato desta lidar com um outro modo de disposição de recepção, ainda mais *Cegos*, que carrega não só uma crítica social, mas, principalmente nos últimos anos, uma crítica política e ideológica. Ao falarmos aqui em *identificação*, estamos entendendo que “identificar-se é sempre deixar-se impressionar pela ‘evidência’ sinuosa de uma ideologia ou de uma psicologia” (PAVIS, 2008, p. 201), ou seja, ao se identificar com o que assiste, o espectador relaciona diretamente com o seu modo de ser e estar no mundo, suas posições políticas e seu comportamento enquanto sujeito social.

Pensando no trabalho do Desvio Coletivo, ao mesmo tempo em que os performers de *Cegos* se distinguem do transeunte comum – seja através da argila que cobre seus corpos, da coralidade ou da velocidade do andar do coro –, também há a aproximação e a *identificação* do espectador com essa figura enlameada que atravessa seu caminho, como um modo invertido de ver a si

¹⁰³ «...quelle relation est instaurée entre le spectateur et le spectacle? Quel engagement? Quelle adhésion ou bien au contraire, quelle distance critique?».

mesmo. Melhor dizendo, a *identificação* em *Cegos* é possível ainda que se utilize de signos extracotidianos, que, à primeira vista, distinguem completamente seu coro do espectador na cidade.

Sobre a *identificação* em *Cegos*, o mais comum é a leitura que liga a estética visual, os *objetos* e *gestos* escolhidos, com a sociedade brasileira de uma forma geral, vendo-a como o “retrato daquilo que estamos atravessando”¹⁰⁴, como disse um espectador de São José dos Campos, em 2016. Ou até mesmo, como uma garota falou, na mesma apresentação, discordando de quem achou que o fato dos performers estarem com a bandeira nacional na boca seria um ato de repúdio. Ela via esse ato como uma demonstração de patriotismo, “porque a gente luta por ser brasileiro [...] agarro com a boca, como uma forma de garra”.

Ainda, em São José dos Campos tiveram outras leituras de *identificação* como estas, contudo de forma ligada ao ser humano como sujeito social, como no momento em que uma senhora menciona que o coro de *Cegos*... “somos nós, nosso espelho”, ou ainda, quando outra pessoa diz que lê a obra “como nós somos. Passamos perto das pessoas e não enxergamos nada”, o que pode ser complementado pela declaração de um outro espectador, momentos depois, de que a imagem de *Cegos*... “tem a ver com a gente fingir que está tudo bem, como se nada tivesse acontecendo na rotina do país, no cotidiano”.

Na capital paulista, também em 2016, a *identificação* maior também foi com *Cegos* representando a sociedade em geral. Mas, houve ali uma particularidade: algumas pessoas compararam a obra à indústria e ao trabalho nas grandes empresas, que prendem e muitas vezes asfixiam as pessoas pelo fato delas se sentirem obrigadas a seguir um modelo de produtividade máxima como resposta a uma vida plena. “Essa ideia da lama, de estar estagnada, parada no vácuo é a realidade”, disse um espectador ainda no começo da intervenção na avenida Paulista.

Já em Uberlândia, também em 2016, a *identificação* foi nominal, no sentido de espectadores verem o coro de *Cegos* como oprimidos ou como opressores, enxergando nele o “povo que está sendo dominado e estão deixando acontecer”,

¹⁰⁴ Essas e todas as demais citações de narrativas dos espectadores podem ser assistidas em vídeos na página *Entrevistas*, no website da tese, disponível em: <https://oespectadordaperformanceurbana.weebly.com/entrevistas.html>

ou o vendo como “os poderosos que não estão nem ai para o povo brasileiro”, e até mesmo chegando a elencar profissões como “advogado, promotor, político”.

Diferentemente dessas cidades, em São José do Rio Preto, em 2019, detectamos uma identificação mais pessoal, onde os espectadores viam a eles mesmos sendo representados por aquelas figuras enlameadas, principalmente pelas falas do grupo que foi assistir à intervenção através do Centro POP. Muitos deles viram na imagem de *Cegos* figuras renegadas, seja por serem eles mesmos usuários químicos, moradores de rua, ou por se sentirem paralisados frente aos atos da vida cotidiana, como relatou um deles que se colocou na situação: “eu me senti engessado, e cego, por não poder enxergar aquilo ali porque eu não poderia fazer nada”.

Como nas outras cidades, também teve ali a identificação social, onde, mesmo antes dos momentos do gesto com a carteira de trabalho e em frente ao monumento da FAB, já ouvimos menções como “esse é o nosso papel ultimamente, de cegos”. Nessa cidade, o interessante foi também a troca do objeto, inserindo as sacolas de compras, que de certa forma se desligava da ideia política que emanava até então, e se conectava com a crítica ao consumismo. Isso trouxe dezenas de *identificações* imediatas, sendo declaradas em meio a risos. Assim, ouvimos que “estamos nessa situação com nossa amiga [...] comprando desde às 3 da tarde”, e expressões de reflexão, dizendo que “a gente acaba ficando cego, comprando o que não tem necessidade”, e até mesmo levando o pensamento para sua crença de vida e morte, vendo na imagem de *Cegos* a lembrança de que “viemos com nada e vamos sem nada”.

A partir dessas declarações, é possível inferir que a modalidade de *identificação* pode ser fragmentada em pelo menos três tipos, as quais chamaremos aqui de *identificação de si*, *identificação do outro* e *identificação do coletivo*.

A *identificação de si* talvez tenha sido a mais psicológica, no sentido de trazer à tona referências conscientes e inconscientes da própria natureza do sujeito, de seu comportamento, de seu modo de vida, o espelhamento inverso que temos de nós mesmos através de elementos deslocados de seus lugares comuns, com uma camada e uma velocidade extra cotidiana. Provavelmente, uma das frases mais ditas ao pelos espectadores sobre o que eles veem em

Cegos, seja “somos nós”, esse reflexo quase instantâneo que o transeunte tem de si mesmo ao se deparar com a obra. Enquanto a *identificação do outro* veio quando *Cegos* ilustrou aquele que oprime, aquele que tem o poder, colocando o espectador na posição oposta, se vendo como o oprimido, o ignorado socialmente, como dito em alguns relatos, é a figura da sujeira que cobre àqueles que nos dominam, que nos governam. Essa identificação se amplia conforme a intervenção vai ganhando uma posição declaradamente política, seja com o uso de objetos específicos, como a carteira de trabalho sendo rasgada, ou um gesto como a saudação nazista frente à um prédio de poder, por exemplo. Já a *identificação do coletivo* se junta à identificação ideológica, do povo como um corpo social único, a força que temos quando nos unimos, afinal, qual seria a força de *Cegos* se fosse reduzido a um único performer na rua?

Nessas três subcategorias de identificação podemos considerar que há uma espécie de reconhecimento crítico, no qual o espectador percebe na cena algo que afeta seu pensamento, sua postura perante a realidade. Quanto mais política *Cegos* se apresenta, mais essa *identificação do coletivo* se faz presente, principalmente quando inclui elementos facilmente identificáveis, que possibilitam a criação de uma narrativa discursiva mais clara e objetiva.

Por muitas vezes os performers de *Cegos* profanam os objetos que carregam, como o rasgar a carteira de trabalho, ou comer pedaços da revista, dando a esses objetos a característica fundamental de um *dispositivo poético* (SÁNCHEZ, 2015). Contudo, mesmo quando não o fazem, deixam o reconhecimento do objeto claro ao público, para que o espectador crie um “contra-dispositivo” que seja capaz de *profaná-lo*. Como o simples carregar de uma sacola sem estampas, sem marca, uma sacola neutra feita em papel pardo, sem referência ao seu conteúdo, mas que de imediato possibilita os três modos de identificação citados, onde o performer a utiliza como dispositivo que sugere uma determinada mensagem, e o espectador transforma em contra-dispositivo ao decodificar a mensagem a seu modo. É nesse momento que a *identificação* se amplia ainda mais, no sentido de possibilitar a geração de inúmeras análises, sejam elas intelectuais ou emotivas, ou seja, que sejam capazes de passar por uma racionalização discursiva ou não, que auxiliam os espectadores na compreensão daquilo que assistem.

4.2 Negação

O espectador que se enquadra na modalidade a qual chamamos, aqui, de *negação* é também o espectador acidental, ou seja, é aquele que não se vê como espectador até ser interrompido pela obra. Muitas vezes, mesmo depois de tal interrupção, não lê o que vê como sendo uma obra, não deseja se relacionar com ela, ou até mesmo a repudia. Esse é o espectador que se encontra sem nenhuma informação prévia sobre o que cruza seu caminho, mas também não deseja se informar ou não concorda com a informação que lhe é fornecida.

Durante os acompanhamentos de *Cegos*, essa modalidade foi percebida em todas as cidades, em alguns momentos com mais eloquência, outras vezes apenas em pequenos gestos, ou relatos fugidios. Claro que é preciso levar em consideração o contexto político-histórico, pois todas as intervenções foram realizadas dentro de um período de turbulências e de polaridades muito fortes de opiniões, ideologias, crenças político-sociais, como já foi dito. Esse contexto afeta significativamente o comportamento do espectador frente à obra, ainda mais pensando que no decorrer desse tempo o Desvio Coletivo assumiu uma postura política radical, que apesar de não partidária, sempre se mostrou contrária aos desmontes levados adiante pelo atual Governo.

Com isso em mente, é possível, e algumas vezes foi claro, que o comportamento de *negação* à obra se dê por opinião política contrária àquela defendida pelo grupo, e exposta pelo coletivo pelos *lugares*, *gestos* e *objetos* definidos. Para ilustrar esse posicionamento do espectador, podemos citar duas reações que ocorreram em São José dos Campos, em 03 de setembro de 2016, logo após o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. Numa delas, um entrevistado, mostrando-se contra o que estava vendo, declarou que “estão inventando cada coisa para fazer na política!”, e quando questionado se achava que a obra fazia parte de uma campanha eleitoral, logo confirmou, dizendo que se tratava de “uma campanha às escuras”. Outro senhor, logo no começo da intervenção, gravava com seu celular o que via, fazendo comentários indignados, como “olha a sujeira que estão fazendo. Por que não se conformam?”, fazendo uma alusão de que se tratava de um movimento contra o *impeachment*. Quando

indagado se não via algo de artístico, de pronto respondeu “Não! Não acho. Infelizmente não é artístico”.

Na cidade de São Paulo, em 30 de outubro de 2016, novamente tivemos reações nesse viés, geralmente acompanhadas de movimentos de negação com a cabeça. Coletamos um relato de um senhor que parecia não estar gostando do que via e que declarou: “Eu não acho certo, é sobre a Dilma. Primeiro eles queriam que ela saísse e agora estão fazendo isso. Eu não concordo”.

Em Uberlândia, em 13 de novembro de 2016, *Cegos* foi até uma das escolas que estava sendo ocupada como forma de apoio ao protesto dos estudantes secundaristas, e um senhor, passando em frente à escola, teve a reação de xingar aos berros aqueles que ali estavam, não discordando apenas da ocupação, mas da intervenção em si, o que gerou o comentário de um dos espectadores: “a parte em que aquele senhor começou a xingar todos nós, e a gente só respondeu com uma forma educada e engraçada”.

Sobre esse comportamento, ligado a uma leitura política da obra e a *negação* da mesma, em São José do Rio Preto, em 12 de julho de 2019, a forma detectada foi mais sutil, como a da mãe que, questionada pelo filho sobre o que significava a ação, realizada em frente ao monumento da FAB, reagiu simplesmente puxando o garoto para perto de si, saindo do local e dizendo que depois explicava. Outra senhora, que havia acompanhado a intervenção durante o trajeto no trapiche, e o ato de rasgar a carteira de trabalho, ficou um pouco mais distante quando o coro se dirigiu ao monumento, fazendo gestos de incompreensão e/ou insatisfação. Quando questionada, disse ter ficado “meio confusa com essa imagem”, e mesmo incitada a refletir sobre a cena, apenas negava com a cabeça, se afastando.

Como *Cegos* é composta por dispositivos fragmentados, o mesmo espectador que em um momento parece apreciar a obra, em outro modifica seu estado em virtude de um *lugar*, um *gesto*, um *objeto* que ressignifica a leitura que o espectador fazia até aquele momento. Do mesmo modo, pode ocorrer de o transeunte cruzar com a obra em um momento específico que não o agrada, e esse pode se negar a parar por mais tempo, ou reagir de forma impulsiva e contrária à obra, como foi o caso do senhor em Uberlândia, citado acima.

Por *negação* também podemos entender o comportamento daqueles que ignoram a obra, ou buscam passar despercebidos por ela, fugindo de qualquer afetação que possa sofrer. Como exemplo disso, podemos voltar à observação realizada em São José dos Campos, onde percebemos um senhor, aparentemente irritado, passando pelo meio dos performers, e quando questionado sobre o que achava que era aquele coro no meio da praça, ele simplesmente respondeu “Eu queria passar e não conseguia”, parecendo que somente nesse momento ele realmente viu a obra, mas não se demorou no olhar, e continuou seu trajeto.

Essa postura difere das demais negações, pois não há o ato de observar, selecionar, comparar e interpretar, escapando à lógica de Rancière (2012) para definir as ações do *espectador*. Esses transeuntes, em *negação*, sequer observam a obra por tempo suficiente para gerar uma reflexão ou reverberação. Apesar da potência da obra, ela não produz nestes uma ruptura forte o suficiente a ponto de pararem, mesmo que por um instante, e perceberem o que acontece à sua volta como algo extracotidiano.

Esse olhar apressado, talvez causado pela aceleração da vida na cidade, o que Byung-Chul Han diz ser “um dos sintomas da dispersão temporal” (HAN, 2016, p. 09), é uma espécie de automatização da vida e do tempo no mundo atual, que prega a necessidade de que o sujeito faça múltiplas tarefas no menor tempo possível. Para isso, atravessa a cidade em menos tempo, deixa de apreciar o que o rodeia, troca experiências por vivências rápidas, conhecimento por informação. Esse estado corrobora com essa distração, ou talvez com a tentativa da não distração dos afazeres cotidianos, não permitindo que a pessoa se deixe demorar no olhar ao que aparentemente lhe é estranho, ou até mesmo que não se prolongue naquilo que, à primeira vista, não lhe agrada.

Obviamente, não podemos colocar todas as pessoas que não olharam, não pararam, não se interessaram nem solicitaram mais informações sobre a obra, como sendo indivíduos afetados pela aceleração da vida. Contudo, esse pode ser um ponto a ser levado em consideração.

Outro fator que podemos considerar, ainda na modalidade de *negação*, está no fato de que em todas as cidades que acompanhamos *Cegos*, houve casos de pessoas que observaram por alguns instantes, e quando questionadas sobre o

que achavam que era aquilo que viam, simplesmente respondiam “não sei”, “não faço ideia”, “nem sei”, “sei lá”, e, diferente de outros, não chegaram a questionar sobre o que se tratava, mesmo sendo estimulados a refletir sobre o que viam. Estes simplesmente viravam e continuavam seu percurso rotineiro, sem se ater ao assunto. Podemos colocar esse perfil de espectador como *negação*, pois não há uma vontade concreta de que haja um significado mais profundo, ou uma leitura mais apurada, capaz de ser contextualizada ou decodificada pelo transeunte, que sequer se entende como espectador da obra.

Agora, outra coisa seria a *negação* da intervenção *Cegos* como sendo um ato artístico. Muitos leram a obra somente como uma manifestação política, outras como manifestação social, negando o lado estético da obra. Isso ocorre por meio do julgamento pré-concebido do espectador, que espera outros parâmetros quando pensa em uma obra de arte, enquadrando-se naquilo que Bourdieu define como gosto puro ou gosto pela reflexão, quando a obra de arte ou o gosto por ela

reivindica o respeito, o distanciamento que permite manter à distância. Sua expectativa é a de que a obra de arte, finalidade sem outro fim além de si mesma, trate o espectador em conformidade com o imperativo kantiano, ou seja, como um fim e não como um meio (BOURDIEU, 2017, p. 451).

Em outras palavras, o “gosto puro” é também o gosto racional que não se permite a experimentação, não imerge na obra, enquanto o “gosto pelos sentidos”, e talvez seja esse que possamos ver em *Cegos*, é permissivo, elimina a distância da representação e permite ao espectador fruir a obra não só conceitualmente, mas emocionalmente.

4.3 Narrativa ficcional

Intervenções urbanas tendem a fugir da dimensão representacional, estando na dimensão *performativa*, a qual trabalha com a ausência de textos, substituindo-os por uma dramaturgia visual, através da exploração de sequências imagéticas intensas e repletas de signos que se conectam e/ou ressignificam o espaço. No

caso de *Cegos*, a obra ressignifica também *objetos, gestos e lugares*, além da própria temporalidade da performance.

As imagens criadas pelo coletivo não buscam, assim, criar uma história, afinal, elas remetem sempre a fragmentos de pequenas ações, no caminhar em “câmera lenta”, podendo mudar a leitura possível a cada nova “parada” do coro. Isso escapa completamente do entendimento de *narrativa*, no sentido de que se dá como acontecimento, como se a cada “parada” houvesse uma história que se inicia e se encerra ali mesmo, sendo o caminhar do coro um caminhar “entre” histórias.

Mas, em *Cegos* nada é narrado. Não há personagens principais nem coadjuvantes. O coro funciona como um único corpo, e ele é a “personagem” única da obra, que dialoga diretamente com o transeunte e com a arquitetura da cidade, fazendo-se reflexo da *pólis*. Daí a importância do contexto histórico e social do local onde acontece *Cegos*. Sua *coralidade performativa* funciona como espelho do coletivo social, argumentando, questionando, acusando, denunciando e, finalmente, se mostrando como um corpo *ativista*, isto é, um corpo que vislumbra a performance como capacidade estética e política de desestabilizar o *status quo* – um corpo que convida, pela “partilha do sensível”, o espectador à militância.

A partir disso podemos pensar que *Cegos*, apesar de criar cenas pontuais que representam algo específico, e que podem pressupor ali uma *narrativa*, está muito mais próximo de uma *performatividade* (aquilo que se refere ao *real*), do que de uma teatralidade (aquilo que se refere à ficção). Nesse sentido, a performatividade também pode ser compreendida como uma capacidade de expansão da teatralidade, que acaba por ser contagiada e chamada a contaminar outras linguagens, saindo do seu lugar frequente. É possível falar, observando *Cegos*”, em um *desvio* performativo, o qual a teórica alemã Érika Fischer-Lichte (2013) diz ser o momento em que o teatro passa a ser contaminado pelos elementos da performance, fugindo dos elementos comuns do teatro realista, trazendo a cena para o *aqui-e-agora*, escapando da ficcionalidade do tempo e do espaço, isto é, produzindo uma interpenetração que resulta em uma teatralidade performativa.

Apesar da teatralidade performativa não negar por completo a presença de

uma narrativa ficcional, entendendo-a como algo que se refere a uma história de ficção que foi criada para um determinado fim, nas intervenções performativas urbanas, como *Cegos*, essa narrativa não é construída *pelo* grupo, como já mencionado, mas sim na relação da obra com o espectador. Ao grupo cabem a concepção e a realização de um programa de *lugares*, *gestos* e uso de *objetos* pensados aqui como *dispositivos* poéticos, políticos, discursivos.

Contudo, ao analisarmos os discursos dos espectadores da obra, percebemos que há uma tentativa, ainda assim, de criação de um fio narrativo condutor, que diga quem são, o que fazem e o destino de “personagens”, na tentativa de encontrar algo que embase a imagem que os surpreende no espaço urbano. A essa modalidade de recepção demos o nome de *narrativa ficcional*, no sentido do espectador criar, ao seu jeito, uma representatividade baseada em uma história, dando um sentido lógico para a obra.

Esse é um aspecto perceptível desde as primeiras apresentações da intervenção, os próprios idealizadores da obra consideram essa narrativa criada pelo espectador como uma espécie de engajamento, de dedicação criativa que o espectador dispõe em busca de compreender o que vê, ou seja, é um se engajar do espectador que se dá “quando ele começa a criar uma dramaturgia própria. Em vários momentos, o Denny vivia repetindo isso, de que *Cegos* não tem um texto, o texto é o espectador que diz (...) [é uma] dramaturgia do espectador” (BULHÕES, 2021).

Como exemplo disso, podemos citar as duas garotas em São José dos Campos, em 2016, que falaram que o coro representava os escravos trazidos para o Brasil, ou a senhora que disse que eles estavam sujos, e que agora estavam seguindo para “tomar banho e se limpar”. Na cidade de São Paulo, talvez por ter sido realizada em 30 de outubro, próximo ao Feriado de Finados, a intervenção provocou muitas narrativas ligadas à celebração da morte, como senhor que viu no coro o renascimento dos mortos, dizendo se tratar de “pessoas que estavam mortas, desenterradas e estão andando por ai, cheios de lama”. Outro foi mais enfático em narrar a performance em relação a data, dizendo ser uma “comemoração ao dia de finados [...] a família veio me visitar. Todo mundo saiu do cemitério”.

Em Uberlândia, houve quem tentasse criar uma narrativa junto a uma leitura

crítica da obra, entendendo que cada performer representava ao mesmo tempo a população e o Governo, como cegos e sujeitos, respectivamente, onde os artistas “tamparam a visão que é o povo cego, e sujeito são os políticos de hoje, na lama”, como seres simbióticos, ou ainda, como seres tão necessários um ao outro que chegavam a formar o mesmo corpo social.

Completamente diferente disso, foi a leitura de um rapaz que viu *Cegos* como sendo “aqueles filmes de zumbis, os mortos vivos, as pessoas comendo o cérebro um do outro”. Ao buscar a referência em um estilo de filme, o espectador já está criando uma história que auxilie em sua leitura e compreensão daquilo que presencia. Em 2019, na cidade de São José do Rio Preto, um senhor fez uma reflexão poética da obra, numa espécie de narrativa subjetiva ao dizer que a obra tratava de expor “a cegueira da alma, do coração, e que nós somos todos iguais, e essa vestimenta, o barro, isso simboliza que do barro nós nascemos e para o barro nós iremos [...] as pessoas devem se preocupar com o outro”.

Em outro momento, na mesma cidade, mas ante a versão com as sacolas de consumo da performance, uma senhora traçou o trajeto anterior desse coro, vendo-os como imigrantes, pois “eles estão pegando as coisas e indo embora, para algum canto. Eles já passaram na terra, no barro, e estão indo procurar o lugar deles”. Assim como ela, dois senhores debateram entre eles quem eram essas pessoas que atravessam o seu caminho:

- Eu pensei que eles trabalhavam em olaria.
- Não, garimpeiro.
- Tem que descobrir o que eles estão representando.
- Eu acho que é o pessoal da vila, mais pobre, sem cultura.
- Dá a impressão de garimpeiro, de pessoa sofrida.

O que percebemos nesses casos nos quais se buscava criar uma linha narrativa lógica, uma personagem definida, uma ficcionalidade linear, é que os entrevistados esperavam por uma confirmação de que suas declarações se alinhavam com o intuito proposto pelo grupo, mas a potência “disruptiva” da obra era justamente a de possibilitar que todas essas leituras estivessem corretas, independente da intenção discursiva do artista propositor. O que é colocado para o espectador serve precisamente para instigar sua reação, sua reflexão, seu imaginário.

4.4 Narrativa contextual

Como a modalidade de *narrativa ficcional* vista anteriormente, o que aqui chamamos de *narrativa contextual* acontece quando o espectador tenta contar uma história a partir daquilo que presenciou, contudo, como o próprio nome sugere, relacionando a imagem com o contexto político e social que vive, considerando que

[a] imagem, assim como as criações artísticas, faz parte do processo no qual a sensibilização que representa e simboliza relaciona-se à experiência coletiva da qual faz parte. O signo visual não é uma representação neutra do real (BATISTA JR., 2016, p. 160).

Dessa forma, ao falarmos em *narrativa contextual*, estamos remetendo à memória da cidade, e à memória coletiva da sociedade, que transcende o momento de encontro entre a obra e o espectador, fazendo com que esse busque em sua memória consciente e inconsciente ligações possíveis entre a ficção que presencia e a realidade que vive. Nessa modalidade, o espectador entra em uma espécie de “ficcionalização do cotidiano”, segundo a pesquisadora Ileana Diéguez Caballero, quando a obra de arte cria um mecanismo de diálogo entre territórios distintos, como arte e política, estética e ética, sendo o ato artístico “sobretudo, um ato ético, um ato de enunciação e posicionamento de vida” (CABALLERO, 2016, p. 191).

À luz disso, podemos entender que esse diálogo proposto pela obra permite que novas conexões sejam feitas pelo espectador, podendo alterar ou confirmar a percepção pré-concebida que carrega em sua própria bagagem cultural, acessando, corroborando ou até mesmo transformando suas memórias individuais e coletivas. Além disso, há o fato de intervenções performativas urbanas ocuparem um lugar propício para a exposição da heterogeneidade de pensamentos e comportamentos, sendo por isso um espaço de troca entre os atores sociais e a obra, e entre eles mesmos, onde o discurso de um é capaz de afetar diretamente o discurso do outro. Isso possibilita a produção das mais diversas *narrativas contextuais*, que vão se costurando uma a outra, moldando um todo capaz de reconfigurar, por alguns instantes, a história daquele lugar, daquele período, daquele grupo.

Obviamente, há uma gama de *dispositivos poéticos* utilizados conscientemente pelo grupo que são ativadores de reflexões direcionadas, como vimos nos capítulos anteriores. *Cegos*, assim, é permeado por mecanismos que buscam atrair a atenção e a flexibilidade dos espectadores para questões específicas elencadas pelos participantes das oficinas realizadas previamente. Logo, muitos dos temas levantados por aqueles que se deparam ou acompanham *Cegos* já são mais que esperados. Portanto, levando em consideração o momento político turbulento em que observamos a intervenção, os *lugares*, *gestos* e *objetos* escolhidos em todas as cidades traziam uma referência direta às questões políticas do país, como o uso da bandeira nacional, da Constituição Federal, da carteira de trabalho, etc.

Com isso em mente, entendemos que a *narrativa contextual* parte de dois pontos: primeiro, do grupo de participantes da oficina, que em conjunto com os membros do Desvio Coletivo define os *lugares*, *gestos* e *objetos* que dirão respeito ao que quer discutir na cidade e às reflexões que deseja promover; em segundo, dos espectadores, que a partir de suas próprias experiências e memórias farão sua leitura pessoal, *contextual*, daquilo que testemunham.

Uma senhora em São José dos Campos, em 2016, por exemplo, percebeu a intervenção como sendo o “nosso país que está cego, especialmente os mais abastados, os executivos, aqueles que se acham bem remunerados”, relacionando a obra às diferenças de classes sociais, e ao interesse das classes mais altas em manter essas diferenças, se beneficiando delas. Na mesma cidade, uma outra entrevistada disse ter relacionado a obra com o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, ocorrido poucos dias antes, e também com os políticos em Brasília, que “veem só a frente, não pensam no todo”, mesmo que nessa cidade não tenha havido objetos que ligassem diretamente a intervenção a esse assunto, como seria o caso de Uberlândia, onde os performers carregariam e rasgariam a Constituição. Outras pessoas também fizeram a mesma leitura *contextual* específica do *impeachment*, enquanto outras ligaram a obra a questões políticas, mas através de outros vieses, como o rapaz que disse que na obra se contava o fato de “nossos direitos que foram conquistados estarem a cada dia sendo sufocados. Estão acabando com o nosso país, e não tem ninguém para ajudar”.

Em São Paulo, quase dois meses depois, além da questão política, veio à tona também leituras *contextuais* sobre a tragédia ocorrida em Mariana, relatada inclusive por uma turista inglesa que visitava a capital paulista, além de depoimentos relacionando a obra a Operação Lava Jato da Polícia Federal brasileira, ao governo do então presidente Michel Temer e, novamente, ao *impeachment* da presidenta.

Nessa intervenção outras particularidades de *narrativas contextuais* foram notadas, como a leitura feita sobre se tratar de uma manifestação contra os bancos, direcionada a crimes de “colarinho branco”, principalmente os “lá de Brasília, os bem vestidos, bem arrumadinhos que estão roubando o povo”, como disse um dos espectadores. A outra particularidade foi o gesto da saudação nazista realizada ao lado de outra manifestação que ocorria na mesma avenida e que pedia a intervenção militar no país, que gerou uma grande comoção no público. Ali, espectadores passaram a ler a obra como uma crítica a esse grupo, como relatou um espectador que disse crer que eles, os membros do grupo que pedia a intervenção militar, “não conhecem a história do Brasil, e dizem que querem organização e disciplina, mas eles querem é borrachada, proibir ser inteligente”.

Já na apresentação de *Cegos* em Uberlândia, o contexto de reportagens na mídia sobre o aniversário da tragédia de Mariana sem maiores consequências aos responsáveis, aumentou significativamente as *narrativas contextuais* da obra, mesmo que depois elas acabassem apontando para um discurso político mais geral, como foi o caso da espectadora que falou ter pensado que era “uma reivindicação pelo o que aconteceu em Mariana [...] mas depois achei que é um mar de lama mesmo, todo mundo da política”.

Nessa cidade também foi comum uma leitura *narrativa contextual* política quando a intervenção parou em frente a prédios públicos, como o Fórum, a Universidade Federal e o posto da Polícia Civil. Essas narrativas estavam principalmente relacionadas aos gestos realizados nesses lugares, que geraram leituras como essa:

Eles ali [em frente ao posto policial], fazendo continência é muito forte. Eu acho que é um movimento de mostrar em frente à órgãos públicos,

principalmente os órgãos públicos que dizem cuidar da gente, do povo, da nação. Que cuidados são esses que estamos tendo hoje?

Em São José do Rio Preto, já no Governo Bolsonaro, continuaram a ter as mesmas leituras críticas gerais sobre a política brasileira e a corrupção, porém muitas delas claramente dirigidas a determinados fatos e pautas, como a Reforma Trabalhista, a Reforma da Previdência e o caso dos 39 kg de cocaína transportados na comitiva presidencial. Mas, como nessa cidade houve uma troca do objeto utilizado pelos performers, tivemos também uma *narrativa contextual* que remetia ao consumismo: “é uma crítica ao consumismo, ao shopping center. E eles estão todos iguais, pois o consumismo nos nivela”.

Como dito anteriormente, a conexão com o momento político foi a mais intensa narrativa em todas as localidades, mesmo que com algumas distinções, sejam elas ocasionadas pelos dispositivos utilizados, sejam elas provocadas pelas notícias em voga na mídia. Todas, de certa maneira, acabam por ativar a memória coletiva da cidade, e a partir disso, a intervenção atinge seu caráter *artista*, buscando reparar, politicamente e esteticamente, a distorção histórica que gera o clima de conflito social que vive o Brasil nesse final de década.

Ocupar a rua se torna essencial, nesse sentido, para a produção de *narrativas contextuais* críticas, pois o espaço público/urbano continua sendo o lugar legítimo para reivindicações sociais. Ele é, ainda, um ambiente aberto, visível e acessível a todos – um ponto de encontro das alteridades. O estar na cidade, portanto, é um constante andar entre estranhos, num mar de possibilidade de encontros e desencontros, de estilos, de crenças, etnias, saberes e percepções relativas ao seu contexto.

4.5 Reação não discursiva

Além das palavras captadas durante as observações realizadas, houve uma esfera da recepção que, sem dúvida, é a mais difícil de ser medida e transcrita, que forma as emoções transmitidas no momento de impacto do espectador com a obra.

Considerando que *Cegos* procura criar uma espécie de denúncia da realidade, isso gera uma série de reações em quem a assiste, fazendo com que muitos não só reflitam intelectualmente, mas sintam a obra, além de “também compreender e julgar... [pois] na experiência estética nos colocamos no seu lugar, no lugar do semelhante” (ARROYABE, 2018, p. 169). Em outras palavras, antes que haja a *identificação*, a *negação* e a criação de narrativas *ficcionais* e/ou *contextuais*, como vimos anteriormente, sempre há uma reverberação primeira, a qual denominamos de *reação não discursiva*.

Com isso em mente, podemos pensar em algumas das reações que foram além daquelas expressas em palavras, mas que captamos ao observá-las em nosso contato direto com o público. Vimos olhares curiosos, expressões de dúvida, atração, repulsa. Além dessas demonstrações, recorrentes em todas as cidades, ainda pudemos observar algumas particularidades, sendo umas positivas, outras negativas.

Elencando as negativas, podemos rememorar a indignação do senhor em São José dos Campos que não via sentido no que estava sendo feito, mesmo assim registrando a cena em seu celular. Na mesma cidade, no calçadão, enquanto os performers pisoteavam a bandeira nacional, algumas interjeições foram ouvidas, e até mesmo negativas fortes acompanhadas de expressões como “credo!” ou questionamentos como “pra que isso?”, geralmente acompanhados de negativas feitas com a cabeça. Em Uberlândia, além da revolta explosiva do senhor que mencionamos na modalidade de *negação*, ouvimos muitas buzinas direcionadas ao grupo no momento em que esse estava em frente ao Fórum, além de algumas expressões de crença e fé, de passantes fazendo o sinal da cruz ao cruzar com a intervenção.

Diante disso, confirmamos novamente a potencialidade de *Cegos* em atingir as relações interpessoais, além do discurso poético e político da obra, sendo capaz de gerar uma experiência que sensibiliza o espectador, seja de forma positiva ou negativa, mas que o faz fruir a obra, suscitando uma ação que parte da emoção, mesmo que seja apenas uma expressão facial. As emoções positivas em relação a obra foram, assim, mais fáceis de captar por causa da abertura e da aproximação do espectador com a intervenção. Em São José dos Campos, por exemplo, alguns relatos eram baseados na capacidade de não conseguir expor

em palavras o que sentiam, como o rapaz que disse que estava “sendo muito forte”, ou da senhora que chegou a chorar dizendo que não sabia explicar, mas que o trabalho era muito bonito.

Em São Paulo, os performers desceram do ônibus na rua paralela à avenida Paulista, nesse momento eles caminharam um pouco mais rápido do que o normal da performance, de dois em dois, na calçada, até chegarem ao ponto inicial. Nesse momento, duas pessoas realmente se assustaram ao se depararem com essas figuras, rindo e negando com a cabeça em seguida. Uma cena que chamou a atenção nessa cidade foi a das duas crianças que reagiram de forma descontraída com a intervenção, correndo entre os performers, passando a mão e se sujando com a argila; indo uma atrás da outra, em meio a risadas, para colher o barro dos corpos dos performers.

Essa cena, em particular, fugiu totalmente à ideia de flexibilidade da obra, ao mesmo tempo que mostrou a potência máxima da imersão dos espectadores na mesma. Para essas crianças, o significado do que o grupo queria ou não dizer era irrelevante, importando mesmo a brincadeira e o divertimento que eles estavam tendo ao ziguezaguear o coro.

Outro momento em que as reações foram muito mais *emotivas*, no sentido de uma afetação poética não discursiva, do que racionais foi o do encontro do coro de *Cegos* com o grupo que pedia a intervenção militar. O instante gerou diversas reações de perplexidade, como a senhora que disse que o silêncio dos performers retratava “uma alienação, nem sei explicar porque é emocionante, eu quero falar muitas coisas ao mesmo tempo que fico sem palavras”. Essa foi uma constante até o final da intervenção nesse dia, tendo, inclusive, apenas mais dois relatos coletados após essa senhora.

Em Uberlândia, houve o momento em que um dos performers segurou a mão de uma espectadora que estava à sua frente, o que gerou nela uma expressão de afeto, o que se refletiu em seu relato quando mencionou que esse foi, para ela, um momento “muito significativo. E eu pude agradecer que é uma luta que eles estão fazendo por nós”.

Já na versão “consumo” de *Cegos*, realizada em São José do Rio Preto, o que mais percebemos foram reações de alegria, de divertimento com o que assistiam. Assim, muitas pessoas ali paravam e sorriam para os performers, e

pareciam muito mais se divertirem com a obra do que se indagarem sobre a mesma.

Creemos que mesmo havendo a racionalização, seja ela quase instantânea ou não, a *reação não discursiva* sempre virá antes, uma espécie de racionalização não traduzível em um primeiro instante, pois a emoção é quase sempre o primeiro caminho de percepção do espectador ante aquilo que, inesperadamente, atravessa seu caminho. Ela é o gatilho que lança o espectador num estado de *flow*¹⁰⁵ – termo criado pelo psicólogo húngaro-americano Mihaly Csikszentmihalyi –, no qual ele vive a sensação de ser carregado, como se fosse movido inconscientemente a fazer parte da performance.

Para a psicologia da experiência, o sujeito que se encontra em *flow*, “perde” seu ego e o *self* se torna irrelevante, utilizando apenas habilidades físicas e sensoriais. Segundo Csikszentmihalyi, o *flow*

é o modo como as pessoas se referem ao seu estado mental quando a consciência está organizada de forma harmoniosa e desejam continuar a atividade pela satisfação que sentem, ou seja, estão intrinsecamente motivadas no sentido mais puro do termo (CSIKSZENTMIHALYI apud MASSARELLA, 2007, p. 31).

Em suma, conforme Csikszentmihalyi (1997), o estado de *flow* se dá quando há o “envolvimento total da pessoa naquilo que ela faz, elimina-se qualquer separação entre ação e consciência, produzindo em quem age uma sensação holística” (CSIKSZENTMIHALYI apud DAWSEY, 2006, p. 139). Para que se chegue a esse momento, a atuação dos performers precisa conseguir “carregar” o espectador, colocando esse num estado “somático”, no qual suas ações não seguem nenhuma intervenção consciente, mas são puramente sensitivas, e sua reação é, sobretudo, *emocional*, ocorre uma operação simbólica capaz de impactar o espectador de forma que esse se torna incapaz de traduzir, em palavras, o que sente e o que pensa sobre o que presencia, seja a um prazer introduzível ou a petrificação da vida exposto por Cegos.

¹⁰⁵ A tradução literal de *flow* é “fluxo”, mas prefiro manter o termo no original em inglês para que não haja confusão ao tratar de fluxo do cotidiano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte ocupa um espaço expandido, reflete a sociedade, assim como sua política, sua cultura, seu modo de ser e viver, não só de forma racional, mas também emocional, como vimos ao longo deste trabalho. Assim, ela reflete o próprio ser humano e o faz refletir sobre si mesmo, o que amplia as formas de ser e estar espectador, na medida em que os artistas aumentam também suas experiências e, como em um movimento cíclico, a inquietação de um influi na inovação do outro. Além disso, a arte vem se mostrando muito mais no conceito do que na matéria, e no caso de obras artivistas, ela busca pelo engajamento do público bem mais do que sua apreciação.

Em suma, há uma relação direta entre os modos de produção e percepção artística e o campo da vida social, onde podemos perceber uma influência mútua e constante. Nesse sentido, pode-se, muitas vezes, utilizar os mesmos elementos característicos em um campo ou noutro, como analogias capazes de definir e/ou explicar a relação entre espectador e obra na vida contemporânea.

É preciso ressaltar, nesse sentido, a importância do uso do espaço público-urbano para entender a potencialidade da obra e identificar os modos possíveis de se relacionar com ela. Podemos até considerar que serve como um mecanismo eficaz de formação de público. Há políticas públicas interessadas nessa formação, mas, sem desvalorizar tais iniciativas, quando se trata de propor uma intervenção performativa urbana, o artista atinge um grau de aproximação do público de forma muito mais democrática e intensa do que as iniciativas de proximidade proporcionadas pela grande maioria das instituições culturais.

Além disso, vivenciamos um período histórico das mais diversas crises, entre elas a da representação, que contamina todas as áreas onde há representados, e a arte performativa urbana luta nessa esfera, em busca do espaço vazio representacional, onde uma massa está invisível. Essa massa não é representada nem simbolizada na vida social, desconstruindo o *status quo* mesmo que momentaneamente, na tentativa de revelar o velado, ou somente de apontar aquilo que sempre esteve presente, mas, raramente, percebido, numa espécie de estetização do real através da redefinição e/ou ampliação do espaço.

Já pensando diretamente na ocupação da cidade como espaço aberto para a criação artística, vale ressaltar que o olhar artístico sobre o espaço urbano deve partir de um duplo aspecto: o primeiro seria perceber a cidade por meio dos diversos monumentos que a modelam e definem sua imagem; o outro aspecto está no emprego do tempo feito pelos cidadãos, e ainda pelos mais diversos tipos de olhares que se voltam para a cidade, seu espaço físico e simbólico, considerando que a prática social se realiza espacialmente. Assim, há uma relação direta entre a produção do espaço e tempo e a constituição de uma sociedade.

É na ocupação desse espaço, vale lembrar, em um tempo descompassado do tempo da cidade, que *Cegos* se faz perceber, ativando a necessidade da fruição do momento presente, de experimentá-lo de forma profunda, tornando esse momento uma memória vívida, esteja ele conectado à obra ou a qualquer crítica social que, *emancipado*, o espectador possa extrair dela.

Isso se complementa com a compreensão de que a contemplação não é passiva, ela é dialógica; e a obra, por si mesma, é um campo de experiência entre o artista que conhece o processo, as ideias e associações propostas, e o espectador, que experiencia pela primeira vez a obra, com um olhar novo, e uma bagagem de vida distinta daquela do artista.

Não só *Cegos*, mas a obra de arte em geral, principalmente a intervenção performativa urbana, possui a potencialidade de criar diálogos entre territórios aparentemente distintos, chegando a produzir uma hibridização de saberes, de experiências, de pensamentos. *Cegos* foi aqui escolhida como objeto de análise, pois é uma obra que mostra essa hibridização, artística e política, ao produzir visibilidades sociais e negociar, constantemente, entre o espaço do real e o espaço ficcional da cidade, através de *dispositivos poéticos* cuidadosamente escolhidos – *lugares, gestos, objetos*.

Assim, concluímos que *Cegos* proporciona uma interpretação plural a ser realizada pelo público. O espectador, nesse contexto, é entendido como um sujeito ativo em sua relação com o mundo, sujeito que faz parte da coletividade lembrada pela obra artística. Diante dela, o espectador não precisa mais ser encantado pelo que vê, mas passa a ser requisitado a se emocionar, pensar, agir,

problematizar, partilhar uma experiência sensível, construir a narrativa do que vê, traduzindo à sua maneira.

O público é agora o sujeito, não só da intervenção performativa urbana mas, quiçá, da cena contemporânea, ou seja, a obra em si deixou de ser o centro norteador e passou a ser o público e o contexto em que vive os guias para a ação do artista, que se dá via dispositivos de visibilidade relacionados ao contexto sócio-político local, em uma esfera da afetação, onde o espectador, ao mesmo tempo que afeta, é afetado tanto pela obra como pelos outros e toda a esfera à sua volta.

À luz disso, poderíamos falar ainda que há uma possível inversão de presença nas intervenções performativas urbanas, onde o espectador assume o papel principal, percebendo sua função e a dos demais ao seu lado. Sendo assim, ele revisita sua bagagem cultural e suas experiências anteriores como elementos ressignificantes para a construção do entendimento da obra artística que agora presencia. Instaura-se, então, o que Rancière (2012) chama de descentralização do performer e “empoderamento” do público.

A experiência proporcionada pela obra reverbera no espectador de forma a fazer ligações em seu campo de memória com o que ele já vivenciou anteriormente, podendo ressignificar essas memórias e criando uma nova memória que poderá ser revista e novamente ressignificada a partir de outra experiência vivida. Assim, a obra, quando atinge seu caráter de criadora de experiência, é passível de ser revista, lembrada e ressignificada, sendo recriada novamente, de tempos em tempos, pelo indivíduo.

Através dos relatos coletados nas apresentações de *Cegos*, facilmente detectamos essas ligações de memórias, principalmente de fatos recentes, que interferem diretamente na leitura, na disposição de recepção e reação do espectador perante a imagem que se constrói em sua frente, o que reafirma a abertura da obra para as mais diversas leituras, interpretações, sugestões, ações e reações. Isso possibilita o diálogo direto e sem barreiras, de forma que não é possível “selecionar” o público. A obra está na rua, acessível a todos que cruzam por ela e que se dispõem a observá-la, questioná-la, admirá-la, gerando convergências, afirmações ou negações daquilo que já se acreditava, daquilo que o espectador já carregava consigo, de forma consciente ou inconsciente.

É o que importa, afinal, não só para o Desvio Coletivo, mas para os artistas de hoje, comprometidos com uma arte *ativista*, e que se propõem a usar a rua como suporte não só cenográfico, mas também como veículo de comunicação direta a todos: potencializar a capacidade dos espectadores contemporâneos de ler a obra de arte como fenômeno ao mesmo tempo estético e político, enquanto a obra desestabiliza o *status quo*.

A arte na rua passa a ser vista, nesse sentido, também como um convite à militância, possui uma eficácia política muito mais impactante, quando não mais direta e intensa do que pode vir a ser outras linguagens, pois não há uma regulação do público, no sentido de que está aberta para todos que por ela cruzam, assim como está aberta as mais diversas leituras, como pudemos constatar nos relatos colhidos durante as apresentações que acompanhamos de *Cegos*.

De maneira ampla, podemos dizer que as obras realizadas no espaço público dialogam com o tempo e o espaço, complementam a arquitetura das cidades como se sempre estivessem ali, ativando o espaço e tudo o que o rodeia, inclusive os transeuntes.

Disso, podemos inferir que os artistas que promovem intervenções performativas urbanas, principalmente as de cunho *ativista*, provocam, com suas obras, impactos estéticos sobre o comum, no sentido empregado por Rancière (2005) ao falar de uma *partilha do sensível*, de uma dimensão estética da política, dando novos olhos ao fluxo cotidiano da vida em sociedade.

Além disso, *Cegos* trabalha com a coralidade, e essa pode ser vista como um dispositivo de participação, ou de agenciamento estético, ao colocar uma voz massiva em contato com a voz individual, além de conseguir causar um embate com dispositivos de controle da cidade, considerando que ela se dá principalmente no espaço público/urbano, raramente adentrando a esfera privada.

Junto a isso, soma-se a capacidade da obra de construir sentidos que provocam múltiplas relações entre ela e o espectador, de maneira a rejeitar radicalmente a arte enquanto mercadoria, enquanto puro objeto estético, de admiração e entretenimento, passando a realçar a coexistência entre sujeitos e objetos, produtores, produtos e receptores, sendo a relação aberta e direta do espectador com a obra o critério-chave para a compreensão da mesma. Isso

possibilita que aquilo que à primeira vista é percebido como estranho, na segunda olhadela se revele não tão estranho, reverberando no transeunte um sentimento de rompimento do seu fluxo cotidiano, que o tira dessa posição de simples passante e o torna espectador.

Assim, independentemente das modalidades de recepção assumidas, o transeunte é transformado num espectador livre para participar da obra ou não. E podemos olhar para a intervenção *Cegos* como, além de uma obra artística, um acontecimento social, uma ação capaz de modificar o espaço em que percorre, mas que depende do olhar do espectador, de uma interlocução com ele, para que se realize por completo no aqui-e-agora, mesmo que possamos revê-la em registros realizados, esses, mesmo tendo como conteúdo a situação real, seu resultado final sempre sofrerá uma elaboração e uma visão de mundo que pertence a quem realizou o registro, o impacto que aquela arquitetura, aquele gesto, aquele objeto, o discurso que a união desses elementos foi construído em seu pensamento como espectador.

Em suma, *Cegos* é uma obra que examina o comportamento dos espectadores, ao mesmo tempo em que estes examinam a obra. É um caminho de mão dupla, em que o processo se faz em parceria, pois quem assiste também é assistido, é ele quem produz e auxilia na transmissão do significado daquilo que vê.

Mas ao final ainda resta uma pergunta, será que hoje, depois de tudo o que temos passado, as mudanças de pensamento, governos e *des-governos*, pandemia, que ampliou a virtualização da vida cotidiana, o isolamento necessário, será que hoje, essas pessoas que foram entrevistadas, observadas, que responderam o questionário online, será que elas manteriam a mesma opinião de outrora? Quais memórias e re-articulações dessas memórias de *Cegos* elas fazem hoje? Será que mudou algo?

Além disso, vivemos um período da pós-verdade, onde as redes sociais possuem cada vez mais força, criando e ampliando os vieses de confirmação para cada ponto de vista. Nesse cenário, quais são as possibilidades de leituras e de utilização que pode ser feita de uma obra tão aberta como *Cegos*?

A cada dia as respostas desses questionamentos podem ser alterados, e aí está a potência da obra *Cegos*, do ativismo, que enquanto obra é efêmera, mas

como memória ligada ao momento histórico possibilita sua atualização constante, modificando sua leitura, sua compreensão, como disse Bergson (2006): “A lembrança é a emergência do passado no presente ativo do corpo”.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Maurício. Sobre a memória das cidades. In: **A Produção do Espaço Urbano: agentes e processos, escalas e desafios**. São Paulo, Contexto, 2017. P. 19 – 39.

ARDENNE, Paul. **Un art contextuel**. Éditions Flammarion, Paris, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. **Revista Outra Travessia**, n. 5, Ilha de Santa Catarina - 2º semestre de 2005, p. 9-16. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743> . Acesso em 13 de outubro de 2016.

_____. O que é o Contemporâneo? In: _____ **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC, Argos, 2009.

ALICE, Tânia; ARAÚJO, Antônio. “A Ação Disruptiva no Espaço Urbano: um treinamento ativista”, In: ALICE, Tânia. **Performance como Revolução dos Afetos**. Annablume, São Paulo, 2016, p. 77 – 85.

ALMEIDA, Neville Duarte de. Cosmococas [12 de fevereiro de 2011] Rio de Janeiro: **Revista do Cinema Brasileiro – TV Brasil**. Entrevista concedida Leo Ripamonti. Disponível em <http://www.revistadocinemabrasileiro.com.br/videos/667>. Acesso em 17 fev 2018.

ARROYABE, Maria Luísa Amigo Fernández de. **Ócio estético valioso**. São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2018.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Papirus, Campinas/SP, 1994.

BARBETTA, Pedro Alberto. **Estatística aplicada às Ciências Sociais**. Florianópolis, Ed. Da UFSC, 2006.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo, Edições 70, 2016.

BASBAUM, Ricardo. “Clark & Oiticica”. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. Perspectiva, São Paulo, 2008, p. 111 – 116.

BATISTA JR, Natalício. Eu, esses e os outros: a imagem da alteridade nas ciências sociais. In: MATHIAS, Ronaldo. **Antropologia Visual**. São Paulo, Nova Alexandria, 2016, p. 153 – 160.

BAUMAN, Richard. BRIGGS, Charles. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Ilha – Revista de Antropologia**. Florianópolis: UFSC/PPGAS, p. 185 – 229, v. 8, 2006,

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. 1)

BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells** – Participatory Art and the Politics of Spectatorship. Verso, New York, 2012.

_____. **Participation and Spectacle: Where Are We Now?**. Lecture for Creative Time's Living as Form. Cooper Union, New York, May, 2011.

_____. **Antagonism and Relational Aesthetics**. October, Massachusetts, n. 110, fall 2004, p. 51-79.

BOBBIO, Norberto. "O Estado e o Poder". In: _____ **Estado, governo, sociedade: para uma teoria geral da política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Pp.76 – 86.

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, nº 19, p. 20 – 28. Jan/Fev/Mar/Abr de 2002. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_jorge_larossabondia.pdf. Acesso em: 16 nov. 2010.

BORGES, André; VIDIGAL, Robert. Do lulismo ao antipetismo? Polarização, partidarismo e voto nas eleições presidenciais brasileiras. In: **Opin. Pública**, Campinas, v. 24, n. 1, p. 53-89, abr. 2018 . Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-62762018000100053&lng=pt&nrm=iso. Acesso em em 21 de abril de 2020. <https://doi.org/10.1590/1807-0191201824153>.

BORGES, Laís Gomes. 2019. Performance - Victor Turner. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/performance-victor-turner> Acesso em 14 abr. 2020.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. 2. Ed., Porto Alegre: Zouk, 2017.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Martins Fontes: São Paulo, 2009

_____. **Radicante** – por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares** – teatralidades, performances e políticas. Uberlândia: EDUFU, 2016

CALLIARI, Mauro. **Espaço público e urbanidade em São Paulo**. São Paulo: Bei Comunicação, 2016.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. IN: **KARPA: Journal of Theatricalities & Visual Culture**. 2013, 6ª edição, p1-15.

CANTON, Katia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. [Coleção Temas da Arte Contemporânea].

_____. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. [Coleção Temas da Arte Contemporânea].

_____. **Tempo e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. [Coleção Temas da Arte Contemporânea].

CARNEIRO, Leonel Martins. **A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa**. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/T.27.2016.tde-14092016-113151. Acesso em: 2020-04-10.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005

CORNAGO, Óscar. **Ensayos de teoria escénica**. Sobre teatralidad, público y democracia. Madri: Abada Editores, 2015.

CONDURU, Roberto. Enquanto as horas passam, falo. IN: BERNARDI, Heleno. **Enquanto falo, as horas passam**. Rio de Janeiro: H2O, 2010.

COSTA, Felisberto Sabino da; SILVA, Ipojucan Pereira da. Olhares sobre a ausência/presença: teatro e tecnologia, **Art Research Journal**, v. 3, n. 1, p. 80 - 91 São Paulo, jan. / jun. 2016.

CRANDALL, Jordan. Anotações sobre o Parangolé. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. Perspectiva, São Paulo, 2008. p. 147 – 151.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua**. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987

DAWSEY, John C.. O Teatro em Aparecida: A Santa e o Lobisomem, **MANA**, v.12, n. 01, p. 135 – 149, Rio de Janeiro, Abril de 2006. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_artetext&pid=S0104-93132006000100005&lng=en&nrm=iso – Acesso em 01 de dezembro de 2019.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2. v. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. 2. Ed. São Paulo, Hucitec, 2017.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DORT, Bernand. **A representação emancipada**. Sala Preta, v. 13, n. 1, p. 47-55, jun. 2013. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530> . Acessado em 25 set. 2014 às 14h33m.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo, **Sala Preta**, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ECA/USP, v. 13, n. 2, p. 14 - 32 São Paulo, 2013.

FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico, As Heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FREITA, Geisa Fróes de; HEINE, Lícia Maria Bahia. Relações Dialógicas em Materialidades Verbo-Visuais: uma análise do impeachment em capas de revistas. In: **Revista Educação e Linguagens**, Campo Mourão, v. 8, n. 15, jul./dez. 2019. P. 195 – 215. Disponível em <http://www.fecilcam.br/revista/index.php/educacaoelinguagens/article/viewFile/1952/1254> Acesso em 23 de abril de 2020 às 16h58m.

FRICKE, Christiane; WAITHER. Ingo F. (org.); et al. **Arte do Século XX**. Berlim: Taschen, 2012. Volume único (1 e 2).

GARCIA, Nelson Jahr. **O que é propaganda ideológica?** 9ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2007.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Arte, ativismo e tecnologias: comunicação nas práticas políticas contemporâneas, **CONTEMPORÂNEA**, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, v. 10, n. 2, p. 178 – 193, 2012.

GONON, Anne. **In Vivo: Les figures du spectateur des arts de la rue**. Montpellier: L'Entretemps, 2011.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GULLAR, Ferreira. “Não objeto prêmio da Bienal – Lygia Clark”. In: **30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição**. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo: 2013, p. 96 – 98. (Sem autor)

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **O Aroma do Tempo** – um ensaio filosófico sobre a Arte da Demora. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.

HIGGINS, Hannah. “Dead Mannequin Wlaking: Fluxus and the Politics of Reception”. In: JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian (ed). **Perform, Repeat, Record: Live Art in History**. Londres: Intellect, 2012.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914 – 1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JENKINS, Mark. **The Urban Theater**. Berlin: Gestalten, 2012.

KUCZYSNKI, Paulo. Homenagem ou Traição?. In: **HO – Exposição dos parangolés originais da performance que Hélio Oiticica realizou no Recife em 23 de julho de 1979**. Paulo Kuczynski Escritório de Arte, São Paulo, outubro de 2006. (Catálogo da exposição)

LANGDON, Esther Jean. Performance e Preocupações Pós-Modernas na Antropologia. In: **Performáticos, performance e sociedade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996. p. 23 – 28.

LE PARC, Julio. **Voleur de Paroles**. Paris: Jannink, 2013.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MASSARELLA, Fabio Luiz. **Motivação intrínseca e o estado mental flow em corredores de rua**, Faculdade de Educação Física, UNICAMP, Campinas, 2007, 121f. (Dissertação de Mestrado)

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MICHELI, Mario De. **As Vanguardas Artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NÉSPOLI, Elizabeth Maria. Recepção - Teatro da Vertigem: uma poética do corpo e suas interações sociais. In: **Sala Preta**, v. 12, n. 2, p. 231-246, 1 dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57505> Acesso em 20 de abril de 2020.

OITICICA, Hélio. Parangolé-Síntese. In: **Helio Oiticica** – Catálogo da exposição itinerante 1992-1997. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, p. 165 – 167.

_____. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. [Carta] 12 jul. 1979, Rio de Janeiro [para] BRUSCKY, Paulo, Recife. 1f. Instruções para Parangolés em Recife.

PAIS, Ana. **Comoção**: Os Ritmos Afectivos do Acontecimento Teatral. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014, 283f. Tese de Doutorado.

PAPE, Cristina. Trabalho vivo e renovador. Entrevista com Lygia Pape realizada em fevereiro-março de 2002. (jornal eletrônico) Disponível em: http://www2.uerj.br/~labore/entrevista_ligia_meio.htm. Acesso em 23 de agosto de 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. **O que é Teatro?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

PHELAN, Peggy. On seeing the invisible: Marina Abramovic's The House with ocean view. In: HEATHFIELD, Adrian. **Live: Art and Performance**. New York: Routledge, 2004, p. 16 - 27.

PLOEG, Susana Rodrigues Cavalcanti van der. **A recepção do futurismo no Brasil**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2013.

POZA, Sergio Pereira. “A performance teatral: uma provocação moral ao imaginário social – O caso da Casa de Vidro” In: CARREIRA, André Luiz Antunes Neto...(et. al.). **Mediações performáticas latino-americanas**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003, p. 171 - 180.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado, **Revista Urdimento**, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 1, n. 15, p.107–122, Florianópolis, UDESC/CEART, outubro de 2010.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO/34, 2005.

REIS, Paulo R. O. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ROMAGNOLLI, Luciana. **A contemplação e os dispositivos**, por José A. Sánchez, São Paulo, MITSP. Disponível em: <https://mitsp.org/2015/a-contemplacao-e-os-dispositivos-por-jose-a-sanchez/>. Acesso em 06 de outubro de 2019.

SALOMÃO, Wally. **Hélio Oiticica**: Qual é o parangolé? E outros escritos. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SÁNCHEZ. José A. A pesquisa artística e a arte dos dispositivos. **Questão de Crítica**. Rio de Janeiro, v. VIII, n. 65, ago. 2015, p.322-327.

_____. Dispositivos poéticos I, **Parataxis 2.0**, 2016. Disponível em: <<https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i>> Acesso em 02 out. 2016.

_____. Dispositivos poéticos II, **Parataxis 2.0**, 2016. Disponível em: <<https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i>> Acesso em 02 out. 2016.

_____. Dispositivos poéticos III, **Parataxis 2.0**, 2016. Disponível em: <<https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i>> Acesso em 02 out. 2016.

_____. Dispositivos de Participação, **Parataxis 2.0**, 2015. Disponível em: <https://parataxis20.wordpress.com/2015/07/12/dispositivos-de-participacion/>. Acesso em 10 ago 2019.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.); NAUGRETTE, Catherine (et al.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. Liminaridade e “Communitas”. In: **O Processo Ritual**. Petropolis, Vozes: 1974. p. 116 – 159.

_____. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

TILLY, Charles. **From mobilization to revolution**. New York: Random House, 1978.

UBERSFELD, Anne. **Lire le theater 2 – L'École du spectateur**. Paris: Belin, 1999.

WEHBI, Emilio García (org.). **Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires**. Buenos Aires: CCR Rojas, 2002.

ANEXOS

Entrevistas com integrantes Desvio Coletivo

Entrevista Marcelo Denny após a apresentação de Cegos em São José dos Campos/SP em 02/09/2016

Christiane - Como era a expectativa no começo, desde que vocês foram convidados? E como que foi, vocês pensaram no trajeto antes, ou foi escolhido tudo pelo grupo daqui? E como vocês achavam que seria o uso da bandeira, de chegar no calçadão e jogar no chão? O que vocês esperavam que isso reverberaria no público? E como que foi para você agora no final da apresentação?

Marcelo Denny - Bom, a expectativa é sempre muito bacana por dois motivos. Primeiro porque São José dos Campos é uma praça que eu já trabalho um bom tempo, eu sou oriundo de uma cidade muito próxima daqui então eu conheço muita gente aqui, e é um festival que ano após ano eu estou participando, ou como curador, ou como jurado, ou como artista dentro da programação, então, digamos que foi uma cidade mais fácil para tentar pensar numa rota. É óbvio que a rota nunca é a ideal, porque aqui em São José, os edifícios que representam poder mesmo, eles estão muito distantes do centro, o que ficava inviável, então pensamos em uma rota básica, pensando nas especificidades gerais que precisamos.

Agora a expectativa da cidade mudou muito depois de ter feito em Brasília. Acho que Cegos tem o antes e depois de Brasília.

Christiane - E o antes e depois do impeachment da Dilma...

Marcelo Denny - É, antes e depois desse golpe branco. Porque a expectativa de reação e leitura por um viés político na cidade fica cada vez mais aguçado. Cegos trabalha com uma imagem muito aberta, para muitas leituras, e a medida que vamos colocando esses símbolos e signos, como usamos aqui a bandeira e os gestos, eles acabam sendo lido até de maneira equivocada, às vezes. Mas o que também não é um problema, porque a rua é isso mesmo, a obra corta o tecido urbano e cada um vai ler. Tiveram pessoas que viram isso a pouco e pediram a pena de morte para esses vagabundos, teve outro que gritou que a intervenção militar deveria dar conta de apaziguar esse tipo de arte de rua. E tem gente que faz leituras poéticas, teve adolescente que fala de Walking Dead. São muitas e muitas leituras, então acho que é essa a riqueza de propiciar várias leituras, entre elas a política.

Eu gostei muito da ação específica aqui na cidade, que foi a ação de carregar mordendo a bandeira e depois de pisar na bandeira, porque eu acho bacana deixar um rastro na cidade, não só o rastro do barro, mas o rastro, no caso de hoje, dessas bandeiras pisoteadas.

De maneira geral eu estou bem feliz, acho que a cidade comprou a intervenção. Acho que tem uma coisa que acontece na rua, que é bacana, que é por ser lento e em silêncio, quando cortou aquele calçadão com um burburinho de gente, a intervenção vai apaziguando as pessoas, as pessoas vão parando de fazer compras, de falar, e por um momento dá uma suspensão, na qual as pessoas vão olhando, vão se perguntando, se indagando, e eu acho que esse estranhamento, esse deslocamento, mesmo que momentâneo, que a performance quando passa faz acontecer, é uma das coisas mais bacanas que a gente pode oferecer.

E é claro que a gente não pode se furtar de propor com tudo isso um certo aspecto político, de um ativismo político. Não tem como daqui para frente não acirrar esse aspecto da obra.

Christiane - Um coisa que eu percebi, foi que enquanto estava com a bandeira, muitas pessoas relacionaram com uma manifestação política, e quando tirou a bandeira, as pessoas mudaram e passaram a achar outra coisa, principalmente as que não tinham visto antes. Você sentiu isso também?

Marcelo Denny - Também! Senti isso e conversei com algumas pessoas, e realmente, em um trecho você tem uma leitura, e outro trecho tem outra, e num terceiro trecho pode ter outra. Dependendo onde você passa e do horário são leituras múltiplas, e eu acho isso bacana, é como se fosse multifaces. Então, se você só viu a parte da bandeira, fará uma leitura. Lá em Brasília mesmo, se você ver só a parte da constituição você faz uma leitura política X, se você vê só a parte do gesto fascista XY, e sem nada é uma terceira leitura. Enfim, é uma obra mutante, ela vai se modificando conforme ela vai se desdobrando dentro da cidade.

Patrícia Figueiras - E o que você acha das pessoas que acompanham vocês através de mídias sociais e vieram acompanhar aqui presencialmente?

Marcelo Denny - Isso tem ficado cada vez mais comum, de pessoas de outras regiões virem para ver, e alguns casos de pessoas que fazem pesquisa, como você. Que é o que eu chamo de segunda vida. Agora as imagens não são mais nossas, e elas vão propagar pelo mundo a fora. Lá em Brasília, daquela semana até hoje, eu contei 8 países que já noticiaram, inclusive países como China, Bulgária, França, Estados Unidos e Inglaterra, que noticiaram com fotos, em blogs, também na Colômbia, na Argentina, blogs até na Grécia. E é bacana,

porque vai se multiplicando, e a gente não contava com essa ideia de uma segunda intervenção, que é quando ela intervém em um ambiente web.

Christiane - Estava muita gente esperando começar...

Marcelo Denny - Também pode ser que hoje nós temos um tipo de gente que não consegue só olhar (mostra o celular), precisamos olhar com esses dois olhos. E esses dois olhos gera uma terceira visão, que são fotos e vídeos nas redes sociais. E eu acho bem legal, é uma forma de divulgar o trabalho e também de ver como o cidadão recorta aquilo, como ele ver, como ele legenda. Enfim, quando se está na rua é isso, as fronteiras estão derrubadas, é tudo muito aguçado, tudo vai se misturando, é com o celular, é visão política particular, é festival de teatro, o que é, se é Walking Dead. Acho que é isso.

Christiane - É isso. Obrigada.

Marcelo Denny - Tá bom.

Entrevista Marcelo Denny antes da apresentação de Cegos em São Paulo/SP em 30/10/2016

Christiane - Qual a sua expectativa de hoje com Cegos?

Marcelo Denny - Bom a expectativa muda muito, né? Porque, conforme o tempo vai passando ela vai ganhando conotações políticas diferentes. E fazer hoje é muito diferente daquela vez, há 5 anos atrás, quando na mesma Av. paulista a gente criou essa obra. Então, naquela época, em 2012, ela tinha uma crítica à cegueira da cidade grande que poderia ser lida como a cegueira do poder, mas também poderia ser lido como a nossa própria cegueira. Hoje, está muito mais endereçada a crítica, hoje sofre uma mudança em função do próprio cenário político que a gente está passando. E nesse cenário pós-golpe, tem várias micro cenas, objetos, gestos e relações com os respectivos lugares na Av. Paulista, que eu acho que pode irritar bastante uma certa elite paulistana que inclusive frequenta a Paulista em tardes de domingo. Então, eu estou esperando para ver, estou com uma expectativa, porque ali, a Paulista virou mesmo um lugar de acirramento dessas polaridades todas, então é muito diferente daquela de 2012, muito diferente das outras que aconteceram na Paulista nesse meio tempo, e a de hoje, sem dúvida nenhuma, é a mais afetada, a mais irritada das performances de Cegos aqui em São Paulo. Ela tem um endereço crítico muito claro.

Christiane - A apresentação estava marcada, primeiramente, para o dia 23. Vocês alteraram a data para o dia 30. Qual foi a razão dessa mudança?

Marcelo Denny - Dia 23 a gente viu que no mesmo momento, a partir das duas da tarde, haveria uma manifestação de um pessoal mais ligado a um partido conservador e tudo mais. Então a gente resolveu não correr riscos de causar um confronto mais direto ou de parecer que Cegos é uma espécie de embate, o que não é. Então a gente ganhou mais uma semana para fugir dessa colisão de agenda com essa agenda conservadora, dessa manifestação conservadora. E ganhamos mais tempo para poder fazer a produção.

Christiane - E hoje [dia 30], também seria o dia do segundo turno caso Haddad e Doria tivessem ido para o segundo turno [para a prefeitura de São Paulo]. Isso contribuiu para a mudança da data ou não?

Marcelo Denny - Na verdade a gente mudou, inicialmente foi pensado para o dia 30, mas como não pode ter manifestação e [Cegos] pode ser lido como uma manifestação política, ela foi trazida para uma semana antes. E quando a gente descobriu dessa manifestação e que não teria segundo turno em São Paulo, a gente pode voltar para a data original.

Christiane - Agora você falou sobre manifestação política. Cegos não teve essa ideia no começo, como foi essa transformação de uma intervenção que era puramente artística, com questões sociais, já que essas questões são interligadas, mas teve essa transformação mais ativista, e realmente focada para a questão política?

Marcelo Denny - Eu acho que político sempre foi, mas era outro cenário, era um Brasil de 2012, era um cenário completamente diferente. Hoje a gente está vivendo uma realidade que nunca imaginávamos em 2012. Cinco anos depois e a gente está com um cenário político bastante preocupante, com o fascismo saiu do armário, que é uma coisa muito assustadora e perigosa, e que tem, ali na Av. Paulista, o seu ponto de grito, a sua trombeta. Então eu acho que a gente fez uma guinada à esquerda, um "la gauche", e eu acho que é isso, Cegos está nesse momento mesmo entre uma manifestação política e artística, o que chamamos de ativismo, mas também não é uma manifestação partidária. A gente frisa muitas vezes de que isso não tem ligação nenhuma com nenhum partido de esquerda, embora tenha uma ideologia de esquerdo, o que não significa que seja ligada a um partido de esquerda.

Christiane - E na apresentação de Brasília teve uma certa confusão da mídia oficial sobre o que se tratava a apresentação de Cegos. Você acha que corre o risco de acontecer novamente isso hoje?

Marcelo Denny - Sem dúvida nenhuma. Eu acho que a mídia hegemônica ela é completamente tendenciosa. Qualquer coisa que seja contra a política atual eles colocam dentro de um balaio, que é um balaio petista, petralha. E algumas vezes vai chamar de comunista, e outros, enfim, só tende a piorar. Infelizmente, a cegueira também é da mídia, tanto que nesse momento especificamente, inaugurando essa crítica a mídia, a gente vai ter um momento hoje dedicado à cegueira da mídia, onde centenas de revistas hegemônicas, de periódicos hegemônicos, reconhecidos por sua posição golpista, terá o momento em que serão lembradas, um momento em que a gente usa o objeto da revista. Felizmente, a gente está cercado, talvez três, lugares da mídia que nos apoiam e entendem o que estamos fazendo. Acho que essa ação de Cegos, hoje, me lembra muito como as ocupações das escolas que são sempre associadas a uma massa de manobra, enquanto não é. Parece que os governantes esquecem a nossa capacidades enquanto cidadãos, professores, artistas, de ler e ter um posicionamento crítico enquanto cidadão. E acho isso muito complicado, muito perigoso, mas corre esse risco, da mídia fazer uma leitura completamente tendenciosa e bastante estranha, direitista, conservadora, e, como diria Nietzsche, fazer uma leitura em estado de miniatura, de mini autorizar aquilo que estamos fazendo, deixar como uma espécie de bando de doidos, de esquerda, para que não tenha mais reverberação. Em Brasília nós fomos confundidos com petralhas, e a única coisa que restou de um take ao vivo da Globonews foi que estamos dando trabalho para os garis, pois a sujeira que estávamos deixando na rua daria muito trabalho, e toda a obra ficou lida como um papel picado na rua. Disso vocês vê o nível de leitura, de significação para eles, que é tremendamente baixo e tendencioso, e ligado a um certo poder que a gente já sabe qual é.

Christiane - Já nas redes sociais há outra visão da intervenção. E depois de Brasília teve um boom, principalmente no Facebook, de coisas falando sobre Cegos, não só vindo do Desvio Coletivo, mas de outras pessoas postando e comentando, e hoje teve um número maior de participantes. Você acha que isso foi um impacto pós Brasília?

Marcelo Denny - Eu acho que as redes sociais tem nos ajudado bastante, tanto no Facebook como as transmissões ao vivo, os teasers tem tido não quantas mil visualizações, outros mil e tantos compartilhamentos, números altos até mesmo para quem está acostumado com a divulgação em redes sociais. Eu acho que isso nitidamente é um sinal de que tem muita gente que acompanha tudo o que está acontecendo por outra via. O fato da gente bater o recorde hoje de inscritos e de performers que irão realmente fazer a obra também sinaliza que tem muita gente que não sabe como fazer o seu protesto, de como colocar sua opinião na rua, como cidadão, como artista também, e esse boom de quase 200 inscritos, nunca tivemos um número tão alto, talvez seja o triplo do que temos

ultimamente, eu paralelizo isso, muito rapidamente, com o fato de que as pessoas estão atordoadas, anestesiadas, com tanta bomba que recebemos a cada dia, que eu acho que o apelo do grupo foi sentido muito por esse lado, como sendo um jeito de protestar de um jeito mais artístico, silencioso, e não é um movimento partidário, o que atrai muita gente.

Christiane - Obrigada Marcelo.

Entrevista Priscilla Toscano antes da apresentação de Cegos em São Paulo/SP em 30/10/2016

Christiane - Pri, você faz parte desde o começo do coletivo, como foi a criação, para você, de Cegos? E qual a diferença da primeira vez para hoje?

Priscilla Toscano - Cegos é uma performance que a gente faz há 4 anos, então ela se modificou muito, e é natural que ela se modifique, por se tratar de uma performance, por se tratar de uma performance em coro, que sempre é feito com participantes que passam por um processo de oficina, comigo e com o Marcos. Então, isso, das pessoas serem sempre diferentes, é muito legal porque tem esse frescor, né? Então, não tem como a obra não ter, a cada vez que se realiza, sua peculiaridade porque aquele grupo de pessoas, aquele coro é que dá o tom do trabalho. Fora isso, tem a questão cultural, porque a gente está falando de espaço e de tempo, e o Brasil de hoje não é mais o Brasil de 4 anos atrás, apesar que o Brasil de hoje é o mesmo Brasil corrupto de antes, mas não nessa intensidade que a gente está vivendo hoje. A gente deixou de ser o país do futebol e passou a ser o país da política, mas aquela política superficial, do FlaFlu. Então a gente tem aquela mesma intensidade que a gente colocava no futebol, quando torcia na final de uma copa do mundo, parece que jogou na política, e de uma maneira que tem seus lados bons, é claro, mas tem o seu lado ruim, porque é superficial e é fascista no sentido de ser dividida. Então é o bem e o mal, e a gente está vivendo esse Brasil hoje, que não era o Brasil de 2012 quando a gente fez Cegos a primeira vez. Apesar que quando a gente fez a primeira vez, e isso é uma coisa que eu sempre cito, a gente fez na Av. Paulista, nossa estreia foi lá, e eu lembro que foi uma quarta-feira, e na quinta-feira, no dia seguinte, a gente estava na capa da Folha de São Paulo, e a gente não esperava estar, esperávamos uma notinha no caderno de cultura, e de repente a gente estava na capa do jornal. E por que a gente estava na capa do jornal? Porque do lado da nossa foto tinha uma foto do José Dirceu, e a manchete é "Para o relator do mensalão José Dirceu tem culpa no cartório" e associaram a nossa imagem. E a gente começou a perceber a potência que essa performance tem dentro desse

contexto. Ela surgiu, a principio, pensando no automatismo da vida cotidiana, no aprisionamento do trabalho, esses executivos da Paulista, mas a coisa foi se modificando, eu acho. Hoje ela está nesse outro lugar, porque ela acompanha, é uma performance que está sendo feita tantas vezes, em tantos lugares, há tanto tempo porque ela acompanha esse ritmo, esse movimento. Culturalmente ela modifica muito quando a gente viaja. A gente já fez Cegos no Brasil inteiro, tem 3 capitais que a gente não fez.

Christiane - E fora do país também...

Priscilla Toscano - Fora do país também, e uma coisa é fazer em Paris, outra coisa é fazer em Barcelona. Uma coisa seria a gente ter uma fórmula pronta e ir para a cidade e fazer um control z control v, isso seria teatro. Agora o que a gente faz? O movimento contrário disso. A gente começa a oficina com a seguinte pergunta: Qual a cegueira da sua cidade? E a partir dessa pergunta a gente começa a desenvolver questões com os participantes e isso modifica bastante a criação também.

Christiane - Antes de ir para cada cidade vocês fazem uma pesquisa a priori sobre o que está acontecendo lá, ou não, vocês deixam na mão do grupo local?

Priscilla Toscano - A gente faz uma pesquisa a priori, principalmente para pensar o trajeto mesmo sem conhecer a cidade, a gente pesquisa quais são os pontos de poder que é interessante passar. Tem lugares que é mais interessante ir até a prefeitura, em outros lugares é mais interessante ir até os bancos ou até as igrejas. Isso a gente já vai com um pensamento pré pensado. Mas, realmente, a coisa se resolve quando a gente chega na cidade. Já aconteceu da gente pensar em um trajeto, e chegar na cidade e as pessoas falarem não, que querem ir em outro lugar. Por exemplo, em Porto Velho, eles fizeram questão de ir na frente de um hospital público e colocar os políticos dando uma banana pro povo, porque recentemente havia acontecido um caso de desvio de verba desse hospital, e pessoas morreram, enfim, a gente tem que ir com uma coisa mais ou menos pensada mas isso não é imposto é discutido com as pessoas do grupo, a gente não é da cidade então a gente tem que ir com os olhos e ouvidos abertos para quem é de lá, senão a performance não faz sentido.

Christiane - O que eu percebo é que teve uma mudança de Cegos, de algo mais artístico para algo ativista e política, hoje não tem como não falar que Cegos tem um lado político claro e uma posição clara apesar de não ter um partido político, tem uma posição clara de pensamento sobre o governo atual. Você percebe essa mudança?

Priscilla Toscano - Eu percebo essa mudança, e acho inclusive, que se essa mudança não acontecesse não seria o Desvio Coletivo. Eu, pelo menos como artista, e acho que posso falar isso pelos meus companheiros que hoje estão nesse grupo, porque já passaram muitas pessoas pelo Desvio, e as pessoas que a gente tem hoje no Desvio, estão todos dispostos a pensar a arte dentro dessa perspectiva ativista. Em Cegos isso fica mais explícito, mas nos outros trabalhos do Desvio a gente também consegue perceber essa peculiaridade. Eu não me vejo, hoje, fazendo arte sem me envolver com política, eu não acho possível. Eu acho nojento essa atitude de não vou me envolver porque isso pode manchar meu trabalho, ou um eu não vou me envolver porque depois não vai vender para um Sesc da vida. Desculpa, mas não sei como alguém pode se denominar artista e não se posicionar. Pelo menos se posicione. A galera mete o pau no Alexandre Frota, mas o cara tomou uma posição. É escrota? É! Mas é mais escroto quem está em cima do muro, no simplesmente não quero me envolver, não quero tocar nesse assunto, não quero falar do impeachment, não quero falar do Temer. Eu acho podre.

Christiane - E qual a sua expectativa para hoje? Paulista de novo, mas com outras pessoas, em outro momento?

Priscilla Toscano - Tenho uma expectativa do ponto de vista estético porque a gente vai pegar a avenida fechada para os carros.

Christiane - Algo que não existia antes.

Priscilla Toscano - As duas vezes que a gente fez na Paulista a gente fez na calçada e fez durante a semana. Hoje a gente tá pegando uma Paulista que não é a Paulista da correria, da pressa, ela é um outro contexto bem diferente, que está fechada para o lazer, para o momento do descanso, aquele descanso programado do domingo, família, eu me mato de trabalhar de segunda a sexta e só posso ser feliz no domingo. A gente vai pegar um outro automatismo. O automatismo de que segunda sempre é um dia ruim, então no domingo a noite eu sempre fico em depressão. A gente vai pegar esse automatismo, hoje a gente tem aquela alegria, aquele lazer, aquela felicidade um pouco falsa, sabe? Estou generalizando, mas a gente vai pegar um público muito diverso, desde uma galera descolada que anda de skate, que ouve hip-hop, até a burguesia elitizada que vai ao shopping, que vai lá comer no food truck, e essa galera gourdizada, é uma galera misturada. E a minha expectativa é de qual será a leitura dessas pessoas. A gente vai ficar um bom tempo parado na frente do prédio da Fiesp, que é um lugar que a gente quer a muito tempo ir, e as duas vezes que a gente fez Paulista a gente não passou por lá. Na verdade a gente passou muito rápido na primeira vez, a gente não parou. E hoje a gente vai passar e parar, vamos comer a revista Veja ali na frente, a gente vai mostrar os cartazes com frases que

a gente tirou realmente de manifestações de direita, do tipo "Nós não nos misturamos com a senzala", frases desse tipo que a gente vai levantar. Eu estou super animada, acho que vai ser legal. Vamos bater nosso recorde de pessoas, que até hoje era de 49 pessoas em Barcelona, e hoje a gente vai sair com um pouco mais de 60 pessoas.

Christiane - Que legal! Obrigada Pri!

Entrevista com Priscilla Toscano em 18/07/2018

Christiane Martins - Como foi a sua integração ao Desvio Coletivo?

Priscilla Toscano - Para falar a verdade a minha integração a Desvio Coletivo é antes do Desvio Coletivo, porque eu sou uma das fundadoras do grupo, então eu fiz desse surgimento, que foi em 2011, quando aconteceu um curso de extensão, um curso longo, todos os sábados, um semestre inteiro, que aconteceu em parceria entre o Laboratório de Práticas Performativas e a UNESP. Eu me formei na UNESP, já tinha me formado nessa época, mas tem uma professora, que eu amo de paixão, que é a Carminda Mendes, e na época eu já estava trabalhando com intervenção urbana, com o Coletivo Pi, que já tinha uns 3 anos nessa época.

Christiane Martins - Eu ia perguntar isso até, se a prática do PI teve alguma conexão com a do Desvio Coletivo depois ou o contrário?

Priscilla Toscano - Teve muita, porque, justamente assim, a Carminda chegou na gente, em 2011 e falou "Olha vai ter um curso de extensão na UNESP, sobre experiência em performance, vocês têm que fazer, porque vocês estão trabalhando com performance, vocês estão trabalhando na rua". Enfim, a Carminda sempre gostou muito do nosso trabalho e ela sempre foi meio que nossa madrinha. Eu costumo dizer que aprendi intervenção urbana, eu ouvi essa palavra, inclusive a palavra performance, foi com a Carminda. Então a gente foi pro curso, e foi onde eu conheci o Bulhões e o Marcelo Denny, e esse curso tinha uma galera muito legal. Eram umas 20 pessoas, era todo mundo da performance, e tinha bastante gente da intervenção urbana, por influência da Carminda, o Coletivo PI estava lá, [inaudível] o Parabelo...A gente não fazia na rua, era tudo dentro do espaço fechado, dentro da UNESP, mas a conexão das pessoas foi tão interessante, que em 2012, logo no começo do ano, o Bulhões trouxe uma proposta para a gente erguer um espetáculo que ele tinha em mente, que foi o Pulsão, e aí a coisa engrenou. Mas lá no curso, em 2011, o Desvio Coletivo já estava ali, porque eram aquelas pessoas, inclusive no final do curso a gente fez o

experimento aberto ao público, em 2011, que a gente chamou de Desvio Coletivo. Então, para mim, o Desvio Coletivo surge nessa noite, foi um happening performativo. A gente tinha um roteiro de ações, e dentro desse roteiro tinha os solos de cada performer, mas também tinham momentos em coro, e a gente chamou de Desvio Coletivo, e no ano seguinte, quando a gente volta, mas não mais com o curso, mas sim com a vontade de erguer o roteiro desse espetáculo...

Christiane Martins - Pulsão...

Priscilla Toscano - Pulsão, mas que ainda não se chamava Pulsão, só foi se chamar assim em 2013, foram 2 anos de pesquisa. No começo se chamava Ânima, que era o nome que o Bulhões tinha chamado, foi um roteiro que ele escreveu no hospital, enquanto estava entre a vida e a morte, e por isso se chama Ânima. Mas, obviamente, esse roteiro caiu na mão dessa galera, do Desvio Coletivo, e a gente foi se apropriando das ideias, e o que a gente tem de resultado, em 2013 é a estreia de Pulsão, primeiro a gente fez uma temporada de 7 sábados no teatro da UNESP, e depois, no final do ano a gente fez a Primeira Bienal Internacional de Teatro da USP, na Cidade Universitária, e algumas apresentações no TUSP. E Pulsão é importante para a história de Cegos, porque Cegos nasce por causa de Pulsão.

Christiane Martins - E nessa época quem estava no grupo? Porque hoje tem a Marie, o Leandro...

Priscilla Toscano - E o Marcos Bulhões, somos nós 4. Em 2011, tinha muita gente, eu costumo dizer que umas 100 pessoas já passaram pelo Desvio Coletivo, de ficar um tempo. O grupo já tem uns 7 anos, e tem pessoas que chegam e ficam um tempo, ou ficam para um projeto específico, por exemplo, o [inaudível] em 2015 eram 17 pessoas que ficaram durante o tempo de existência do projeto, que foi 3 meses. Mas isso depende muito. Nessa época, em Pulsão, tinham 30 pessoas envolvidas. Eu sei disso porque eu fazia, além de performar, assistência de direção e a direção de produção, e lembro que quando fui pedir a credencial para a Bienal eu mandei uma lista com 30 nomes, entre performers, produção, luz, enfim, era uma equipe de 30 pessoas. O Desvio Coletivo tem esse caráter transitório, assim, para todo rio correr é preciso de um leito, eu costumo dizer que essas pessoas que estão hoje, eu e Bulhões na coordenação artística e a Marie e o Leandro na produção, nós somos o leito, e diferente do grupo de teatro, que é meio que clã...

Christiane Martins - Fechado nas mesmas pessoas fazendo sempre todos os trabalhos...

Priscilla Toscano - É...a gente não, a gente gosta de trabalhar com essa rotatividade, inclusive na rotatividade entre nós mesmos, nas nossas funções. Mas, obviamente, é preciso ter uma cabeça pensante, mas uma máquina, no sentido de produção, para ter todo o cuidado administrativo para que essa estrutura exista, para que possa receber pessoas, e que a gente possa trabalhar em projetos, e essas pessoas possam ficar um tempo com a gente. Porque a arte muda muito, e a gente também se transforma muito.

Christiane Martins - E se for pensar em Cegos, essa obra atingiu uma proporção enorme. Se for pensar o tanto de lugares que vocês já montaram tanto dentro e fora do país, se não existisse essa produção, essa cabeça produtiva, isso não teria acontecido. Teria sido feito uma vez e outra e deu.

Priscilla Toscano - Principalmente no começo, quando aquilo, o grupo, ainda não existe na cidade, no mundo, então, é muito difícil investir, porque é um investimento não só de dinheiro, mas de tempo, de desgaste físico, psicológico. Eu estou há 7 anos e o Bulhões também há 7 anos investindo nessa ideia maluca chamada Desvio Coletivo. E é muito difícil também investir e permanecer.

Muita gente já passou pelo grupo, muita gente já esteve no Desvio Coletivo, e independente do tempo que ficou acrescentou muito, a gente aprendeu muito com as pessoas que passaram pelo grupo. Eu nem saberia te dizer quantas pessoas já passaram pelo grupo. Claro que tem pessoas que foram mais marcantes e muita gente que vira e mexe volta, por exemplo, o Marcelo D'Ávila que ficou um tempo com a gente, mas às vezes vem de novo, como há dois anos atrás, fizemos o Matrimônios no Chile e ele foi com a gente. Ele não foi fazer turismo ou estava lá e fez, ele foi para participar do Desvio. E as pessoas voltam não só quando tem cachê, o que acho bem legal, como nesse caso, que não tinha cachê, mas tinha uma relação de cumplicidade. O Marcelo Denny também, ele fez parte da formação do grupo, e hoje ele tem o grupo de teatro da Pomba Gira, mas vira e mexe a gente faz alguma coisa juntos.

Christiane Martins - O próprio Cegos é um trabalho que também tem concepção dele, e ele está sempre por perto...

Priscilla Toscano - Isso! Nós somos uma rede. Eu costumo falar que é uma família (risos).

Christiane Martins - E pensando agora em Cegos, como foi o seu papel na construção da primeira intervenção? De onde surgiu a ideia?

Priscilla Toscano - Cegos foi realizada a primeira vez no dia 16 ou 17 de outubro...sempre confundo as datas de Cegos e Máfia pois os dois foram na Paulista, mas senão me engano foi 16 de outubro de 2012. Na verdade, tudo vem

dos ensaios de Pulsão. Porque Pulsão era um espetáculo muito louco, era um espetáculo performativo relacional, e a ideia inicial era que tivéssemos algumas projeções e alguns momentos de vídeos no espetáculo. Bom, o Bulhões trouxe para a gente essa imagem, que foi um delírio que ele teve quando ele estava no hospital, internado no Emilio Ribas, e ele falou sobre esse delírio, foram vários, mas esse específico foi de um coro de pessoal enlameadas, e isso estava muito no imaginário dele, ele viveu muito tempo em Natal, e lá tem o bloco "Os Cão", que é um bloco de pessoas que se sujam de barro no mangue, e essa era uma memória recorrente, e ele dizia que queria muito coloca rum coro de pessoas enlameadas, mas que pensava em fazer isso por vídeo. Era um grupo com muitas pessoas, e tudo era sempre colocado na roda para ser discutida, e sempre que uma ideia é colocada na roda essa ideia vai ganhando corpo, proporção, então nós falamos: "Vamos fazer!". E eu lembro que a primeira ideia que surgiu no grupo, não lembro exatamente de quem foi, mas alguém disse: "Vamos fazer no centro. Vamos gravar esse coro no Vale do Anhangabaú", mas ai, conversa vai, conversa vem alguém falou para fazermos na Paulista, se a ideia é andar em câmera lenta, porque existia essa vontade de andar em câmera lenta, porque a gente já imaginava que com aquele barro todo no corpo não seria fácil se deslocar, e realmente não é, então, a gente falou: "Na Avenida Paulista ficará mais interessante". E essa vontade de ir para a Avenida Paulista acabou trazendo uma outra questão que foi, a princípio. a questão dos executivos e do trabalho. Então, quando Cegos surge, e se você pegar matérias que saíram no jornal na época, você vai ver que lá sempre estamos falando dos executivos de lama, do aprisionamento ao trabalho. Ali ainda não tem esse apelo político, não tem os links com a política, com a corrupção, com a lavagem de dinheiro, ali ainda estava a questão mais existência, do ser humano, da automatização da vida, essas coisas. Então a gente falou: "Pelados não vai ser. E como será na Paulista vamos colocar executivos", assim, a gente pegou um dos performers, que foi o Tiago Sales, levamos ele na USP, e fizemos um primeiro experimento lá, porque tínhamos que saber quanto de argila a gente precisaria por pessoa. Isso foi numa tarde na USP em que a gente cobriu o corpo dele inteiro, e foi a primeira pessoa que foi coberta, e a gente viu que, obviamente, não daria para passar argila nos olhos, mas que ficava esteticamente muito ruim só os olhos sem o barro, e disso veio a proposta do Marcelo Denny de colocar a gaze no olho, até porque ela, esteticamente, ficava muito interessante em contato com a argila, porque a primeira argila que usamos foi aquela amarela, então, depois que ela seca ela craquela, e fica interessante. E a partir disso, ele trouxe como referência de um quadro, senão me engano do Pieter Bruegel que se chama "Os Cegos" [A Parábola dos Cegos], que é um cego vendado guiando outro cego. E juntando todas essas questões é que a gente vai para a Avenida Paulista em outubro de 2012.

Acontece que o Desvio Coletivo nunca tinha feito nada da rua, nunca tinha tido nenhuma experiência. Na verdade ainda não tínhamos feito nada, era um coletivo que até então estava em uma sala de ensaio, ensaiando Pulsão.

Christiane Martins - Então Pulsão veio antes, mas o resultado final veio depois...

Priscilla Toscano - Porque Pulsão foram 2 anos ensaiando e criando. E eu fiz a sugestão de convidar o Coletivo Pi para a gente conseguir operar isso, porque nós tínhamos 20 pessoas dispostas a comprar sua argila e ir para a rua, mas sem nenhuma experiência, e as meninas do Pi toparam fazer essa parceria, então, essa primeira, não só a primeira, mas acho que as 8 ou 9 primeiras intervenções de Cegos a gente fez nessa parceria entre o Desvio Coletivo e o Coletivo Pi. E depois a gente se separou porque foi o curso natural dos acontecimentos, mas a gente foi para o parque Trianon, conseguimos autorização do parque para fazermos a montagem lá, e aí a gente não sabia exatamente o que fazer, fizemos experimentos, misturando a argila, vendo a quantidade de água, passando no corpo das pessoas, descobrindo ali que é um caos (risos), era muito caótico, mas a sorte é que o Pi tinha uma sede naquela época e tinha um acervo de coisas, e nesse acervo a gente tinha muita roupa social que era de um outro espetáculo que se chamava "O Mundo de Norma", então tínhamos muitos ternos e tal. Lembro que eu cheguei com duas sacolas de figurino para as pessoas que não tinham, e isso foi tudo, gastamos tudo porque realmente as pessoas não tinham. Nós forramos o chão, e quando terminamos de montar todo mundo, e eu tenho imagens desses primeiro momento, da gente fazendo uma primeira roda no parque Trianon falando: "Bom gente, vamos fazer isso!". Todas as pessoas ali foram muito de boa, sem saber no que daria, enfim, a gente começou a caminhar pela avenida Paulista e foi quando a gente realmente teve a sensação do impacto que era aquilo, porque a gente não tinha um percurso em mente. Eu e o Bulhões fomos na frente para ir guiando o grupo e dando o ritmo da câmera lenta, mas a gente também não sabia onde que a gente ia, e antes de sair do parque eu disse: "Marcos, vamos até a Fiesp ou um pouco mais para a frente, a gente cruza e volta pelo outro lado da calçada", e a ideia era descer a Av. Consolação, porque tínhamos conseguido um posto de gasolina para nos lavarmos no lava-rápido, inclusive esse posto não existe mais, fica perto da Rua Sergipe, e aí fomos. Mas quando a gente começou a andar, a gente percebeu que quando a gente parava em frente de alguns lugares específicos, a imagem ganhava uma outra potência, isso ficou muito claro quando a gente parou no Tribunal de Justiça. Ali a gente parou em frente à escadaria, era um dia de semana, estava funcionando o tribunal, tinha pessoas entrando, homens engravatados, e algumas pessoas começaram a gritar na calçada, a bater palma e a dizer que a justiça era cega. Quando a gente percebe isso, pensamos que era interessante caminhar, mas que parados, sem fazer absolutamente nada, a

imagem fala por si só, e a gente gostou da brincadeira, e eu e o Bulhões íamos cochichando, falando baixinho um com o outro: "Vamos para o Banco Central agora?", "Vamos na porta do Citibank?", "Tem uma igreja católica ali". A última parada foi nessa igreja católica que fica no final da Paulista e subimos ali também, e fomos fazendo essas paradas e descobrindo. Eu costumo dizer que Cegos foi se desenvolvendo conforme a gente foi fazendo, a cada vez que a gente fez Cegos uma coisa surgiu, e até hoje é assim. E começaram a surgir os gestos, porque a gente começou a ver que parar era interessante, mas que fazer os gestos também. Depois começamos a perceber que não era legal ter eu ou o Bulhões guiando, mas que as pessoas do coletivo fossem contaminadas a conduzir, e isso foi um processo. Quando a gente fez o palco giratório em 2014, a gente fazia Cegos a toque de caixa e linha de produção, porque a cada 4 dias a gente estava em uma cidade, e isso por um ano inteiro, então a gente foi fazendo um rodízio do pessoal do Desvio para ir trocando esse guia e depois a gente percebeu que nem isso precisava, porque até mesmo era possível que as pessoas que nunca fizeram a performance também ganhassem esse papel de condução e proposição. E disso, fomos criando uma metodologia para as oficinas.

Christiane Martins - As oficinas surgiram a partir da segunda apresentação ou depois de algum tempo?

Priscilla Toscano - A oficina ela surgiu depois que a gente voltou do Rio de Janeiro. A gente fez Cegos a primeira vez em outubro [de 2012], e um mês depois o Zé Celso ficou super empolgado porque viu no jornal e estrearia o "Acordes" e ele disse para entrar lá, e descaracterizou totalmente a obra mas foi bom para a gente treinar passar a argila no corpo, e depois disso, a gente repetiu na Av. Paulista, porque apareceu o canal TLC, da Discovery Channel querendo gravar o "Cenas Urbanas", e a gente fez para gravar. Na verdade a gente disse que faria e eles gravariam, sem ficar se aproximando o tempo todo, mas não teve como ficar o tempo todo a câmera longe. Eles na verdade procuraram o Coletivo Pi, e eu disse que a gente não tinha planos de fazer, mas que podíamos fazer, e lembro que foi uma produção de um dia para o outro. Eu liguei para todo mundo dizendo que tínhamos que fazer Cegos para amanhã, e todo mundo dizendo que era uma loucura, e realmente é muito trabalhoso, e enfim, a gente se virou e dois dias depois a gente estava pegando um carro todo mundo e indo para o Rio de Janeiro, ficando na casa de pessoas, porque lá tem uma professora chamada Tânia Alice, que dá aula na Uni Rio, e ela tinha um grupo chamado "Heróis do Cotidiano", e a gente fez uma parceria, então foi o Coletivo Pi e o Desvio Coletivo para lá, juntamos com os Heróis e fizemos naquela loucura, chegando no Circo Voador, montando tudo lá. E depois dessa experiência no Rio, a gente fez uma reunião com o grupo e começamos a ver tudo o que não tinha funcionado, porque pela primeira vez não estávamos só entre nós, a gente percebeu que não tínhamos conexão, e vimos que mais do que treinar, a gente precisava conversar,

então percebemos que precisávamos de oficinas, e o grupo inteiro concordou, então todas as outras foram feitas com uma oficina antes. Mas teve mais uma vez, ainda em 2013 que teve sem oficina, que foi em Natal, em dezembro de 2013, que a gente fez no shopping center, foi a versão consumo feita pela primeira vez. A gente entrou no shopping, tem foto na árvore de natal, a gente abraçou o Papai Noel, foi bem caótico, mas o shopping tinha autorizado nossa entrada, mas eles não haviam sacado o que era, quando sacaram pediram para a gente sair, só que a gente deu toda uma volta em câmera lenta. Então, em 2013 não fizemos muitas, fizemos essa em Natal, no Hemisferic no Sesc Vila Mariana, ia começar no Sesc, mas choveu e não deu certo. Em 2014 foi realmente que a gente começa a pensar as oficinas, e viajar pelas cidades com essa proposta de arte participativa, que é chegar em uma cidade, fazer um workshop com pessoas que nunca fizeram aquilo, muitas pessoas não são artísticas, sem nenhuma experiência com a arte, e disso a gente começa a entender como que são essas oficinas. No começo elas eram ministradas por mim, pelo Bulhões e pelo Denny, em dois dias, sempre módulo teórico e prático, e no decorrer de 2014 o Denny sai, no começo do Palco Giratório, porque ele pegou a chefia do Departamento [do CAC - ECA/USP], e aí começa eu e o Bulhões, e foi quando a gente começou a fazer um planejamento mesmo. Hoje, com a entrada da Marie e do Leandro, isso está super bacana, porque cada um dá conta de uma parte, a Marie é quem conduz a discussão sobre o que fazer em cada lugar, eu monto sempre os trajetos, antes mesmo de chegar na cidade eu já estou conversando com quem vai nos receber, por exemplo, a gente vai para a Malásia, e ontem eu estava conversando com a pessoa da Malásia que vai nos receber com o Google Maps aberto, conversando, entendendo, então, esse trajeto é sempre feito em conjunto. Nas oficinas, normalmente, depende muito se o Bulhões está ou não, tem muitas vezes que ele não está, e quando ele não está eu trabalho mais (risos), porque daí faço toda a parte prática, mas quando ele está eu começo a parte teórica, dando referências sobre intervenção urbana, performance, acho importante falar disso antes de entrar em Cegos, como uma moeda de troca, porque as pessoas doam o tempo delas, trazem figurinos na maioria das vezes, então dar essa aula de intervenção urbana.

Christiane Martins - E também para elas saberem sobre o que estão fazendo...

Priscilla Toscano - A gente, inclusive, está desenvolvendo um léxico, uma espécie de glossário da intervenção urbana, então é legal que depois a gente faz uma roda para conversar sobre, e ver as pessoas se apropriando das palavras, usando alguns termos. E a gente já teve experiências em cidades que a carga horária era menor então corta essa parte teórica, e toda vez que a gente corta, isso influencia na qualidade da obra. E se vem gente da arte, a maioria é do teatro, e a pessoa vem muito com a ideia da personagem, do ensaio, da

representação, então essa aula dá uma puxada, deixa mais claro esteticamente o que se quer. E o Leandro, que está no grupo desde 2015, além dele ser performer-produtor, ele também é advogado, e ele tem uma pesquisa muito legal sobre arte urbana, e essa relação da normatização do espaço público, então ele é a peça que estava faltando, porque toda vez que a gente se propõe a fazer uma performance na rua, a gente esbarra em questões legais, e são questões que vem do direito, e a gente, como leigos, sempre acha que é algo intocável, e com o Leandro a gente está vendo que não, que nós fazemos o direito, e a gente entra nessa parte da conversa do que pode e do que não pode, do que é dito legal e o que não é, ele vem com artigos do código civil, e isso é muito legal porque a intervenção urbana passa sempre por esse lugar. E sempre usamos palavras que vem da política, como estratégia, tudo o que fala de organização espacial, então essa parte que o Leandro traz na oficina é muito legal. E depois, quando o Bulhões está ele faz, quando ele não está sou eu que faço, jogos em coro, para as pessoas encontrarem conexão entre elas, a respirar juntos, a andar no mesmo ritmo, encontrar qual é a câmera lenta dessas pessoas, e depois a gente mostra o trajeto, que eu já estava pesquisando, e sempre que a gente chega na cidade a gente faz o reconhecimento desse trajeto e pode ser que alguma coisa mude nesse reconhecimento, e a gente mostra, projeta slides desses lugares, e abre o debate a partir da pergunta "Qual a cegueira da sua cidade?", que já é a primeira pergunta que faço quando abro a oficina para que eles já comecem a pensar. E em muitos casos a gente muda os lugares, acrescenta outros, teve lugares que já aconteceu, como em Porto Velho, que uma menina questionou se não iríamos no hospital, e a gente nunca tinha pensando em ir num hospital, porque a gente sempre vai nas prefeituras, nos fóruns, nas igrejas. Mas ela falou: "Temos que ir no hospital, porque os políticos aqui estão cagando para o hospital", e a gente acrescentou o hospital no trajeto. E não é uma coisa fácil de se fazer, é preciso tempo, eu até gostaria que as oficinas de Cegos fossem maiores, mas é uma questão de logística, e o que a gente tem conseguido fazer, e muitos lugares acham muito, são 8 horas de oficina, muitas vezes divididas em 2 dias, que é o mínimo para a gente conseguir passar por esses lugares, para no terceiro dia começar a se preparar. Normalmente a montagem leva de 5 a 6 horas e é um dia cansativo, porque a performance leva 2, 3, teve Cegos que durou 5 horas. E a gente volta, e ainda tem que desmontar e lavar todo mundo. Não é uma coisa simples, mas apesar de ser complexo, a gente já fez muito.

Eu fiquei na produção de Cegos até a metade do Palco Giratório, que eu estava performando, dirigindo, produzindo e dando as oficinas, e a Marie entrou e eu passei a direção de produção para ela, e o Leandro entrou depois do Palco, e divide com ela a produção hoje e estão seguindo super bem, e eles devem ter uma lista atualizada de quantas cidades a gente já fez no Brasil e fora também, é muita coisa.

Christiane Martins - Em Uberlândia eu acompanhei, e eu lembro que teve um momento que o Leandro estava com uns sacos, fitas, anotando tudo, e ele estava guardando a roupa de todo mundo colocando nome...

Priscilla Toscano - Você acompanhou um exemplo bom de Cegos, que foi um dos mais ativistas, porque não foi num festival, foi o sindicato...

Christiane Martins - ...dos professores...

Priscilla Toscano - A gente estava em Ponta Grossa, no festival e o Bulhões falou: "Não sei se vocês estão acompanhando o que está acontecendo com os professores da Federal de Uberlândia. Mas seria muito bom irmos com Cegos para lá, o sindicato disse que consegue nos levar". Eu e a Marie não tínhamos agenda, mas o Leandro falou que iria, e a gente tem como protocolo não fazer Cegos com menos de 3 pessoas porque a gente sabe que um só vai enlouquecer, mas a gente abriu uma exceção, então o Leandro falou que senão achássemos ruim ele iria, e eu disse que não achava, e que tinha que fazer mesmo, mas eu tinha Satyrianas, e eles foram do dia para a noite, eles chegaram virados e o Leandro já foi para começar a oficina.

Christiane Martins - Antes de ir para lá eu tinha acompanhado na Paulista e em São José dos Campos, e lá foi outra coisa. O povo religioso demais, totalmente diferente.

Priscilla Toscano - Muda muito de lugar para lugar.

Christiane Martins - E qual diferença você vê do Cegos de 2012, já falastes bastante de toda essa mudança da produção, mas qual a mudança de 2012 para 2018, como performance, pensando já na rua, com todos montados, qual é a grande diferença para ti?

Priscilla Toscano - Acho que a grande diferença está em nós, da maneira como o Desvio Coletivo está organizado hoje, porque em 7 anos, esse ano é o que a gente está mais organizado e confiando mais uns nos outros. Então, hoje a gente tem autonomia e isso é muito importante dentro de um Coletivo, porque as coisas só funcionam em um coletivo quando cada um sabe exatamente qual a sua função e se sente confortável e autônomo para resolver as coisas. Antes, tudo o que a gente ia fazer tínhamos que fazer uma reunião, e para a gente, e no ritmo de vida que temos, porque não trabalhamos só com Cegos, temos outras obras no repertório, fora os ativismo de dia para a noite, que a gente sai e vai fazer. Então essa autonomia é uma mudança que estou sentindo, o grupo está muito mais maduro, as coisas estão funcionando melhor. E na rua, a gente está cada vez mais abusados, e agora tem um advogado no grupo, e não só por isso,

mas a experiência nos empodera. Então, percebo que as pessoas, hoje, procuram o Desvio Coletivo como referência quando farão algum trabalho que tem essa pegada, ele não está só na rua, mas passa por questões como o imprevisto da performance, de pensar a cidade não só como um cenário, mas como linguagem. Eu percebo que a gente hoje é uma das referências quando se pensa nessas questões, a cidade como tecido, a incorporação dos fluxos urbanos nas obras, não só em Cegos, mas obviamente que isso fica mais evidente em Cegos, pois é a obra que a gente mais executa. São esses amadurecimentos em relação a linguagem, entendendo a intervenção urbana como linguagem, que não é a performance que vemos em galerias, enfim, são essas questões que mudam bastante para a gente, e Cegos está em constante mudança e eu acho que um dos motivos para que Cegos circule tanto, e esteja sempre em pauta, é porque acompanhou e vem acompanhando as transformações políticas não só do Brasil, mas do mundo também. Então, eu lembro que quando a gente fez Cegos a primeira vez na Paulista, em parceria com o Pi, que tinha uma assessoria de imprensa, que não era uma grande assessoria que nos colocaria na capa, mas a obra teve tanto impacto que no dia seguinte éramos a capa da Folha de São Paulo. Um porque a imagem era esteticamente interessante, mas dois porque estava para ser preso o Zé Dirceu, com o escândalo do mensalão, então tinha a foto do Zé Dirceu em cima e embaixo a foto de Cegos.

Christiane Martins - Quando eu me interessei em pesquisa Cegos foi justamente isso, a imagem, por si só já é muito forte, eu fiquei me questionando sobre o que o espectador pensa. Acho que vi pessoalmente só em 2015, e nossa era muito mais forte, e fui escrever meu projeto de doutorado porque queria falar sobre isso, saber quem são essas pessoas que estão parando para ver, quem é que quer ver do começo até o fim, e quem são essas pessoas que estão participando.

Priscilla Toscano - E não é fácil, a pessoa tem que querer muito, porque é cansativo, são 6 kg a mais no corpo, é gelado. Nunca é confortável, mas quando está calor é um pouco melhor, mas quando está frio, a argila resfria o corpo. E quem são mesmo essas pessoas que se interessam? E Cegos tem muitas histórias, tem muito material, muita foto, muito vídeo, muito depoimento, dá para vários doutorados.

Christiane Martins - E qual foi o lugar de apresentação de Cegos que mais te marcou?

Priscilla Toscano - Difícil escolher um. Deixa eu pensar... Tem lugares que marcam por diferentes motivos, em Ansan (Coréia do Sul), foi um grupo muito afetuoso, pessoas muito carinhosas, interessadas, um coro só com sul coreanos, e você pensa o porque eles se interessam por isso. Nós fomos os primeiro sul

americanos a pisar nesse festival, que acontece desde 2005, então, por que eles estão interessados em intervenção urbana brasileira? Quando a gente vai para fora do Brasil, para a oficina, levo só referências de artistas brasileiros, e por que na Coréia eles se interessaram tanto? Porque é uma cultura muito diferente da nossa, e recebemos um grupo muito afetuoso que deu vontade de colocar na mala e trazer para casa, isso me marcou muito, mas mais por conta do grupo. Mas tem lugar que marca por causa dos acontecimentos, por exemplo, em Paris, a polícia queria que a gente parasse a performance, e a polícia pegou meu passaporte, o meu e o do Denny, dizendo que não podíamos mais continuar, e o último lugar que pararíamos seria o palácio da justiça e a gente não pode nem se aproximar, e marcou por causa disso. Esses lugares com a polícia é o clássico, né?!

Em Fortaleza, não chegou a ser um conflito, mas os policiais chegaram a fazer uma barreira para que a gente não se aproximasse, mas não foi a primeira vez, na segunda vez que fizemos Cegos em São Paulo, que foi para gravar, a gente começou na Paulista, depois desceu a Augusta e foi até a prefeitura, fez vários lugares, e depois desmontamos no estacionamento do Teatro Oficina, e quando chegou na Câmara dos Vereadores rolou também esse cordão de policiais e na prefeitura também.

Christiane Martins - Em Fortaleza não foi novidade (risos)

Priscilla Toscano - Não foi novidade, eles não queriam que a gente ultrapassasse, que subisse as escadas, mas daí eles levantaram as malas para os policiais, que não estava combinado. São poucas as cidades que não fui com Cegos, e em todas as que fui tem algo para contar. É difícil escolher só uma.

Christiane Martins - Isso que é bom! E quais são os planos do Coletivo para Cegos? Vocês vão para a Malásia, né?!

Priscilla Toscano - Antes de ir para a Malásia a gente vai para o festival de Aurillac, na França, que é o maior festival de arte de rua da Europa, é uma cidade bem pequena, já estou com o mapa fechado. E muda muito quando a gente vai para festival, em cidades pequenas, eles esperam pelo festival o ano inteiro, e isso interfere na execução da obra, e na maioria das vezes é feito no centro, e a gente tenta escapar desse trajeto de festejo. E eu não gosto quando choca com outra obra que está acontecendo, então esse trajeto tem que estar bem planejado. E de lá a gente vai para a Malásia. Talvez ano que vem a gente vá para Hong Kong, mas a gente trabalha muito com a estética da emergência, a gente não sabe o que vai acontecer amanhã (risos).

Christiane Martins - O Leonel [coordenador do departamento de Artes da Universidade do Acre], quer muito levar vocês para Rio Branco, né?!

Priscilla Toscano - A gente quer muito fazer lá, porque tem só três capitais no Brasil que ainda não fizemos, falta Rio Branco, Boa Vista e Teresina. O resto já fizemos todas as capitais.

Christiane Martins - Priscila, foi muito bom! Já me fornecestes muitas coisas!

Priscilla Toscano - Espero poder ter ajudado!

Christiane Martins - Ajudou muito! Grata!

Entrevista com Leandro Brasília em 24/09/2018

Christiane Martins: - Oi Leandro, tudo bem?

Leandro Brasília: - Tudo bem!

Christiane Martins: - Primeiro, obrigada por me ajudar em minha pesquisa.

Leandro Brasília: - Eu que agradeço pela pesquisa, e o interesse no nosso trabalho.

Christiane Martins: - A primeira pergunta que eu quero te fazer é que você é advogado por formação, né?

Leandro Brasília: - Isso

Christiane Martins: - Então, eu queria saber como foi a sua entrada no universo da arte?

Leandro Brasília: - Eu sempre tive contato com o teatro, desde a adolescência, mesmo antes de fazer Direito, mas depois que eu terminei Direito foi que eu quis trabalhar com arte profissionalmente. Eu já fazia uma coisa ou outra ali, mas nada profissional, né? Quando eu saio do Direito, e eu já tinha um entendimento muito bom em leis, eu pensei em aplicar isso na arte, em produzir, poder trabalhar com arte profissionalmente, e aí eu entro definitivamente no circuito mesmo, produzindo grupos, criando coisas, enfim.

Christiane Martins: - Isso é muito interessante, porque você consegue trazer para a arte esse entendimento legal. Ainda mais pensando em um grupo que faz intervenção urbana.

Leandro Brasília: - Na verdade, não foi um interesse orgânico, claro que eu tinha interesse em trabalhar com arte, mas eu ainda não sabia como, então estava tentando aproveitar o curso do Direito, que é um curso muito amplo e te dá várias possibilidades. Mas a demanda veio até mim, porque até eu terminar a faculdade eu nunca tinha ouvido a palavra performance, então eu não sabia o que era isso. Eu trabalhava com teatro, comecei trabalhando em companhia de teatro ali na Roosevelt, mas como eu estava próximo de pessoas da performance, e eu fui fazer uma pós-graduação, uma especialização e começou a surgir coisas assim: "A gente vai fazer tal coisa. Pode?", e eu falava "Gente, não pode" (risos). Por exemplo, falavam "a gente vai fazer uma ação na rua, e vamos tirar a roupa. Pode?", e eu "Não pode, a polícia não vai querer saber se é uma performance ou não é". E começou que um foi falando para o outro que eu era advogado, e as assessorias começaram, amigos de amigos começaram a me procurar e a perguntar o que podiam ou não podiam fazer. E no começo minha pesquisa era algo mais voltado para o Direito, neoconstitucionalismo da América Latina e a inclusão dos direitos culturais, nas constituições federais pós as ditaduras que houveram na América Latina. E quando eu comecei a ter mais contato com essa galera, a pesquisa se transforma na defesa do artista ativista dentro do judiciário, como eu faço para disser para a polícia ou para o juiz que aquilo não é crime, que é uma estética de arte, que o que estamos fazendo é arte e não manifestação, e também mas não é só protesto.

Christiane Martins: - Tem um lado estético, mas que é difícil das pessoas compreenderem às vezes...

Leandro Brasília: - Sim, ainda mais o judiciário. O policial, que é a pessoa do judiciário em imediato ali na rua, ele aprende a ler que ato obsceno é ato obsceno, mostrou uma parte íntima do corpo na rua você praticou um crime petrificado na lei e você é passível de ser punido por isso. E às vezes a gente está fazendo uma performance, e eu preciso explicar para ele que não é um ato obsceno, mas como?

E desde que eu conheci Cegos, [primeiro trabalho que conheceu do Desvio Coletivo] eu sempre fiquei encantado com o projeto, pela abrangência, enfim, e a construção do argumento vai surgindo aos poucos com a minha entrada no Desvio, e eu fui tomando pertencimento, entendendo como funcionava e como atuava o Desvio, principalmente Cegos, que é nosso principal trabalho e a gente viaja o mundo fazendo. Então, foi nascendo e hoje tem uma estrutura e um argumento, quando tenho que falar com alguém quando a gente é abortado,

como em Brasília, a gente foi abortado pela polícia, ou em outra cidade que a gente é impelido pela polícia, sobre o que é isso e o porque disso.

Christiane Martins: - E uma curiosidade: como você conheceu o Desvio Coletivo?

Leandro Brasília: - Na verdade eu estudei com a Marie. O Desvio hoje é formado por 4 pessoas, eu, a Marie, a Priscilla e o Marcos. E quando eu conheci a Marie eu já produzia alguns grupo e ela também, entre eles o Desvio. E a gente pensou nessa possibilidade de trabalhar junto, porque a gente foi se afinando e eu gosto muito da parte burocrática, de contrato, de edital, e a Marie gosta muito da logística, de criar cronograma e tal, e a gente começou a flertar em trabalhar junto e ela me falou que estava produzindo um grupo que faz performance, e falou de Cegos. E ai a gente decidiu abrir uma empresa juntos, uma produtora, e quando ela recebeu o convite oficial, porque ela fazia parte do Desvio, mas não como produtora, e quando ela recebe o convite oficial para produzir o Desvio nós já éramos sócios.

Christiane Martins: - Que é o Sofá Amarelo, né?

Leandro Brasília: - Isso. E ai ela falou que produziria, mas que não seria ela pessoa física, e sim a produtora. E foi ai que entrei no Desvio, mas ainda não me sentia do grupo, porque eu tinha um distanciamento que eu preciso para a parte burocrática. Logo no começo o Marcos me chamou para entrar mesmo no Desvio porque ele viu que eu comecei a defender em algumas situações nos termos jurídicos, e eu entrei, em 2014.

Christiane Martins: - E antes de entrar no grupo mas depois da Marie ter falado do Desvio você foi ver alguma coisa do grupo?

Leandro Brasília: - Quando eu e a Marie começamos a trabalhar juntos eu mostrei que eu produzia e ela me mostrou o que ela produzia, nisso eu já falei que Cegos era um projeto incrível, mas nesse momento o projeto estava meio engavetado, já tinha feito o Palco Giratório, algumas cidades fora do Brasil através de um edital da USP, chamado "Cidades em Performances", e estava meio que estacionado. Quando eu cheguei tinha convite para fazer a virada cultural e o Festival de Dança de Londrina e só. E como eu sou da burocracia, eu quero fazer projeto, então a gente teve uma reunião, e o Marcos foi bem enfático em disser que queria colocar esse projeto em circuitos de festivais do mundo inteiro, e eu fiquei focado nisso por dois anos.

Christiane Martins: - E a proporção que tomou é imenso. E ele pode ser reproduzido em qualquer lugar do mundo, para qualquer sociedade, ele tem sempre alguma ligação com o que acontece em todas as esferas sociais.

Leandro Brasília: - E foi o que me fascinou no projeto, que é algo universal, todo mundo consegue entender. Eu sempre tive um problema com isso, pois o teatro que eu faço não pode ser a minha opinião, ele precisa ser amplo, senão sou eu falando comigo mesmo. E quando me deparo com Cegos, que é uma coisa neutra, que você olha e tem uma visão sobre aquilo, é a sua perspectiva, e isso que achei interessante.

Christiane Martins: - Você performou na intervenção Matrimônios, né?

Leandro Brasília: - Performei.

Christiane Martins: - E teve mais algum outro trabalho do Desvio que você também atuou como performer?

Leandro Brasília: - Hoje no Desvio todo mundo é performer. Desde que eu entrei a gente fez algumas performances, mas as que eu tenha participado efetivamente foi Matrimônios, mais pela questão LGBT, porque eu sou gay, então eu fiz questão de participar como performer, não só como produtor. Mas, por exemplo, na vídeo-performance Concreto, eu participo cimentando as meninas.

Christiane Martins: - Só com a mão (risos)

Leandro Brasília: - É só a mão, porque ali os meninos só participaram cimentando. É uma vídeo-performance, mas como foi feito na rua tinha toda uma ação e tal. Mas a gente sempre discute isso, sobre a nossa participação não só como produtor, o que tem mudado muito no Desvio nesses últimos 3 anos. Junto com a galera a gente têm construído uma outra possibilidade de coletivo, a gente já tem tirado o nome direção, diretor, diretora, a gente tem preferido colocar coordenação artística ou provocador, porque direção ainda remete muito ao teatro e não é o que a gente trabalha. No final do semestre passado a gente teve uma conversa sobre o que estamos fazendo, se é teatro, se cumpre os requisitos teatrais das leis de fomento, ou não? A gente está trabalhando com arte urbana, com performance, com intervenção, com visuais. E isso foi um amadurecimento, poder parar e ver que a gente não é um grupo de teatro. Mas a gente ainda faz muito festival de teatro fora do Brasil, mas aqui dentro a gente nunca ganhou nenhum edital de teatro, então foi uma coisa que a gente teve que assumir, que somos um grupo de arte urbana e que trabalha com intervenção, e parar de tentar se encaixar na caixinha do teatro. Porque, realmente, se comparado com um grupo que tem sede, e faz temporada, a gente não faz isso, e era uma luta.

Christiane Martins: - E é um grupo colaborativo, onde uma pessoa traz uma ideia que é compartilhada no grupo e se transforma.

Leandro Brasília: - Exato, a criação hoje tem sido pautada por criações nossas, como, por exemplo, a gente tinha vontade de trabalhar com o universos trans, mas ninguém no grupo é trans, então como a gente vai falar sobre isso? Discutir sobre isso? A possibilidade seria convidar alguém, pois para nós não é difícil convidar uma pessoa trans para propor um trabalho para a gente produzir, mas claro que a gente cria um sistema de trabalho, mas estamos abertos a essa possibilidade de convidar alguém para propor algo, e vamos criar juntos. Nosso sistema é sempre trabalhar na coralidade. E já foi mais fechado, mas hoje tem essa pegada mais de coletivo mesmo.

Christiane Martins: - E ainda tem essa dificuldade de encaixar o trabalho.

Leandro Brasília: - Como eu sou o produtor eu converso muito com o Sesc, então eu tenho que ligar para o Sesc, e, antigamente, eu ficava sem saber com quem falar, é assim: "O que você tem?" e eu "Performance", "Ah então fala com o teatro", e em outra unidade é "Fala com a dança", em outra é "Fala com as Visuais", na outra unidade "Ah não tem ninguém que cuida de performance". E hoje eu já percebo que a unidade já sabe melhor como direcionar, tem um programador que está olhando para isso. Mas há dois anos atrás isso era muito difícil, até que todos os trabalhos eram com os programadores de teatro, a performance não era uma linguagem, era o programador que tinha interesse.

Christiane Martins: - Agora falando de Cegos, você já tinha visto a intervenção antes de entrar no grupo?

Leandro Brasília: - Nunca

Christiane Martins: - E quando foi a primeira vez?

Leandro Brasília: - Foi na Virada Cultural, quando eu já estava na produção.

Christiane Martins: - E tu nunca performou Cegos?

Leandro Brasília: - Já performei, em Fortaleza.

Christiane Martins: - E Cegos tem a questão das oficinas. Você também participa nelas ou fica mais na produção?

Leandro Brasília: - Isso, para mim, foi uma conquista, uma insistência minha que a gente precisava aproveitar o melhor de cada um nos projetos, e um jeito de fazer isso é estudando e falando e criando. E a oficina é dividida em dois módulos, um teórico e um prático. E quem coordena o teórico é a Priscilla e o prático o Marcos. E eu falava que a produção não era teórico nem prático, que eu precisava do meu espaço, que era importante, uma vez que a gente empresta para as pessoas a direção de arte de Cegos, porque eles que passam a argila, que levam a roupa, não é algo que eu faço uma curadoria antes, a gente divide com eles essa função. E eu falava que precisava de um espaço só para produção, e a gente conseguiu dividir isso. Hoje tem parte teórica, a parte de produção/jurídico. Ainda mais depois do impeachment, golpe, as pessoas ficaram mais inseguras em participar, e eu como advogado e assino a assessoria jurídica do Desvio, eu fiquei muito preocupado em como incluir essas pessoas. Nessa parte jurídica eu falo de liberdade de expressão e espaço urbano.

Christiane Martins: - Isso é muito bom, porque também vai dando uma consciência para as pessoas.

Leandro Brasília: - O advogado, em geral, já estudou muita lei, e ele tem uma visão, não querendo ser superior nem nada, mas ele sabe que aquilo pode causar um problema, e às vezes - eu percebo muito isso - não que o artista seja ingênuo, mas para o artista é arte e para a arte não é um problema, mas quando se depara com um policial extremamente rigoroso, ele vai achar problema naquilo. Por exemplo, em uma passagem que foi determinante, quando fizemos Cegos em Petrolina, uma cidade muito pequena no interior de Pernambuco, e um dos participantes quis rasgar a bandeirado Brasil. Rasgar a bandeira do Brasil é crime, existe uma lei que proibi, não só rasgar, tem uma lei específica só falando da bandeira. E como minha parte ainda era muito pequena dentro da oficina, eu dizia que se alguém tivesse alguma dúvida era só falar comigo, e ele não sabia que era crime, então não achou que tinha dúvida, e durante a performance alguém falou para ele que era crime, e esse menino ficou desesperado, veio atrás de mim, falou que era professor de um instituto federal, que não podia perder o emprego, que cidade era pequena e todos o conheciam, que não sabia do risco que estava correndo, e eu disse que se alguém tivesse alguma dúvida era para falar comigo, mas ele disse que não imagina que isso podia ser crime e tudo mais. Então, nesse momento eu falei que não daria mais para inserir as pessoas em um trabalho colaborativo, onde elas correm um risco, mesmo que não seja um risco de vida, mas enfim, tem um risco e elas precisam entender, e para mim, só faz sentido a participação delas se elas entenderem esse risco e toparem participar mesmo assim. Por exemplo, elas saberem que pode ser que a polícia nos parem, pode ser que a polícia mande todos para a delegacia, e quem não quiser passar por esse risco tudo bem. A gente não trabalha em democracia no Desvio, a gente não acredita no conceito de democracia no sentido de que a

vontade da maioria prevalece, a gente chega em um consenso, e às vezes demora muito. Outro exemplo, agora na França, foram 60 franceses, a gente tem que sentar em roda e falar, e quando falamos "vamos fazer a saudação à bandeira", e uns falam "não, porque a França é um país ótimo", e outro "Não, eu vou fazer porque os imigrantes sofrem", e a gente fica nessa discussão até resolver consensualmente, ninguém vai falar que vai fazer contrariado, isso iria contra os próprios princípios da performance, então, hoje a gente tem um espaço dedicado para essa reflexão do âmbito jurídico mesmo, e isso se deu, principalmente, depois do impeachment, porque eu conseguia garantir antes que não aconteceria nada, que a polícia podia chegar e eu explicava e ficava tudo bem. Mas pós o impeachment eu já não podia mais garantir isso e começou a surgir uma insegurança no ar e eu falei que agora as pessoas precisam entender o que é o corpo, não que elas não entendessem, mas que elas ouvissem do Desvio, que é quem está produzindo, qual é o risco que se corre.

Christiane Martins: - Deixá-las preparadas mesmo.

Leandro Brasília: - É, exatamente. Para ninguém falar que foi participar de um teatro e acabou na delegacia. Claro que em Brasília foi uma situação extremamente delicada, mas o Brasil inteiro estava em um momento tenso, porque a gente não tem um impeachment todo ano para saber como lidar com isso, então, lá, estava todo mundo alarmado, e na minha fala eu fiquei pensando se coloquei mais medo nas pessoas do que encorajei, porque eu falei que podia rolar polícia e tal, e realmente rolou. Então eu fiquei até mais tranquilo, porque era essa mesma a minha função, de ser responsável com quem vai participar, pois em muitos lugares as pessoas vão por causa do histórico da performance, e depois do impeachment virou uma coisa muito legal, que também virou uma performance de cunho político e social, tem muita gente indo participar que é de movimento social. A gente chega na cidade e vem meninas do movimento feminista dizendo que não aguenta mais, que quer protestar, vem a galera do movimento negro também, mas isso foi depois de 2016.

Christiane Martins: - Quando teve essa virada político-social

Leandro Brasília: - Total! Inclusive Cegos retoma, volta a ser convidado para os festivais. Em Fortaleza foi no mesmo dia que começou a votação na câmara.

Christiane Martins: - Em Uberlândia, onde eu acompanhei também, estava tendo a ABRACE, mas vocês foram não pela ABRACE, mas sim pelo Sindicato de Professores.

Leandro Brasília: - Exato! Inclusive foi o lugar do mundo que eu mais gostei de produzir, porque tinha uma questão dos estudantes muito importantes. E foi um sufoco, a gente nunca produziu Cegos daquele jeito. Eu estava sozinho, o Marcos estava metade na ABRACE e metade comigo, e ele não é produtor. Então eu precisava fazer tudo, mas apesar disso foi incrível, eu não esqueço! Uberlândia foi um momento muito especial para mim dentro do Desvio, primeiro por ter sido uma superação, eu estava sozinho, com medo, achando que eu não conseguiria fazer acontecer, mas aquela galera estava muito afim e foi lindo.

Christiane Martins: - E qual a diferença que você vê de Cegos, comparando com a primeira vez que você viu, lá na Virada Cultural, e agora, esse ano? O que mudou? Você já falou um pouco sobre a questão política que está mais forte hoje...

Leandro Brasília: - Acho que a principal mudança é a questão política, do ponto de vista social que muitas vezes, em muitos lugares, as pessoas diziam que queriam participar porque eram estudantes de teatro e o professor falou da performance e a gente se interessou. O que não é um problema, mas depois do impeachment foi uma questão mesmo de engajamento. Eu sempre falo nos meus trabalhos que eu não trabalho com protesto, manifestação, existem grupos que de fato fazem isso, eu trabalho primeiro com arte. Não estou dizendo que a minha arte tem que ser desprovida desse discurso, mas que é sobretudo poético, eu não abro mão do poético. Esse engajamento que surgiu foi muito legal, principalmente no último ano, e no Brasil, as discussões foram incríveis, é verdadeiramente um exercício esse sentar em roda e discutir política, discutir se estamos cegos ou não estamos cegos, você pode estar cego pela religião, pode estar cego pela política, e transformar isso em um consenso que desembocará em uma performance que tem uma unidade, que contempla todo mundo, porque o trabalho é colaborativo, e ao mesmo tempo é uma intervenção neutra, que quando vai para a rua se abre para cada um se expressar. Teve uma cidade, acho que foi Bauru, eu que estava fazendo um vídeo ao vivo, e um senhor veio falar comigo perguntando o que era, e eu perguntei o que ele achava que era, e ele falou que achava que eram os políticos que estavam cegos, que achava ótimo esse protesto, porque na época da ditadura não era assim, que tinha que voltar (risos), e eu estava ao vivo com ele no Facebook, e ele começou um discurso que eu pensei no começo: "Ele está entendendo. Que massa!", e ele falou que eram os políticos corruptos, que na ditadura não era nada daquele jeito, que os filhos dele estudaram, ele conseguiu comprar casa e tudo mais, e eu fiquei: "É isso! Ele está olhando da perspectiva dele!".

Christiane Martins: - O meu foco na pesquisa é o espectador, e em São José dos Campos e São Paulo, onde eu acompanhei também os discursos foram

mais semelhantes, mas em Uberlândia surgiram comentários como: "É o apocalipse", "Está na bíblia", "É Jesus!" (risos)

Leandro Brasília: - As reações são muito loucas, mas a que eu mais gosto, que eu fico muito emocionado, foi de uma mulher em Portugal que disse: "Eu estou cega! Depois que eu fui mãe eu não fui mais mulher, eu estou cega pela maternidade há 30 anos", e não foi nem comigo, foi com o Marcos, e eu fiquei "Uau! Que incrível!"

Christiane Martins: - Porque te leva para outra dimensão, inesperada.

Leandro Brasília: - Isso foi em Portugal, no ano passado (2017), porque Cegos consegue ir para lugares que a gente não pensou, cada pessoa que olha a intervenção se vê naquilo e reflete sobre a própria vida, alguns sobre o sistema político, alguns sobre o cotidiano, e isso para mim é muito bonito. Eu sempre choro, sempre que começa eu estou chorando escondido, porque acho muito forte. Agora, na Coreia que é um país extremamente capitalista, a gente fez a versão consumo, e como eu chorava, achando incrível, pois as pessoas captavam no ato. Viam os performers com as sacolas de compras e diziam que estavam cegos pelo consumo.

Christiane Martins: - E qual foi o lugar da intervenção de Cegos que mais te marcou? Porque de 2014 para cá teve uma volta ao mundo.

Leandro Brasília: - Eu acho que a mais especial, que me marcou muito, foi em Brasília porque a gente foi fazer Cegos no início da votação do impeachment na Câmara, é como se a gente estivesse justaposto: a obra e o Brasil. E naquele dia eu não queria estar fazendo outra coisa. Foi um grupo enorme, talvez o maior coro que já tivemos na história de Cegos, e as discussões foram acirradas, porque sempre tem a discussão da bíblia (nesse momento a constituição), se rasga ou não rasga, era o reflexo mesmo do que vivemos agora, de direita e esquerda. Também foi a primeira vez que teve um embate policial mesmo, e eu precisei ficar o tempo todo falando com a polícia, porque eles diziam que protesto e manifestação não pode, e eu dizendo que não era isso, no papel de advogado, na retórica, mas no fim deu tudo certo.

Christiane Martins: - E a data em Brasília, foi algo aleatório ou vocês que escolheram a data?

Leandro Brasília: - Foi aleatório. Primeiro porque foi uma bagunça, não tinha uma data para começar a votação. E a gente nem pensava nisso, claro que estávamos antenados, mas não foi um objetivo nosso. Para nós era mais importante estar em Brasília, porque sempre pensávamos mas não tínhamos

conseguido até então. E no momento político e social que estávamos fazer Brasília era o lugar mais importante, e foi! As imagens são muito potentes. Estar lá foi incrível, tanto do ponto de vista jurídico como do artístico, foi um divisor de água. Claro que eu já havia me impactado desde a primeira vez, na Virada Cultural, e lá em Brasília foi como eu me sentisse dentro do barco com os dois pés, como advogado, como eu sempre quis, como produtor, como artista, foi um momento muito importante para mim.

Christiane Martins: - E faltam só duas capitais para fazer o Brasil inteiro?

Leandro Brasília: - Três. Falta três estados: Roraima, Acre e Piauí.

Christiane Martins: - E quais são os planos da produção para isso? Porque seria a primeira intervenção urbana a circular todas as capitais do país.

Leandro Brasília: - A gente vem tentando concluir essa cartografia das capitais, mas no Brasil é muito difícil, principalmente depois do golpe, pois o Desvio sempre deixou muito claro o lado que está, e estamos enfrentando uma certa resistência ao nosso trabalho no Brasil. O que é o contrário fora do Brasil, estamos sempre sendo convidados para festivais. Mas aqui eu tenho tentado com instituições, mas não tem rolado. A gente já tentou escrever alguns editais, mas também não conseguimos. Mas eu estou querendo realizar essa cartografia a qualquer custo, até porque queremos lançar uma publicação de Cegos, e seria legal se já tivéssemos feito todas as capitais. Mas o foco tem sido o exterior, principalmente Europa e Ásia. Queria muito fazer a América Latina, eu tento há três anos e não consigo nada. O máximo foi no mês passado, que fomos selecionados no Festival de Buenos Aires, mas não custeavam nem as passagens, e como somos um grupo autônomo, a gente não tem grana para isso. Tentei patrocínio e não consegui, mas eles também divulgaram o resultado um mês antes só, e é muito pouco tempo. Mas na Ásia, depois que a gente fez Taiwan, recebemos convite para fazer Coréia do Sul e Malásia, e já tem Hong Kong, pois o curador de Hong Kong foi até a Malásia para ver Cegos. Eu estava em um bar quando ele chegou com o celular coma minha foto me procurando, e disse que é o curador do festival de Hong Kong, que nunca fizeram nada na rua, mas que ficou sabendo de Cegos por causa de Taiwan, e foi assistir na Malásia pessoalmente, daí acompanhou a montagem, a performance, a desmontagem, então talvez role Hong Kong, que é China. não é capitalista, a gente está bem empolgado com essa possibilidade.

Christiane Martins: - Agora uma pergunta, que não tem a ver com Cegos, mas tem a ver com seu papel no grupo como advogado, que é como foi depois da apresentação de Máfia?

Leandro Brasília: - Eu acho que isso, mais do que Cegos, foi realmente uma virada no Desvio. Até Máfia éramos um coletivo maior, e depois de Máfia começou a surgir divergências, principalmente de posicionamento político, de que não devemos aparecer, e o grupo rachou mesmo neste momento. Pois algumas pessoas, por segurança, não queriam aparecer, nem nos vídeos, e outros achavam que não, que estamos vivendo um período que está sendo um golpe jurídico parlamentar, e achamos importante nos posicionar. Então, a partir daí começa a ter uma cautela maior com as questões políticas, principalmente porque a Priscilla sofreu e ainda sofre muita perseguição. Então começamos a ter mais esse pensamento de como o jurídico entende isso. Porque alguém sugere, por exemplo, que é SÓ tirar a bandeira do Brasil da vagina, e eu já digo que para o jurídico esse SÓ é crime, primeiro porque é ato obsceno, segundo porque é um crime contra um símbolo nacional. Então, como que a gente vai configurar essa questão política. E depois de Máfia isso virou uma constante, hoje não tem nenhuma proposta que a gente não reflita sobre a questão jurídica, de como pode ser encarado, e quais são as consequências.

Christiane Martins: - Na época de Máfia eu era aluna do Bulhões na USP, e ele explicou a ideia da ação, que seria uma "cusparada". E quando eu vi a repercussão do que a Priscilla fez durante a ação, eu já pensei na questão de que quando um trabalho é colocado na rua, nessa posição de poder ser interferido pelo espaço e pelas pessoas, é tudo muito condizente com os afetos que estão ocorrendo ali no momento, e as coisas aumentam, diminuem ou mudam. Mas a proporção que tomou tudo é que nem falavam mais da ação, do porque ela foi feita, a perseguição foi transformada em algo apavorante mesmo.

Leandro Brasília: - Foi aí que a gente sentiu na pele o que é Fake News. Na época esse termo ainda não era muito comum, era algo que pouca gente falava e a gente sentiu na pele porque foram divulgadas inúmeras mentiras, coisas estranhas na internet. A gente também nunca tinha passado por uma situação como essa. Obviamente não foi uma ingenuidade porque a gente sabia que estava mexendo com símbolos do fascismo, e eu lembro de falar nas conversas prévias, de que possivelmente eles pudessem se sentir ofendidos porque eram as imagens deles, mas uma coisa que é que nunca todos vão concordar. Eu entendo que há pessoas que não gostam do meu trabalho, isso tudo bem. Mas quando a perseguição passa da obra para a pessoa, como no caso da Pri que divulgaram RG, CPF, placa do carro, endereço.

Christiane Martins: - Ameaçaram ela de morte...

Leandro Brasília: - Eu me lembro de conversar com alguém que questionam o que esperávamos com isso, e eu disse que vivo em uma democracia e que se você não gosta, pode boicotar, outra possibilidade é falar

mal, fazer uma crítica, mas quando passa a atacar a pessoa e não o trabalho dela, eu já não consigo mais concordar porque a pessoa fica vulnerável. Se você falar que nunca mais verá nada do Desvio Coletivo, e que não somos um coletivo de arte, tudo bem. Tem uma material da Veja, do Reinaldo Azevedo falando que a gente merece o chicote ético e estético, e tudo bem, mas quando publicam o RG e CPF, endereço e placa do carro, daí vai para outro campo.

Christiane Martins: - Acabaram com a privacidade e segurança dela.

Leandro Brasília: - Ser mulher no Brasil já é difícil, ainda mais com a sua cara estampada na internet. Foma duas ou três semanas no auge. A Jovem Pan fez vários programas só a atacando. Hoje em dia, por exemplo quando o Bolsonaro levou a facada, ela recebeu milhares de mensagens ofendendo, xingando, as pessoas não esquecem. E a gente não sabia que daria essa proporção e tudo mais. Mas tudo bem, porque a gente tem transformado isso em energia para transformar em coisas novas, inclusive nosso novo trabalho está bem calcado nas questões jurídicas, eu estava até escrevendo ele hoje.

Christiane Martins: - Qual é o nome desse novo trabalho?

Leandro Brasília: - mamil(A)s. Nesse novo trabalho estamos tentando investigar a aplicabilidade sexista da lei no Brasil, claro que ainda está muito cru, mas o mamilo é igual tanto o do homem como o da mulher, mas se o homem andar sem camisa ele não comete ato obsceno e se a mulher andar sem camisa ela será encarada de que comete um crime que está previsto no código penal. Então, esse trabalho é o seguinte, as pessoas que participam estão cobertas, o corpo inteiro, inclusive o rosto, só fica a mostra o peito, ele fica para fora, e assim nós fazemos uma deriva pela cidade, tentando conversar com os espaços que sejam símbolo de opressão e de gênero. Algo que é típico do Desvio que é utilizar a cidade não só como cenário, mas como linguagem, então vamos para a rua tentar conversar com esses espaços. A constituição federal, no artigo 5º diz que todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, o inciso 1º diz que homens e mulheres são iguais em direito e obrigações, que nos levou a querer discutir sobre isso, colocando nesse coro homens e mulheres, corpos masculinos e femininos, assim, se formos abordados pela polícia, e falarem que não pode porque é crime, eu terei que dizer que todo mundo terá que ir preso, porque todo mundo estará igual já que não terá como ver o rosto. Claro que fizemos apenas uma vez, e ainda estamos aprendendo a fazer, mas o mote é esse. Quando fizemos, passamos em frente à polícia, foi um teste já.

Christiane Martins: - E até hoje tem a discussão da mulher poder amamentar em espaço público livremente, sem ser criticada e sexualizada, algo

que, pelo menos para mim, é incabível sexualizar esse ato de alimentação da mãe com o filho.

Leandro Brasília: - É que a aplicabilidade dessa lei é sexista, pois se o masculino tiver sem camisa tudo bem, mas não tem uma lei que autoriza, assim como não tem nenhuma que proíbe. A lei no geral é uma hipótese, genérica e abstrata. Por exemplo, matar alguém é genérico e abstrato, você só é aplicado nessa pena quando mata alguém, se você nunca matar a lei nunca será aplicada. Nesse caso já tem uma clara diferença pautada pelo machismo estrutural, principalmente dentro do judiciário e da polícia, dizendo que mulher não pode mas homem pode, sem ter base. Não estamos tentando entrar no embate direto, estamos fazendo isso via performance, através de uma reflexão poética, é isso que tem nos unido, o que a gente chama de estética da emergência, queremos dar uma respostas para as coisas que estão acontecendo, e as ideias vão amadurecendo conforme a gente vai criando, e isso vai se transformando na prática.

Christiane Martins: - E a intervenção é isso, só no aqui-e-agora na rua é que você vai saber a potência do trabalho.

Leandro Brasília: - Foi ai que nós fomos nos descolando do teatro, pois teatro é ensaio, você fica meses e meses para um dia estreiar. A gente não, tem uma ideia hoje e já vamos fazer. Claro que tem a insegurança do artista se vai ficar bom ou não, mas a gente arrisca e vê o que acontece. Como em Máfia, a gente já a definiu como ativista, porque quando é ativista o próprio Estado derruba. A Pri ainda responde a dois inquéritos policiais por causa da ação. E a gente também outra ação ativista, a primeira vez em Curitiba, chamada Fascismo.

Christiane Martins: - Foi quando vocês foram apresentar Matrimônios, né?

Leandro Brasília: - Isso! A gente estava lá e veio a notícia de que o Lula seria preso e seria levado para lá, e pensamos na hora em fazer alguma coisa, e como eu sou produtor já fiquei pensando que teria que ser algo que não desse muito trabalho, até porque no dia seguinte tínhamos Matrimônios, mas momento político pedia uma ação, então durante a visita de trajeto de Matrimônios a gente passou por uma loja que tinha a bandeira do Brasil por 10 reais um pacote com várias, disso pensamos em comprar também tinta vermelha, e no fim produzimos tudo em uma hora, e o rigor estético que temos com Cegos ali a gente apagou, a gente se propôs a fazer outra coisa. E o legal foi o quanto a rua ajudou a ação acontecer, porque ali não tínhamos nenhum domínio como temos em Cegos. A gente enfileirou as pessoas e começamos a vender as pessoas com as bandeiras e a passar o guache vermelho nas mãos e as próprias pessoas se propuseram a

ajudar, e em poucos minutos tínhamos um coro gigantesco de pessoas que nem sabíamos quem eram. E foi incrível ver essa potência, as pessoas se identificando, e o mais legal foi ver que, enquanto estávamos arrumando as pessoas, já explicávamos que era uma crítica política e social e que se alguém estava com alguma camiseta do Lula era melhor não aparecer, porque quando cai isso na rede pode ser visto em outra perspectiva e é melhor estar neutro e tal, e tinha uma pessoa que estava com um botom, não lembro exatamente do que era, acho que do MST, e uma senhorinha, já na hora de começar o vídeo, ela falou para esperar e foi até o meio do coro, tirou o botom da pessoa e voltou. Como se ela fosse a diretora de arte da ação.

Christiane Martins: - Leandro, eram essas as perguntas que tinha agora, eu quero agradecer muito essa uma hora que você passou comigo.

Leandro Brasília: - Eu adoro! E no que puder esteja conosco!

Entrevista com Marie Auip em 02/10/2018

Christiane Martins - Primeiro, obrigada Marie por me conceder a entrevista. Minha primeira pergunta é algo mais pessoal. Como foi sua entrada nesse universo da arte?

Marie Auip - Eu sou formada em Publicidade e Propaganda, mas no primeiro trimestre em Publicidade eu tive uma oportunidade de fazer um estágio na Oi Futuro, que é um museu no Rio de Janeiro. Eu sou de Fortaleza/CE, e eu morava lá e minha irmã morava no Rio, e eu tive essa oportunidade de fazer tipo uma residência, foi um mês, um mês e meio, não lembro direito. E lá eu me entendi enquanto produtora, que eu queria produzir, mesmo fazendo publicidade eu queria produzir algo voltado para o campo das artes, e eu sempre quis ser atriz. Mas por uma visão ainda de Rede Globo, eu já tinha feito trabalhos como modelo, como recepcionista, essas coisas, lá em Fortaleza. Então eu comecei a fazer um curso de teatro, em um local bem "cozinha", como se fosse a CAL no Rio de Janeiro.

Christiane Martins - Um curso do Wolf Maya, aqui em São Paulo?

Marie Auip - É, mas menos porque lá em Fortaleza não tinha nada voltado pro cinema e tv, era teatro mesmo. E foi quando eu pensei que era o que eu queria fazer, e então eu estudei e passei em Licenciatura em Teatro no Instituto Federal de Fortaleza. E isso mudou toda a minha perspectiva de ver a arte. Eu sou formada em Publicidade e Propaganda, eu não deixei, eu me graduei, mas fiz

dois anos e meio em licenciatura em teatro, e lá eu comecei um grupo que se chama InFoco, que é com o Eduardo Bruno, você deve conhecer.

Christiane Martins - Sim, eu fiz uma disciplina com ele.

Marie Auip - Ele também faz USP. E junto com o Eduardo, Diego e Livia a gente começou a desenvolver uma pesquisa de algo que era muito diferente de tudo o que acontecia em Fortaleza, que era fazer uma dramaturgia a partir de espaços não convencionais. Assim, o primeiro espetáculo que a gente fez foi dentro de uma casa, e isso seguindo a loucura do Eduardo, que trazia coisas de São Paulo, ele curti muito o Vertigem o Antônio Araújo, enfim, e ele levava isso para a gente e bebíamos muito disso. E fora isso eu tinha outro grupo com mais dois colegas, que foi com quem eu fiz pela primeira vez uma intervenção urbana, que nem tinha esse nome.

Christiane Martins - Foi um processo orgânico.

Marie Auip - É. A partir das nossas pesquisas, que estávamos pesquisando sobre consumo, e pensamos em pegar alguns televisores e quebrar na Praça do Ferreira, e isso já era performance urbana, mas a gente não dava um nome, chamávamos de ensaio mesmo. E foi aí que eu pensei que era isso mesmo que eu queria fazer. Então teve o Infoco que foi muito forte, e teve o meu namorado da época, que a gente chegou a morar junto aqui em São Paulo, que era um cara ativista e que trabalhava com intervenção urbana, que já trabalhava com um grupo lá em Fortaleza, que só tinha gente foda, uma galera das artes visuais, outros do teatro, professores universitários, uma galera que já tinha morado fora, que tinha uma visão mais abrangente do que era performance, e foi com ele que eu escutei a primeira vez a palavra performance, intervenção urbana. Se chama Companhia Pan, era uma companhia bem livre, todos já tinham seus trabalhos, como professor universitário ou funcionário público, e eles se encontravam para poder fazer trabalhos artísticos emergenciais.

Christiane Martins - Isso tudo em Fortaleza, né?

Marie Auip - Lá em Fortaleza. E quando foi 2013, o Infoco, já tínhamos feito o primeiro espetáculo em uma casa e outro em um cemitério, e a gente mandou um projeto para o governo do estado, para montar um espetáculo dentro de um supermercado, e a gente podia escolher um produtor para esse trabalho. A gente não sabia quem escolher, a princípio queríamos o Fábio Vidal, a gente queria um trabalho de ator, e enfim, o Eduardo bateu o pé e falou que não, quer tínhamos que trazer alguém com um visão mais abrangente, e falou do Marcos Bulhões, que ele havia conhecido em um congresso em Porto Alegre. E era um projeto muito interessante, porque foram 7 meses de preparação, no qual esse tutor ia

uma vez por mês durante esse processo, e ele fazia provocações sobre o projeto. E foi uma guinada, porque o Marcos chegou e falou para abandonar essa ideia de supermercado, e propôs que toda vez que ele fosse faríamos uma intervenção urbana e a partir delas a gente roteirizaria o espetáculo. E, mais ou menos, nessa época eu já queria vir para São Paulo para fazer o curso de Gestão de projetos culturais, porque o meu fazer artístico sempre foi atrelado à produção. Sempre foi algo: "Vou entrar em cena, mas estou fechando o cronograma e os panfletos", nunca foi de ficar no camarim e daqui a pouco entro em cena.

Christiane Martins - Sempre foi essa mescla.

Marie Auip - E aí eu falei para o Marcos do meu interesse em Gestão de Projetos Culturais, da especialização que tem na ECA (USP), CELACC - Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação. E eu vim para São Paulo com esse meu parceiro, eu passei na especialização, e logo depois que passei fui convidado pelo Marcos, porque eles estavam sem produtora, para o Palco Giratório.

Christiane Martins - Então já entrastes no Palco em 2014. Pegastes então bem o "boom" de Cegos. A minha próxima pergunta era sobre como conhecestes o Desvio Coletivo, foi então através do Bulhões que já estava com vocês em Fortaleza.

Marie Auip - Sim, porque o Desvio Coletivo era gigantesco. Era acolhedor de todo mundo. E quando chegou o Palco Giratório, que era um projeto institucional, teve que ter uma diminuída, até porque tinha que ter o nome de todos, e todos tinham que ter DRT, entrou uma questão burocrática e de logística. E como eu era produtora do Infoco, e eu tinha me dado muito bem com o Marcos em Fortaleza, ele falou que a Priscilla, já que ela não iria mais produzir, que conhecia uma pessoa de Fortaleza que já sabia produzir, que fazia projetos culturais, e ela aceitou. E nas primeiras reuniões que eu tinha tido com o Marcos, antes mesmo do Palco Giratório, ele tinha me falado para produzir o Pulsão.

Christiane Martins - Que estava em cartaz também.

- Já tinha acabado, mas tinha a intenção de entrar em cartaz de novo. E ele queria que eu produzisse o Pulsão e que a Priscilla ficasse produzindo Cegos. Mas não tinha como a Priscilla ficar como diretora e produtora, porque o Palco Giratório é extremamente cansativo, e eram 8 pessoas que viajavam, e eram 12 atores naquela época. E eu entrei para fazer a base produção e também performava.

Christiane Martins - Você também entrou no Palco como performer de Cegos...

Marie Auip - Até hoje eu performo e produzo.

Christiane Martins - Cegos ou em todos os trabalhos?

Marie Auip - Eu estava em "Morram os artistas", "Matrimônios" desde o começo, "Concreto", Cegos desde o Palco.

Christiane Martins - Você só não fez mesmo Pulsão.

Marie Auip - Não fiz, não morava aqui ainda.

Christiane Martins - Você pegou, na verdade, o Desvio bem no começo, apesar de não estar no embrião em 2011, nem em Pulsão, mas quando ele se formou enquanto Coletivo com uma potência maior você já estava nele.

Marie Auip - É, porque em 2012 e 2013, ao meu ver, ainda era muito somente pessoas unidas para fazer investigações em performance, e fazer um espetáculo que veio a partir dessa vontade investigativa. Mas na hora que teve que sentar e falar que era um coletivo, foi quando eu entrei e fechou o grupo nessas 12 pessoas que viajaram para o Palco Giratório. Foi esse momento de acerto, de que não era só um curso, e pessoas que se encontram de vez em quando, houve uma tomada de responsabilidade.

Christiane Martins - E você já tinha visto Cegos antes, ou a primeira vez foi como produtora e performer?

Marie Auip - Eu não tinha visto, apenas em foto e vídeo. Eu só vi depois da sexta vez de ter performado. Eu lembro que em Aracaju, eu fiquei de fora, porque a Priscilla não foi, e sempre temos 2 pessoas que ficam de fora, e ficava a Chai [Rodrigues] e a Priscilla. Como a Priscilla não pode ir, ficou eu e a Chai. Por isso que eu vi Cegos.

Christiane Martins - E como foi a primeira vez que você performou?

Marie Auip - Para ser sincera? Maluco! Porque a primeira vez foi muito tenso, eu tinha acabado de entrar no grupo. E eu entrei no grupo e viajei sem o Marcos. Quando eu coloquei o Leandro no grupo eu fui apresentando um por um, falava que ele era advogado, que tínhamos uma produtora juntos, e tal. Eu não, eu cai no ônibus indo para Corumbá com pessoas que eu nunca tinha visto. E foi estranho, porque ele, apesar de me receberem muito bem, teve gente que

comentou que era foda o Marcos colocar uma menina que nem conheciam para produzir, e que não queria gente que nem conheciam mandando neles, porque produtor tem isso, de falar que precisa fazer isso e aquilo. Então eu fui muito humilde, eu perguntava como funcionava, e fui conhecendo as pessoas aos poucos. E a primeira vez que performei Cegos, eu fiquei toda compenetrada, vinham várias dúvidas. E hoje é tão fácil, prédio tal é gesto tal, mas naquela época eu ficava muito nervosa. Achava que esqueceria e erraria. E em Corumbá, uma cidade muito pequena, mas onde a performance durou 3 horas, foi em extrema câmera lenta, e eu fiquei muito nervosa. Mas não tenho muita lembrança, por exemplo, da argila.

Christiane Martins - E o Palco Giratória você fez sozinha? Porque o Leandro entrou na Virada Cultural.

Marie Auip - O Leandro entrou na Virada, isso! Mas no Palco tinha a Chai, que nessa época era diretora de produção, eu fazia a assistência.

Christiane Martins - E com o Leandro vocês já assumiram com o Sofá Amarelo, né?

Marie Auip - Houve uma transição, em uma conversa que eu tive com o Marcos, pois a Chai não estava querendo assumir algumas coisas em relação à produção, e tínhamos que retomar isso, porque o grupo estava meio parado. E foi meio fluído essa transição para entrar com a Sofá, porque estávamos ainda começando a trabalhar juntos.

Christiane Martins - Você entrou como produtora, mas foi indo aos poucos uma integrante mesmo do grupo, que hoje é um coletivo onde cada um propõe algo, tem uma troca entre os membros.

Marie Auip - Sim, mas mesmo dentro do Palco Giratório já tinha essa questão da troca e da divisão de funções, mas o grupo foi cada vez mais se profissionalizando.

Christiane Martins - E sobre as oficinas, qual é o seu papel nas oficinas de Cegos hoje?

Marie Auip - Hoje em dia a gente divide, na verdade desde o começo é dividida em dois momentos, módulo teórico e módulo prático. E desde que a Chai estava saindo, eu comecei a fazer o módulo teórico junto com a Priscilla, mas só para apresentar a questão de produção, e depois eu troquei, eu fui para o prático e o Leandro para o teórico. Porque, como o Leandro é advogado, ele já pode puxar para a questão das normas, e de como agir na rua. E como eu performo,

fica mais fácil, para mim, traçar o trajeto e os gestos, já que eu faria isso com eles do que o Leandro, entende? Tinha uma lógica nessa divisão, do Leandro falar sobre produção, já que é ele que fica do lado de fora. E eu fico na prática junto com o Marcos. Hoje a minha função é, além de pesquisadora - que faço mestrado sobre cegos, da perspectiva dos participantes, da arte participativa - é montar, junto com o Marcos, o trajeto e os gestos que serão feitos, e isso é decidido em uma discussão aberta com quem participará, trazendo questões políticas, econômicas, problematizações que surgem a partir do que é a cegueira daquela cidade, daquele país ou Estado.

Christiane Martins - E quando vai para o exterior continua funcionando igual?

Marie Auip - Sim.

Christiane Martins - Primeiro tem o reconhecimento da cidade e depois vocês levam essas ideias para a oficina, né?! E como foi agora, que vocês foram para a Coréia do Sul e para a Malásia, escolher os gestos e lugares? Porque aqui no Brasil estamos em um momento super intenso no cenário político.

Marie Auip - É muito louco, porque uma coisa é quando a gente faz Cegos Brasília, em que a gente tinha um apontamento muito forte sobre o que queríamos fazer, politicamente, naquele momento todos acreditávamos de que estava ocorrendo um golpe no Brasil, e estávamos ali, como brasileiros, nos manifestando dentro das oficinas, e questionávamos se todos acreditavam nisso e propomos rasgar o código penal, a constituição, enfim. E quando a gente chega na Coréia, ou na França, ou na Malásia, ali não é a nossa vivência do dia-a-dia, então a gente precisa partir de uma perspectiva que é, de um lado a nossa expectativa, por exemplo na Coréia foi quando estavam ocorrendo os acordos entre Coréia do Norte e Coréia do Sul, mas em nenhum momento isso foi citado pelos participantes. Então, para mim, enquanto facilitadora de um procedimento que é tentar escutar as pessoas para incluir, dentro de uma performance pré-elaborada, a ideia que elas tem, eu não posso impor sobre o que vamos falar, para eles talvez não seja falar desse acordo, mas sim dos presidenciais que estavam lá, para eles isso era mais importante. E eu acho o mais louco de estar do lado de quem está facilitando uma oficina. Pois é muito difícil baixar a nossa expectativa sobre o que achamos o que vai sair, porque antes de viajar a gente estuda a cidade, mas a gente não convive lá, então somos um corpo político, mas a voz política é dos participantes, sempre! E também de quem está vendo. Mas a minha percepção de recepção na Coréia e na Malásia é bem ruim, porque não entendo o que eles estão falando é mais sensorial. No Brasil a gente escuta e entende que eles estão achando que são os zumbis, os políticos. E Cegos é muito imagético.

Christiane Martins - E qual foi o lugar que vocês apresentaram Cegos que mais te marcou?

Marie Auip - Alguns. Porque assim, na Flip, em Paraty, foi a primeira vez que eu percebi como aquela imagem é impactante. Porque antes tínhamos feito mais como intervenção urbana, e lá foi espetacularizada. Lá foi a primeira vez que eu vi câmeras enormes, e eu fiquei na frente em várias partes do trajeto, e foi bem longo lá também. E o Marcos não fez, estava eu e a Silvia, e foi a primeira vez que eu vi isso, todos os fotógrafos pararam para fotografar aquela imagem. E foi quando eu pensei que imagem é essa, e como facilmente ela é capturada pela mídia e é espetacularizada. Lá estávamos fazendo uma crítica ao próprio consumo cultural, esse consumo intelectual hegemônico, mas a gente estava sendo a imagem que sairia nas capas dos jornais. Esse momento foi muito louco para mim, porque ainda estava nos passinhos de bebe dentro de Cegos. E em Londrina teve algo que o Marcos fez, que foi quando começamos a fazer um hackeamento televisivo, ele deu uma entrevista ao vivo no meio de Cegos, ele parou, tirou a venda e deu uma entrevista ao vivo, falando super mal do governador Beto Richa, e a repórter tentou disfarçar, mas não tinha como fugir, ele fez meio que um hackeamento midiático. E toda vez que a gente faz algo meio subversivo me dá uma acordada, porque Cegos, para mim, é duas coisas, tem um momento ritual, que você entra quase em um transe, meio que uma sonolência, e tem um outro momento que a gente sabe que vai entrar em algum lugar e dá uma acelerada. E tem vários, em Campina Grande entramos na Prefeitura, em Belém entramos no shopping, e esses momentos são bem marcantes.

Christiane Martins - E em Brasília você fez também, né?

Marie Auip - Em Brasília eu não performei, porque precisamos de uma equipe maior [de fora] porque foi bem barra pesada.

Christiane Martins - E sobre essa questão do embate? Lá foi um local que teve o embate com a polícia, né?! Como foi isso?

Marie Auip - Lá teve realmente um embate. Porque em outras cidades a polícia tira foto da intervenção, mas em Brasília, o Leandro pode falar até melhor porque era ele que estava na frente. O que aconteceu foi que teve um desentendimento, pois a gente estava fomentado pelo Myriam Muniz, e estávamos em parceria com o Festival Cena Contemporânea, que é um Festival que acontece a muito tempo, muito respeitado, e a equipe do festival foi quem entrou em contato com a prefeitura, polícia, não sei exatamente, mas entrou em contato para avisar que teria uma apresentação na praça dos 3 poderes, e de

imediatamente veio uma notificação de que não poderia ter nada na praça porque eles estavam começando a defesa do julgamento da Dilma, que teve essa parte antes da votação no Senado. E antes da gente sair do local onde estavam montando um estresse se poderíamos ou não fazer. E nisso o Leandro já entrou em ação como advogado e falou que poderíamos fazer pois não estávamos fazendo nada de ilegal, e se criou uma estratégia para podermos entrar por outro local que não era pela entrada principal a qual tínhamos planejado. Então descemos do ônibus, e quando chegamos pelo Panteão a gente dá de cara com a praça e vieram alguns policiais tentando impedir, mas não impediram. E teve uma conversa com o Leandro que foi muito engraçada, que os policiais chegaram e falaram para parar a manifestação, e o Leandro fala que não é uma manifestação, então eles falaram para parar a apresentação, e o Leandro disse que não era uma apresentação, e eles perguntaram o que era e o Leandro só disse que eram pessoas andando. Então mandaram falar com alguém, com o chefe para dizer qual o caminho, e o Leandro ficou falando que não sabia, e foi isso. Em Fortaleza não teve confronto, mas no Palácio do Governo eles fecharam, colocaram aqueles disciplinadores, para que os Cegos não adentrassem no hall de entrada. Tem isso, que é uma imagem que é impactante e de certa maneira a polícia fica "meio bugada", não podem partir para a violência física, mas o que eles podem fazer é fechar, não deixar passar.

Christiane Martins - E qual a diferença que você percebe comparando a primeira vez que você viu Cegos para hoje? Pois houve uma mudança, não só em Cegos, mas no coletivo inteiro, né?

Marie Auip - A primeira vez que eu vi Cegos eu achei muito incrível. E agora eu já vejo mais de um lugar burocrático, e lógico que isso modifica muito. Mas hoje eu tento perceber mais as pessoas que estão vendo Cegos, o que elas estão vendo, o que comento, como veem essa obra. Mas, para mim, existe uma diferença que é do Desvio Coletivo, hoje em dia temos uma organização muito maior, uma segurança muito maior, tem essa profissionalização, e ao mesmo tempo, quando a gente faz festival, a gente perde esse caráter de intervenção urbana, porque as pessoas sabem que haverá uma apresentação dentro de um festival, inclusive as pessoas vão para ver essa apresentação, mas sempre tem o público que não estava preparado para ver isso e se depara com essa imagem na cidade e se pergunta o que é isso que estão vendo. As últimas vezes que a gente fez foi dentro de festivais.

Christiane Martins - Eu percebi isso também quando observei em Uberlândia, que foi a convite do sindicato de professores, e em São José dos Campos, que foi dentro do Festivalle. Há uma mudança de discurso de quem vê. Isso com certeza faz uma diferença na forma como será recepcionado.

Marie Auip - Com certeza. A última vez que a gente fez sem ser em festival foi em Zurique. Em festival a gente fica mais seguro, a gente sabe que a policia não irá parar a gente. Em Zurique, eu não estava nessa parte, estava recolhendo as sacolas, mas teve um enfrentamento. Me parece que quando não estamos em festival, se coloca um dispositivo que é assim: não sei o que é isso preciso averiguar, é um sistema de poder. Dentro de um festival isso não é preciso, porque já sabem que é uma apresentação artística, se precisa averiguar vai direto para o produtor do festival. Em Brasília foi um caso a parte. Em grandes cidades esses festivais se perdem, as pessoas não param suas vidas para assistir ao festival como ocorre nas cidades pequenas. Em Brasília tudo foi um caso a parte.

Christiane Martins - E tem o momento histórico também. E isso me leva a uma pergunta que não é de Cegos, mas de Máfia, que provocou uma cisão no grupo depois. Para você já existia essa visão política ou foi ali que isso se firmou? Como foi?

Marie Auip - A gente já tinha uma visão política, com o próprio Cegos, porque Cegos ele teve uma crise de procedimento metodológico em Maceió. Em Maceió, dentro do Palco Giratório, no primeiro bloco de viagens, foram feitas as oficinas, e no final das performances, a gente sempre sai com quem fez a performance, e lá o Marcos saiu para jantar com o pessoal e uma das pessoas que fez a performance falou que era muito fácil para a gente chegar lá com a performance, um trajeto, e eles fazerem o que queríamos. E a partir disso, o procedimento metodológica tenta ser cada vez mais participativo, para ter um espaço em que tenha uma discussão, que possamos escutar um ao outro. Para mim isso foi de extrema importância. E foi quando começamos a ter uma visão mais política, porque não era mais só uma performance estética, mas tem um procedimento político, que vai se tornando cada vez maior. E tinha gente do grupo, não que não concordava, mas que vinham, por exemplo, com a ideia de colocar 30 caranguejos em Aracajú porque lá tem uma questão muito forte do mangue que está sendo destruído, e gera uma diferença de olhares, porque outro vinha questionando o porque dos caranguejos e assim vai. Me parece que dentro da performance arte, principalmente quando tem um lado ativista, emergencial, a gente pega vários pensamentos diferentes e não é todo mundo que irá concordar com os 30 caranguejos, pode ter um ambientalista dentro do grupo. Então não foi Máfia que fez que surgisse os ativistas e os não ativistas do grupo, já existia posicionamentos políticos diferenciados dentro do grupo, já existiam crises, de que um achava que a metodologia devia assim e outro assado. Ou que não deveria falar de algo. O que Máfia faz é só uma concretização de uma discussão que já existia há muito tempo, de própria estrutura de grupo, e foram várias coisas questionadas, porque quando você coloca seu corpo em risco, ali na rua, fazendo uma ação política, você deve querer fazer muito aquilo, e não porque falaram ou porque se eu não fizer me tirarão do coletivo. Então, nesse

momento se abriu um espaço para discutir isso, do porque cada um quer estar na rua, e daí houve essa cisão mesmo, até porque não esperávamos aquele "boom". Até hoje é muito barra para a Priscilla, porque qualquer coisa volta tudo de novo. Na página do Desvio tem sempre gente comentando, xingando a Priscilla. Chegaram a mandar e-mail para um festival que a gente participou falando que tínhamos feito essa performance contra um dos caras mais bem cotados e que mais tem aceitação, que defende a família, enfim. Eu acho que a performance já era assim, e sempre foi um local em que eu não posso fazer o que eu não quero. No teatro tudo bem, posso interpretar uma mulher escrota, mas na performance se eu não quiser urinar e beber minha urina eu não vou fazer, como foi o processo do Price World que a gente teve com o Marcos, que teve muito a questão do corpo radical, de tirar sangue em cena, de urinar em cena. E é a mesma coisa em Máfia, se você não tiver um posicionamento político forte não irá rolar. Às vezes eu falo que não vou mais fazer Matrimônios, porque que sou monogâmica, eu acredito nessa relação, não sou poligâmica, não sirvo para amor livre. E nesses momentos foram os que marcaram que somos mesmo um grupo de performance e intervenção urbana, porque não é mais representação. Cegos ainda é uma representação, ainda estamos protegidos pela máscara da argila. Já Máfia não é, ali era meu posicionamento político, era eu falando que estávamos passando por um golpe, com o meu cuspe. Foi nesse momento que a gente percebeu que não éramos mesmo um grupo de teatro, não temos um diretor, não foi o Marcos que falou para eu ir lá cuspir, fui eu, Marie, que quis ir lá e cuspir.

Christiane Martins - E quando tem essa decisão do corpo artista, surge essa tomada de decisão de ter uma resposta rápida para o que está acontecendo. Se acontece algo, como foi o Dia de Deriva Desviante, que vocês aproveitaram o ato #elenão, tinha que ser ali. Tem que fazer com que aconteça.

Marie Auip - Exatamente, é a estética da emergência. Foi uma tomada de consciência do grupo, de que o que estávamos fazendo não era teatro.

Christiane Martins - Agora uma pergunta para a Marie produtora (risos). Quais são os planos do Desvio Coletivo com Cegos e novos trabalhos? O Leandro chegou a comentar do Mamil(a)s.

Marie Auip - A gente meio que dividiu o nosso trabalho em repertórios, que é Cegos, Matrimônios, até o Que Morram os Artistas queríamos que fosse parte desse repertório. E temos esses trabalhos que a gente faz mais como intervenção urbana, mais para testar. Já os planos para o futuro parte dessa tomada de consciência de sair do território do teatro, e o D.D.D. [Dia de Deriva Desviante] surge com isso, pois já é a ação, é vivenciar a cidade, o nosso ensaio é a própria deriva. E eu acho que isso é o mais importante nesse momento, é focar nessas derivas. E estamos em um momento super complicado, porque tudo que

postamos tem tomado uma dimensão política gigantesca que a gente pensou em não fazer o D.D.D. de setembro, mas decidimos que tínhamos que fazer sim! Mas que nos deixa assim, é que tanto eu como a Pri somos estudantes de mestrado, e o que será que vai acontecer se o Bolsonaro ganhar? Porque não temos mais fundo monetário. A última vez que fizemos algo no Brasil foi pelo TUSP [Teatro da USP] no ano passado. Mas fora isso, todo o nosso fundo monetário vem do exterior. Então, se você me perguntasse isso há dois anos atrás eu responderia toda animada que a gente faria Funarte, Myriam Muniz, Arte de Rua. Mas estamos agora em um momento de militância, que não podemos parar de maneira nenhuma. Tem esse projeto novo que eu acho incrível, que é Mamil(a)s, que surgiu dentro da oficina que a Pri ministrou, e nós, eu, Leandro e Marcos demos algumas aulas sobre intervenção urbana, e a gente está, por incrível que pareça, reunir uma galera muito legal, que está muito afim de fazer arte na rua, de ocupar a cidade, ainda mais depois que tivemos essa retirada de direitos. Quando eu cheguei aqui em São Paulo era gestão Haddad, era tudo ótimo para quem fazia arte na rua. Depois que o Dória entrou foi bem complicado. O lado bom é que tem uma galera que está junto com o Desvio que surgem nessas oficinas. O D.D.D. surgiu lá em Capão Redondo em uma oficina, que foi exatamente para abrir mais espaço para diálogos. Às vezes parece que somos um grupo que não consegue dialogar com as outras pessoas, que é um grupo que só viaja, que nunca está na cidade, ou que está dentro da universidade ou está dentro de algum festival, e optamos por fazer essas ações para dialogar com a cidade, com as pessoas, enfim. Acho que agora, o trajeto do Desvio será continuar com os trabalhos do repertório e essa pegada de militar pela cidade com o D.D.D., com novos projetos e com as oficinas. Nas oficinas nós aprendemos muito também.

Christiane Martins - E é uma maneira de não parar o grupo, já que não há mais fundo, e essa é uma maneira de continuar com o trabalho sem depender das leis de incentivos do Brasil.

Marie Auip - Até porque o ministério da cultura virou só um prédio simbólico.

Christiane Martins - No começo eu me propus a não participar de Cegos para manter essa visão de fora, e não se envolver tanto. O que é muito difícil porque a gente se envolve muito mesmo assim. É impossível ter essa neutralidade.

Marie Auip - Eu acho que nem tem que existir. E de dentro a gente também tem uma imagem do espectador que é totalmente diferente de quem está vendo de fora. Quem performa escuta muito melhor, porque a gente tem uma visão meio turva, mas enxerga tudo. E a gente escuta muita coisa, desde comentários como: "Imagina depois para tirar isso ai vai ser chato!". Eu lembro de comentários muito interessantes de pessoas que estão em situação de rua, em BH a gente estava

segurando sacos cheios de farinha, que era para representar o pó [de cocaína] do Aécio Neves, lembra?

Christiane Martins - Sim! O Helicoca.

Marie Auip - E eu estava segurando o saco, e paramos em frente a uma estátua, e chegou um cara em situação de rua e ele rasgou o meu saco de farinha. Isso não estava combinado, ele rasgou, e os outros não viram que tinha sido ele, e os outros performers começaram a rasgar os sacos, e ficou uma farinhada. O cara se colocou na obra, como autor da obra. Fiquei muito fascinada com essa cena, de uma pessoa que virou de receptor a dramaturgo, porque foi mais do que relacional, ele conduziu a ação. Não fui eu que pedi para ele rasgar o saco, foi ele que quis fazer isso e refletiu em todo mundo.

Christiane Martins - Em que ano foi?

Marie Auip - Em 2014, durante o Palco Giratório.

Christiane Martins - Bem no começo ainda. Outra pergunta, o "Que morram os artistas", de quando é?

Marie Auip - 2015. Foi um projeto encomendado pelo Sesc Consolação para a exposição do Tadeusz Kantor, e eles pegaram 4 coletivos que tinham datas para fazer intervenções dentro da exposição "Máquina Tadeusz Kantor". Tinha um palco em um dos cantos da exposição para realizarmos essas intervenções. Foi o Desvio Coletivo, o 19, o Povo em Pé, e não lembro o outro. Essa exposição fez várias conexões com vários grupos, e nós fomos convidados para criar uma obra a partir do Tadeusz Kantor.

Christiane Martins - E você pensam em retomar?

Marie Auip - A gente pensa em retomar a ideia, mas não em espaço fechado.

Christiane Martins - O que não faria sentido para o repertório do Desvio hoje, né?!

Marie Auip - É. Só se quiser subverter o subversivo.

Christiane Martins - Muito obrigada mesmo Marie!

Marie Auip - Eu que agradeço Chris!

Entrevista Marcos Bulhões em 16/03/2021

Christiane Martins - Obrigada por ceder esse tempo para falar comigo sobre o Desvio Coletivo, principalmente sobre Cegos. As primeiras perguntas que eu tenho para te fazer estão relacionadas, pelo que eu já conheço da história do Desvio. Então, já vou realizar as duas juntas: Como surgiu o Desvio Coletivo? E pensando especificamente em Cegos, de onde surgiu a ideia e como foi o seu papel na construção da primeira intervenção?

Marcos Bulhões - O Desvio Coletivo nasce como resultante de um processo educativo pedagógico de um projeto chamado "Experimento em Performance", que eu e o Denny [Marcelo Denny] propusemos na UNESP, para dois colegas, a Carminda Mendes André e o José Lázaro, e esses dois colegas, estávamos na casa do Denny, e propusemos a eles realizarmos um trabalho de experimento em performance, e seria a junção de um curso sobre performance, e também um processo criativo para elaborações de novas performances, e a ideia era justamente tentar começara criar uma rede de artistas criadores, pesquisadores, vinculados à nossa pesquisa, que estávamos começamos no Laboratório [Laboratório de Praticas Performativas] da USP. Nós criamos o Laboratório em 2010, e nesse ano eu tive um processo de adoecimento, então prosseguimos quando eu consegui sair do hospital em 2011, e a gente conseguiu realizar esse sonho, que era o primeiro gesto enquanto laboratório, que era criar esse processo do curso de extensão longo, que pudesse aproximar eu e o Denny dos artistas, das pessoas interessadas na discussão da performance, graças ao apoio da Carminda, do José e do departamento de artes da UNESP que aceitaram que nós ocupássemos o espaço nas segundas e terças durante um longo tempo, pois isso ainda se desdobrou em um segundo curso.

No primeiro curso já surgiu um happening chamado "Desvio Coletivo", já no final de 2011, em dezembro, encerrando o primeiro módulo do curso que havia iniciado em agosto. Ali havia um roteiro muito aberto de ações com muita participação do público, e ai já nascia um pouco esse espírito do Desvio Coletivo, não como sendo um agrupamento de artistas que se reúnem e tem algo para expressar e comunicar ao público, mas muito mais como um dispositivo de criação e aprendizagem da cena expandida, especificamente mais a performance, um dispositivo participativo, quase como se fosse uma plataforma cujos projetos sempre vinculam outras pessoas, seja através de cursos, workshops, ou mesmo um chamamento imediato. Tem diversos graus de participação no Desvio. Mas ali, naquela noite de dezembro de 2011, já nasce o espírito, digamos assim, ou o perfil de ação do que chamamos de Desvio Coletivo.

Eu me lembro que a Priscilla [Priscilla Toscano] estava ajudando na produção, o Denny estava envolvido com os vídeos e o som, e eu tentando organizar a coralidade dos performers, e estar observando que começava ali algo interessante, e acho que foi ali mesmo que nasceu o que se desdobrou no

segundo curso, em 2012, e no final desse segundo curso surgiu o trabalho chamado "Pulsão", que é um espetáculo que chamávamos na época de cena relacional. E para fazer esse espetáculo, retomamos uma ideia que eu tinha com o Denny, de uma performance chamada "Cegos".

Assim, "Cegos" começou como uma ideia que seria a de fazer a ação vinculada, uma transmídia, pois a gravação estaria dentro do espetáculo "Pulsão", só que acabou tomando um vulto que não esperávamos, só percebemos a potência da ação quando a fizemos, e não tinha mais como vincular com o trabalho que estávamos fazendo, a ação tinha vida própria. Foi muito interessante pensar que ela nasceu a partir do processo criativo de "Pulsão".

Christiane Martins - Então Cegos era para ter sido somente uma parte do Pulsão?

Marcos Bulhões - Na verdade, Cegos não nasce ali como concepção artística, ele nasce antes do Desvio Coletivo. A ideia de Cegos surge dentro de um internamento hospitalar que eu tive em 2010, com uma leishmaniose crônica, no Emilio Ribas, em um processo em que eu quase morri. Em um dos movimentos finais desse processo eu comecei a ter algumas visões dentro do quarto, e aquilo começou a se transformar em uma espécie de roteiro cênico, e uma dessas visões era uma coralidade lameada que andava pela Avenida Paulista. E ao sair, ainda muito mal, eu encontrei o Denny, e li esse roteiro que eu havia criado como paciente do Emilio Ribas, achando que eu morreria, até que surgiu uma pessoal na equipe médica que descobriu o que eu tinha e eu escapei, mas eu já tinha esse roteiro pronto.

Eu lembro que a primeira vez que surgiu a imagem de Cegos, mais ou menos umas 3 horas da manhã. Eu acordei de um pesadelo e vi como que projetado na parede do hospital, do quarto 509 do Emilio Ribas, essa coralidade de lama, mas era meio turvo ainda, mas já era em câmera lenta, e me pareceu muito incrível e lembro que olhei aquilo e me emocionei e pensei: "Puxa, que ideia legal, uma coralidade (acho que pensei em coro na época, o conceito de coralidade surgiu depois), um coro de pessoas na rua. Se eu conseguisse sair daqui gostaria de criar um grupo para poder realizar essa coralidade de performance, não de teatro". E esse desejo de criar uma coralidade, de Cegos na rua, ainda não era completa, somente se completou com o Denny. A gente estava na minha sala, e eu li o roteiro, e uma das ações no roteiro era a projeção dessa imagem, que naquele momento, a ideia era que o público estivesse dentro de um grande quarto de hospital e as paredes fossem telas, e em um determinado momento, quando o personagem que está morrendo, internado no hospital, ele tem essa visão. E quando eu falei isso, o Denny achou muito interessante e começamos a desdobrar isso, e surgiu a ideia da cegueira e de colocar a venda nos olhos, e a gente foi evoluindo para as figuras dos executivos, poderosos, que

são presos a estrutura de trabalho, e a imagem se configurou com essa abordagem do Denny.

Depois contamos para a Carminda, e ela falou que precisávamos fazer o quanto antes. Mas ficamos ainda com a ideia como um projeto, já que no dedicamos a fazer o curso, e no decorrer do curso esse roteiro que foi criado no hospital foi proposto para os participantes de criarem ou recriarem, com uma linha totalmente autoral, mas dentro de uma estrutura maior que era esse roteiro, ao invés de mostrar essa figura no hospital, achamos melhor colocar o espectador como doente, e tudo virou uma obra relacional performativa. E em um determinado momento, chegou a hora de realizar a ação para gravar o vídeo. Mas eu e o Denny já sabíamos que seria desdobrado em uma intervenção urbana, mas quando fizemos a primeira vez tinha essa função também, e foi muito curioso, porque quando começamos a ação, eu sai do Parque Trianon, todo enlameado, e lembro havia um sujeito que morava ali na rua, ele tinha uns dreads, e muita gente o conhece, e eu o vi em cima de uma lata de lixo, em pé e ele dizia: "Nossa! Essa é a coisa mais bonita que eu vi desde que vivo aqui na Paulista [Avenida Paulista]". Eu achei aquilo um momento muito interessante, e foi essa ação que transformou todos nós, o Desvio, o Laboratório, todas as pessoas envolvidas.

Christiane Martins - Na primeira apresentação de Cegos, sem nenhum planejamento prévio vocês invadiram o Tribunal de Justiça, como foi para você isso? Você se recorda da reação dos transeuntes nesse momento?

Marcos Bulhões - A primeira sensação que tenho do público foi essa manifestação oral, ele nos saudou assim que saímos pelo portão do Trianon. Mas depois teve o impacto, tanto da polícia que estava logo ali, como também das outras pessoas, e me lembro como se fosse hoje, mas foi em 2012, de um cara que ficou muito paralisado e chegou outro e perguntou: "O que é isso?" e ele disse: "Somos nós!", e ele era um desses executivos de banco.

Voltando a sua pergunta, nós saímos com a ideia de simplesmente desfilar em câmera lenta, com as pastas, e não havia nenhuma ideia de gestos, isso não estava na concepção. Essa ideia surgiu quando estávamos passando em frente ao Tribunal de Justiça e eu propus à Priscilla Toscano que entrássemos. Ou seja, ela surgiu do próprio jogo performativo, e é o mais interessante, por que eu estava à frente do trabalho, e o Denny estava dirigindo de fora, dando um apoio geral, preparado para os empates que poderiam ter com seguranças ou policiais...

Christiane Martins - Fazendo o resguardo do coro.

Marcos Bulhões - Exato! Você sabe que quando a gente sai com Cegos existe todo um bastidor, pessoas que estão dando suporte em vários níveis.

Christiane Martins - E nessa primeira vez tinha somente o Denny?

Marcos Bulhões - Não, já tínhamos pessoas para ajudar. Nós já fomos com o *know how*, tínhamos a Priscilla Toscano no elenco, que fazia parte do Coletivo Pi, e eles, através da Pamela, tiveram reunião conosco para fazer o planejamento. A ação teve uma parceria interessante.

Christiane Martins - Mas diferente de hoje, nesse primeiro momento não teve o planejamento com oficinas, de conversas e treinamentos, foi um pouco mais espontâneo, não foi?

Marcos Bulhões - O que acontece, é que o que fizemos naquele dia foi uma primeira ideia, vinda de Bulhões e Denny, de uma ação artística. A rigor, está tudo lá da concepção. Mas depois o projeto começou a ter uma dimensão participativa e política, e isso foi se acirrando, tanto a participação quanto a questão de um debate político sobre a cegueira, mas isso, realmente, não era a nossa intenção. A intenção era criar uma ação que um grupo, um coletivo faria. E depois virou outra coisa, a gente não só apresenta, mas provocamos uma ação que é do coletivo daquela cidade, isso é outra coisa. Na verdade, então, existem duas coisas: Cegos original, e o projeto que foi se desenvolvendo ao longo das nossas experiências, que começa, inclusive, com um convite do SESC, porque como ganhamos o Palco Giratório, nós pensamos em levar 8 pessoas, dentro das modalidades que podíamos concorrer, mas só 8 não funciona, e daí que surgiu a ideia de criar um workshop. Assim, maturei essa ideia com a Priscila, fizemos um vídeo e mandamos para o SESC. Foi nesse projeto que entrou o participativo. E fomos percebendo, com a prática, a potência, inclusive pedagógica e política da ação, do ponto de vista da participação do grupo local. Mas esse não era o projeto inicial. É bom salientar isso!

Christiane Martins - E nesse primeiro dia, o que te motivou, mesmo que internamente, em entrar no Tribunal de Justiça?

Marcos Bulhões - O Denny depois falou brincando: "Eu sabia que você não aguentaria fazer só o que a gente combinou, né Bulhões?". Porque ele sabia de uma certa pulsão na improvisação. Houve uma série de trocas de olhares com o Denny, todo um diálogo, ele concordou com a ideia. E a Priscilla que estava do lado, vibrou também. Então tinha o apoio da Priscilla e do Denny, então pensei que era a hora de entrar. E o primeiro movimento foi só de entrar, só que para entrar naquele contexto já criou um problema, pois vieram os segurança, teve a barreira, e nós ficamos exatamente na passagem onde os advogados, desembargadores, juízes chegavam pelo elevador, e não podiam sair porque estávamos na passagem, Naquele momento, e aqueles espectadores, no caso os funcionários do tribunal, seguranças, alguns estavam maravilhados, já sacando

toda a crítica, e essa emoção política, como Brecht fala, que tem a emoção do drama, mas tem uma emoção que é do pensamento político, há um certo prazer intelectual na reflexão crítica, quando você percebe a crítica política, para quem gosta, tem um prazer nisso, há uma vibração que a gente sente do público. E isso foi uma sensação muito forte para mim. Por exemplo, tinha um segurança muito irritado, mas tinha outro quase abrindo a porta para a gente entrar, com os olhos brilhando, não só um espectador, ele era um cúmplice, que podia nos barrar, mas decidiu não barrar, então teve uma decisão desse segurança também. E outra coisa que percebi, foi que eles não nos tocaram por causa da força estética da imagem. Se a gente estivesse só com a roupa comum, eles teriam nos barrado. O impacto, o choque poético foi tão grande que paralisou a força da segurança e nos deixaram entrar, e ficamos na passagem. No ponto de vista da legislação interna do prédio, é uma total invasão. E cada passo que temos ali dentro era uma conquista do coletivo. Lembro que quando passei pelo sensor de raio-x e dei a volta, eu senti no grupo uma certa vibração, porque quando nos viramos, parecia que estávamos saindo do tribunal e começamos a andar em câmera lenta, e tinha todo um público lá fora. E naquele momento, na saída do tribunal, surge a primeira perspectiva que tinha um pessoal nos assistindo, parados ali para ver o que vai acontecer. Tinha uma galera que nos seguia, mas quando entramos no tribunal foi acumulando pessoas, até porque uma pessoa chama a outra para ver o que está acontecendo, porque quem estava de fora via a traseira do coro que estava visível na porta. E aí, se deu também o despertar de um outro nível da ação: o nível da ação política, onde a intervenção urbana deixa de ser uma representação teatral e passa a ser realmente uma intervenção não programada. Além disso, ninguém pediu autorização para entrar ali. Até porque acho que não teríamos.

Christiane Martins - E foi fluindo, poderia ter sido outro prédio, talvez.

Marcos Bulhões - Sim. E quando a gente saiu e eu vi aquele público, e que já tinha fotógrafos, e imprensa, naquele momento a ação se tornou espetacular. E viramos a direita, e se agora tínhamos uma dimensão que foi espetacular de intervenção e medição de força, porque a gente foi até o momento em que achou que podia ficar, e até onde podíamos passar, então depois desse momento, chegamos na sede do Banco Central em São Paulo, que foi quando chegamos em outra dimensão que é a do gesto.

Christiane Martins - E os gestos não tinham sido planejados para esse primeiro momento, né?

Marcos Bulhões - De jeito nenhum. A ação era só caminhar. Em 2012, eu já tinha 10 anos de relação artística com o Denny, então a gente já se entendia só se olhando, e estava claro para nós, só pelos olhares, que já tínhamos percebido

a dimensão política da ação, então agora poderíamos explorar outras coisas, assim, em frente ao Banco Central, sugeri apresentar as maletas para o prédio, e veio a questão da imagem fotográfica, que já tinha sido feita na saída do tribunal, onde se havia uma preocupação com a potência visual do registro, é mais a dimensão vídeo performática da ação, ou seja, isso vai ficar potente politicamente no vídeo. Por isso a entrada no tribunal, para poder fazer a imagem da saída.

Christiane Martins - É o desdobramento de várias potências dentro de uma mesma intervenção, além do aqui-e-agora.

Marcos Bulhões - Como tínhamos só a ideia de andar, não tínhamos previsto isso, que veio com o jogo com a sensação que eu estava tendo ali, com a Priscilla do meu lado, do que estava acontecendo. Por exemplo, o grupo não estava esperando apresentar ou jogar as maletas, quando jogamos as maletas na frente do Banco Central, o coro não sabia disso.

Christiane Martins - E como foi passada essa decisão para o coro? Teve que cochichar um para o outro, como foi?

Marcos Bulhões - Não precisou, porque a maioria já tinha feito nosso curso, e havia uma regra de estar conectado com quem estava na função, digamos assim, de liderança do coro, que era eu e a Priscilla. Então, quando a gente fez o gesto eles foram junto, e Denny já estava preocupado com os ângulos das câmeras, meio que dirigia as câmeras, pensando onde enquadrar, por exemplo, enquadrar o nome "Banco Central" junto com a imagem do coro. Ali nasceu a última coisa que faltava em termo de ação que foi o gesto crítico, o gesto de estranhamento poético no espaço urbano, ou o estranhamento poético dos prédios de poder, através da presença e da gestualidade. E a partir dessa experiência que houve o desdobramento para o projeto, já pensando nos gestos, nos locais de paradas.

Christiane Martins - Outro fato marcante da primeira apresentação, foi a imagem da intervenção ter ganhado a capa do jornal Folha de São Paulo. Como isso repercutiu para o grupo, para você e para a obra em si?

Marcos Bulhões - No outro dia da ação, o Denny me liga de manhã e diz: "Compre a Folha de São Paulo, pois estamos na capa!". E eu achei que era um trote dele, me ligando às 9 da manhã, no dia anterior tínhamos comemorado a performance, a gente estava bem cansado. E ao ver a capa, isso nos impactou muito, pois não estávamos na parte de cultura e arte, mas no caderno cidade.

Christiane Martins - E era realmente na capa do jornal...

Marcos Bulhões - Isso. Mas não era por causa da questão artística, mas muito mais pela imagem dialogar com o tempo histórico e político. Ou seja, era um assunto da cidade, não específico da área de artes. É algo que é artístico, mas não está ali como arte, mas como uma imagem que diz respeito à cidade. E isso foi muito louco, provocou uma série de reflexões. Lembro dos desdobramentos disso, e acho que isso nos incentivou ainda mais a nos apaixonarmos pelas possibilidades da performance urbana. Inclusive, boa parte do que o Desvio Coletivo fez nos últimos anos é basicamente performance urbana, ou vídeo performance ligada à cidade

Christiane Martins - E pensando no contexto histórico, sempre tendo essa conexão.

Marcos Bulhões - É, mas eu e o Denny tivemos uma alegria maior, que foi ver Cegos no livro didático que foi distribuído em todo o país, onde Cegos estava como exemplo de intervenção urbana no livro de artes. Lembro que quando Denny me mandou a imagem ele disse: "Bulhões, finalmente conseguimos!". Como autores da obra, pensamos que chegamos no ponto que queríamos. Não foi ter ido para Nova Iorque nem Taiwan, foi aquele livro didático estampando uma obra nossa.

Christiane Martins - Virou referência. Cegos hoje é uma referência quando se fala tanto de ativismo como intervenção urbana. E qual diferença você vê do Cegos de 2012, para as últimas apresentações de Cegos, que foram em 2019?

Marcos Bulhões - A grande diferença é que o trabalho se transformou nessa plataforma participativa, as pessoas que decidem participar da ação passam por uma oficina, onde trabalhamos com o que eu tratei no meu doutorado que chamei de acupuntura poética, que é essa ideia de trazer referências artísticas que irão inspirar a participação e contextualizar aqueles que farão a ação, junto com um trabalho prático.

Christiane Martins - Já gostaria de antecipar outra pergunta que é qual o seu papel nessas oficinas hoje em dia?

Marcos Bulhões - Em 2013, é que criamos o projeto que reúne a ação pedagógica com a ação artística, e de certa forma, uma intervenção política na cidade, no sentido de influenciar meios da mídia. Fazia parte do trabalho realizar o desdobramento político da imagem nas mídias, por exemplo, a gente previa que seríamos entrevistados pela tv que apoiava a prefeitura local, em frente à Câmara dos Vereadores, em Londrina, no Festival de Dança, então combinamos com a entrevistadora e quando ela nos pergunta ao vivo quantos quilos de argila nós estamos carregando, aí respondemos: "São 5 quilos, porque é muita corrupção e

aqui temos a representação desses políticos corruptos", aí o discurso da entrevista ao vivo vira uma intervenção política. Usamos essas estratégias para tentar garantir que se tenha essa imagem da ação. Em Brasília, discutimos muito sobre os ângulos que as câmeras nos pegariam, para que os ângulos das gravações tenham essa potência política em contraste com a ação.

Mas como esse trabalho se transformou em um dispositivo de arte participativa nasce da tentativa de se formar uma cartografia nacional desta cegueira. Nosso projeto é de fazer nas principais cidades do Brasil, nas capitais, pelo menos. E a gente queria chegar em um site onde se pudesse clicar, por exemplo, "Cegos Brasília", e você vai para lá, nas imagens e vídeos produzidos lá. Eu sempre disse para o Denny que o projeto só finalizará quando chegarmos nessa cartografia online, que é ter esse mapa que você clica no lugar e visualiza Cegos nesse lugar.

Pensando então, que Cegos precisava circular, pois não havia sentido ficar repetindo Cegos em São Paulo, surgiu esse desejo de realizar essa cartografia junto com o projeto do SESC [Palco Giratório].

O Rafael Viana [técnico de Cultura do Departamento Nacional do Sesc], havia visto Cegos no Rio de Janeiro, que fizemos com o apoio da Tânia Alice, com os Heróis do Cotidiano, grupo de performance de lá, e lembro que ele indicou Cegos na reunião do Projeto do Palco Giratório, e nos comunicaram que seria importante enviarmos um projeto para eles.

Assim, a ideia da cartografia e a possibilidade de um projeto nacional com o SESC, nos levou a essa dimensão, digamos, de Cegos virar um projeto de arte participativa crítica, de ativismo, questionando a cegueira local, e foi se desdobrando.

Teve também um momento muito importante, que antes de sairmos para viajar [no Palco Giratório], não pensávamos na mudança do gesto, nós tínhamos algumas propostas, e até um determinado momento trazíamos as maletas, a continência, tínhamos uma espécie de repertório de gestos e objetos do próprio Desvio Coletivo, mas em Maceió que os participantes, depois de uma oficina, questionaram porque não podia ser mais poroso os gestos, mudar os objetos, e que cada local podia ter um visual diferente. Disso, lembro que eu e o Denny ficamos muito provocados, e pensamos muito dentro do Desvio sobre isso, e resolvemos aumentar o grau de participação na elaboração da rota e das gestualidades, mesmo já tinha as escolhas dos prédios, mas não tinha a abertura para a gestualidade. E o grupo de Maceió nos deixou nessa crise. Foi um grupo maravilhoso de performance, que nos provocou, e disso decidimos radicalizar isso, e aconteceu de ter caranguejo em Aracajú, serra elétrica em Cuiabá, e a coisa foi se desdobrando. Lembro que recebemos muitas críticas, eu e o Denny, porque deixamos a concepção artística "virar qualquer coisa", alguns diziam que era mais interessante quando se discutia somente a cegueira, e que viramos panfletários.

Christiane Martins - Mas é isso que deixa a obra realmente participativa.

Marcos Bulhões - Já era, de alguma forma, participativa no sentido de que sabíamos que jogaríamos a maleta em algum lugar, por exemplo. Mas era ainda muito fechada quanto a criar gestos e mudar a imagem, pois quando se coloca um caranguejo na boca do performer a obra muda muito. E quando começamos o trabalho tínhamos um certo apego à concepção original, que vem dessa nossa tradição europeia, de que a primeira ideia já era aberta, mas chegou um ponto que não nos interessava mais somente essa questão, começamos ficar mais interessados nas questões políticas estéticas. E esses encontros com as pessoas que fariam a ação foram nos retroalimentando, as discussões sobre a cegueira local, o interesse das pessoas em estarem em um trabalho que não é de sua autoria, mas que a pessoa também é coautor de alguma forma. Isso dá um tesão, no sentido da vibração da coralidade em que fomos nos apaixonando.

Christiane Martins - Em Uberlândia, onde acompanhei as oficinas, percebi essa empolgação nos participantes em dar a opinião, de se sentir ouvida sobre o que pensa de determinado gesto, ou de ir a determinado local, essa parte de debate é interessante, mesmo que se tenha um pré-planejamento, os participantes se sentem como uma peça capaz de modificar a ação de alguma forma, deixando-a ainda mais específica para aquele local e aquele momento.

Marcos Bulhões - Essa dimensão participativa e essa elaboração coletiva do discurso performativo e político na cidade, é que dá esse tesão de poder realmente intervir no cotidiano de uma cidade. Então, é muito mais de ter essa imagem da ação conhecida e que repercute para outras pessoas também, mesmo que nem saibam quem fez isso, pois a coralidade dissolve o ego e a personalidade artística da obra. Por isso que acho incrível Cegos. A maioria das pessoas não sabem quem ali criou Cegos. E fazer e circular com Cegos pelo Brasil, foi nos transformando, inclusive como grupo. Até que chegou a um ponto que não pensamos mais como sendo um grande coletivo de performance, mas sim como um dispositivo de fazer diferentes coletivos em diferentes locais. O próprio coletivo foi se radicalizando como formação mesmo. A gente foi abandonando a ideia de que éramos um grupo, e nos transformamos em um coletivo de 4 pessoas, que produzem o eixo da roda, mas que só acontece quando chega os outros. Isso que o projeto de Cegos nos radicalizou.

Christiane Martins - Um coisa que eu percebi, nas apresentações que acompanhei, foi a relação que as pessoas fazem enquanto os performers carregam determinados objetos, como a bandeira do Brasil em São José dos Campos, muitas pessoas relacionaram com uma manifestação política, e quando tirou a bandeira, as pessoas mudaram e passaram a achar outra coisa,

principalmente as que não tinham visto antes. Como você percebe essa mudança no público em uma mesma intervenção?

Marcos Bulhões - Essa pergunta é muito interessante. Vamos falar da experiência de Cegos em Fortaleza, por exemplo, nós estávamos, em 2016, no auge da rivalidade, o país estava dividido entre impeachment ou não impeachment de Dilma Rousseff, e quando estávamos andando na rua, na praia, passava carros de pessoas protofascistas, eles associavam Cegos a uma crítica à Dilma e não o contrário, e não sei se a Priscilla comentou contigo, teve o episódio dela ter que escrever com o batom no corpo que era contra o golpe. Esse episódio, para mim, parece exemplar para o caso de quando você está fazendo uma coisa e o público está entendendo outra, e está vibrando com você. Era aquele monte de fascista gritando: "Isso mesmo! Fora Dilma!". Aquilo foi um horror para nós, até que a Priscilla tirou a camisa e escreveu "Abaixo o golpe", para poder dar alguma referência. Ali, naquele momento, a coisa já estava tão pesada, em 2016, em pleno golpe, e já havia um acirramento político muito grande. E nesse momento, na mesma cidade, temos um outro movimento, por exemplo, em frente ao mausoléu do Castelo Branco, as pessoas estavam vendo que estávamos fazendo o gesto nazista, pois, por incrível que pareça, temos um mausoléu a um ditador em Fortaleza, e quem nos viu ali, o confronto do gesto com o espaço, deixava claro a posição política do grupo que estava fazendo aquilo. Já andando na praia isso não ficava claro. Essas aberturas de signo, quando as coisas foram ficando pesadas no Brasil, do ponto de vista político, a gente começou a ter cuidado para que não houvesse uma abertura tão grande na escolha do objeto, do gesto, da captação visual, e de qual imagem ser divulgada.

Christiane Martins - Isso me lembra o que aconteceu em Brasília, onde vocês tiveram que se explicar na própria mídia tradicional, que mesmo recebendo o release do Festival estava divulgando a obra de outra forma...

Marcos Bulhões - É, bem lembrado. Você tem as apropriações. A própria Folha de São Paulo não foi ingênua quando nos colocou na capa, junto com uma matéria que criticava o governo Lula. Então é complexo, até porque a Folha serve a certos grupos. Mas havia também o reconhecimento de uma imagem poética que poderia traduzir um certo elemento forte do zeitgeist, esse espírito da época ou sinal dos tempos. A gente não tem um postura ingênua quanto a isso, tinha próximo à foto uma chamada falando sobre a corrupção do José Dirceu. Tem um jogo de utilização da imagem. Desde o início temos essa visão, e discutimos que precisamos ter muito cuidado de como essas imagens serão colocadas, e a assessoria de imprensa dos festivais, repórteres que aparecem, precisamos ter cuidado, não no sentido de marketing cultural, mas no sentido de tentar minimizar possíveis distorções.

Christiane Martins - E você diria que o público de Cegos tem mudado ao longo do tempo?

Marcos Bulhões - Não sei dizer, porque Cegos foi mudando, então não temos muito parâmetro. O que eu vejo é que o país tem mudado. No caso do Brasil sim, o público de Cegos no Brasil, em razão ao que vem acontecendo, especialmente de 2015 para cá, o que é curioso, porque Cegos acompanha todo esse processo de desmonte do país, de crescimento tenebroso do fascismo, e o que a gente vê é que o espectador mudou porque as pessoas mudaram, as pessoas estão mais sensíveis, o país está a flor da pele, e do ponto de vista político o país está dividido. E esse acirramento e empates entre extremos, é revelado no olhar de espectador de Cegos. Tanto Cegos vai ficando mais envolvido politicamente com o que está acontecendo, como os espectadores vão reagindo para o bem como para o mal. Lembro que em frente a Gazeta, em 2016, e há uma manifestação ali na frente, e teve um pessoal pró-golpe que começou a aplaudir, e quando começamos a comer as revistas, perceberam que não era aquilo e começaram a vaiar. Lembra disso?

Christiane Martins - Lembro que tinham dois grupos naquele momento, tiveram duas manifestações: uma contra e outra a favor ao impeachment. E na hora da Gazeta estávamos do lado dos que eram contra e Cegos parece que ampliou a voz, de ambos os lados dependendo do momento. Então a leitura era controversa, até um certo momento podia-se ler uma coisa e de repente não, aquilo se transforma com o gesto, e uma parte do público ama e outra detesta.

Marcos Bulhões - Foi tendo essa divisão do país refletida nessa reação do público ao longo desses anos. Foi mudando sim, eu não havia pensando tanto nisso, mas você me perguntando fica bem claro essa mudança.

Christiane Martins - E teve alguém que criticava ou elogiava Cegos, e depois, de certa forma mudou o discurso?

Marcos Bulhões - Os amigos artista foram vibrando cada vez mais, a cada imagem nova era uma vibração. Os amigos e conhecidos de um ponto de vista mais, digamos, dentro da tradição do conceito artístico europeu e tal, se incomodavam, acham que perdeu o foco, que era melhor manter a imagem mais aberta. Como eu te falei, isso foi uma decisão que surgiu no processo.

Christiane Martins - E você acha que há alguma distinção relevante entre o público que conhece o Desvio através das redes sociais e da mídia, daquele que é atravessado pelas obras no espaço urbano?

Marcos Bulhões - Eu acho que a gente percebe, de dentro, jogando, pois Cegos é um jogo performativo, de coralidade, tanto que temos uma regra de jogo, uma certa atitude de jogo, e para quem está nesse jogo fica visível quem veio assistir porque está acompanhando a programação do festival, por exemplo, e quem tomou um susto com aquilo no meio da sua vida, estava no caixa eletrônico e não consegue sair do banco porque está passando essas pessoas enlameadas em câmera lenta, e aquele suspende o tempo. A mim é sempre muito mais prazeroso ver a reação desse espectador. Mas é claro, que se alguém saiu da sua casa para ir assistir aquela obra, e principalmente, quando faz uma hora e a pessoa continua acompanhando, daí é outro nível de relação, porque daí eu já diria que é um espectador cúmplice, está conosco, inclusive nos protegendo. Quando percebemos que o espectador está no seguindo, e entramos, por exemplo, na Câmara dos Vereadores, cria-se um clima e se o espectador continua acompanhando, significa que ele aceitou um certo pacto de apoio ao que está acontecendo. Cria-se uma espécie de coralidade de espectadores, uma espécie de cinturão de energia protetora da obra. Em Matrimônios [outra obra do Coletivo], sentimos isso mais forte, porque as pessoas ficam muito irritadas, e às vezes até querem atacar os performers, e daí você vê, claramente, espectadores protegendo fisicamente, como aconteceu na Praça da República. Em Cegos nunca houve isso, nunca ninguém quis atacar os performers. Mas sentimos esse pacto, pois uma coisa é uma pessoa que está ali assistindo, fica um pouco e vai embora, outra é alguém que ficou mesmo depois de perceber qual é a crítica, e continua conosco. Eu nunca tinha pensado nisso, mas é ali que o espectador diz: "Meu corpo faz parte dessa coralidade também, eu aceito o discurso e também estou aqui dizendo isso". É uma espécie de espectador engajado.

Christiane Martins - E qual foi o lugar de apresentação de Cegos que mais te marcou?

Marcos Bulhões - O que mais me marcou foi Brasília, porque havia uma ameaça, quando estávamos finalizando a montagem da lama, entrou uma pessoa perguntando quem era Marcos Bulhões, e me avisou que o comandante do DF havia dito que não podíamos entrar na Praça dos 3 Poderes. Ai eu disse que era para o comandante levar 2 ônibus, porque 1 só não será possível, pois temos mais de 60 pessoas no coro, e não terá como levar todo mundo [preso]. Então, quando saímos estávamos com medo de sermos presos, e o que aconteceu, foi que a polícia se preparou para nos receber na entrada da praça, mas nós sabíamos que dava para entrar na praça por trás, há uma escada que tem acesso a uma estrada de barro, então fizemos uma estratégia, como diz Hakim Bey, de terrorismo poético. Não chegamos pela frente porque sabíamos que seríamos presos, pois tinha a polícia e até um micro ônibus nos esperando, mas entramos por trás, e quando saímos do ônibus todos já estavam avisados que tínhamos que correr e entrar em cena antes que eles nos impedissem de entrar. Sabendo disso,

nós saímos do ônibus correndo, subimos a escada correndo, e quando entramos em cena, já estavam todas as câmeras ligadas, então o nosso produtor Leandro [Brasília] já estava dizendo: "Olha, aqui tem câmeras de vários lugares, de vários países, isso faz parte de um Festival Internacional, então acho melhor não criar uma imagem que vai reverberar no mundo como uma imagem opressiva, logo aqui em Brasília". O Leandro performar o advogado quando ele está de fora, e nessa hora que ele age como o advogado, dizendo que não é a melhor hora para parar a obra porque já está tudo online, jornalistas livres, mídia ninja, e ONGs do mundo todo para dar a cobertura, e já sabiam que o grupo havia sido ameaçado. É preciso que tenhamos essa rede paralela de informações em casos assim. A emoção nesse momento, e dever a polícia sem poder fazer nada, e rasgar a constituição com Congresso Nacional estando atrás de nós, quando estava tendo a votação no Senado do impeachment de Dilma Rousseff, esse foi o momento de maior emoção que eu tive em qualquer ação que eu tenha feito.

Christiane Martins - E até essa data esse tinha sido o maior coro de Cegos, não? Depois só foi maior em São Paulo, no mesmo ano. E vocês não foram para Brasília somente por causa da votação, coincidiu as datas.

Marcos Bulhões - Íamos fazer Brasília. A gente fez um projeto para o Myriam Muniz [Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz], ainda no governo Dilma, e no prêmio que ganhamos já pensávamos em fazer Brasília, só que não sabíamos que haveria o golpe, e havendo o golpe, tivemos a sorte de estar dentro do Festival Internacional, o que nos deu essa mídia toda, que acabou nos protegendo. A moldura, o suporte de estar no Festival Internacional de Brasília, que é reconhecido no mundo todo, nos deu uma proteção política. Não sei o que poderia ter acontecido se tivéssemos chegado simplesmente como grupo.

Christiane Martins - Faltam apenas 3 capitais no Brasil para que Cegos tenha percorrido todas as capitais do país. Sei que agora estamos em pandemia, e está tudo parado, mas há algum projeto do grupo para atingir esse marco?

Marcos Bulhões - É bom abordar o aspecto transmidialidade do projeto, porque teve um momento em que era uma performance urbana, depois virou uma performance urbana que era um vídeo em um espetáculo, depois virou um projeto de participação que circula, e depois esse sonho de ter uma cartografia online, esse mapeamento da cegueira é também uma cartografia que vai além da arte, de como esses grupos respondiam ao questionamento de qual é a cegueira local. E nos interessa também a ideia da construção de um livro, que vai além é um site. E a gente sonhava em fazer todo o Brasil, e nesse ponto faltam só essas três capitais, mas não temos nenhum projeto agora por causa da pandemia, mas temos esse desejo de continuar com essa ideia e chegar nesse ponto da cartografia.

Christiane Martins - Pensando nisso, me veio que mesmo em São Paulo, onde já foi realizada a obra várias vezes. Em cada momento histórico, mesmo sendo no mesmo local, muda completamente o entendimento que as pessoas têm de Cegos. Mesmo que se repita, a obra será sempre diferente, com um outro sentido.

Marcos Bulhões - Na perspectiva do espectador, em uma espécie de historiografia da performance urbana, e que essa obra vai se desdobrando. Mas do ponto de vista de dentro, pelo menos do meu, o projeto começou a virar um projeto de vida. Isso eu farei até ir embora, porque é uma cartografia que me interessa. O Denny também tinha isso, a gente sempre dizia que íamos morrer fazendo Cegos, porque há um barato, além da performance urbana, que é essa cartografia. Imagina se essa performance vira a performance que mais circulou no mundo. Será que já não é? E isso vir do Brasil, de um país que não é hegemônico. Cegos já esteve em todos os continentes, e mesmo que essa cartografia fique repetida para um crítico de São Paulo, quando chega em Penang, na Malásia, como aconteceu, e chega uma mulher que é do Islã e está se separando do marido, e uma das primeiras coisas que ela está fazendo é estar ali, e segundo ela uma das coisas mais importantes naquele momento era estar fazendo aquele workshop, como uma maneira de se afirmar como pessoa, como alguém que diz algo sobre a sua cidade, com o próprio corpo, e que nunca foi atriz, na hora que você escuta um relato como esse, você percebe que isso vai muito além da arte. Ou quando você pergunta aos coreanos qual a cegueira de Seul, os coreanos ficam em silêncio, e aos poucos eles vão falando entre eles, e de repente eles chegam a conclusão de que não pensavam antes sobre isso. Esse acontecimento, que para mim, é a grande performance. Outro momento, é a contradição de você estar em Paris, em frente ao Palais de Justice, e tem 8 cidadão de preto com metralhadoras, fuzil sei lá, fazendo uma barreira impedindo o coro de passar, em Paris, a terra da liberdade, somos censurados e a performance tem que acabar. E nesse momento em que o coro encontra esse embate, ou se coloca diante de nós, vemos esse espelho, um coro poético diante de um coro militar, e é o mais forte do ativismo de Cegos.

Christiane Martins - De maneira geral, qual tipo de espectador mais te interessa em Cegos?

Marcos Bulhões - Pensando no espectador, do ponto de vista de quem está de dentro, tem aquele que tem um choque, assiste aquilo e depois segue a vida, ou que assiste um pouco e vi embora. E outro é aquele espectador que entende o que é e resolve seguir, a entrar na deriva de Cegos. Essa decisão de que vou seguir esse pessoal, essa decisão é algo muito forte, é quando realmente transcende, pois está causando um desvio de rota no dia daquela pessoa que não

saiu para ver algo, ela se deparou com aquilo na rua e decidiu dedicar seu tempo para acompanhar a obra, e essa decisão é uma decisão de cunho político, principalmente agora que Cegos, cada vez mais evidentemente é uma intervenção que tem um discurso político, um discurso crítico sobre o real, sobre a cidade, sobre as instituições. Seja por onde for, o espectador que resolve seguir está tomando uma decisão política, e, de certa forma, o que chamo de momentos de forte tensão, como o que relatei de Paris, quando estavam acompanhando o grupo e perceberam a reação irritada da polícia e um deles com os passaportes da Priscilla e do Denny na mão, quando fizemos um gesto, inclusive que foi um imigrante que propôs, que mora na periferia de Paris, e que traduz a abordagem policial na busca por um documento europeu que permite sua permanência na União Europeia, e sem esse documento a pessoa tem a exclusão, então, ao ver esse gesto, ficou claro para os espectadores que estavam assistindo a obra, que o policial estava explicitamente se rebelando, e é uma autoridade que está se irritando e se exaltando, e esses espectadores perceberam que essa imagem está indo para o Palais de Justice, e mesmo assim resolveram continuar seguindo o grupo, essa decisão política se agrava, assume outra dimensão, de que talvez o final da intervenção não termine bem, mas mesmo assim essas pessoas querem continuar junto, dando apoio a isso, e se o espectador decide gravar, registrar esses momentos, quando percebe que iniciou uma tensão entre os performers e a polícia, esse espectador não é só um espectador, agora é também um cidadão que registra o que pode vir a ser um confronto. E dito e feito, quando chegamos em frente ao Palais de Justice encontramos os 8 policiais armados nos esperando, e há toda uma censura que nos fez interromper o trajeto e voltar, e mesmo assim, os espectadores voltaram conosco até o ponto de desmonte. E esses espectadores voltaram e ficaram relatando o quão absurdo era ter acontecido essa censura na cidade de Paris, e de repente eu vejo uma participante, que havia sido contra a realizar o gesto da saudação nazista em frente à prefeitura, pois segundo ela Paris era uma cidade livre, onde se podia fazer o que quisesse, pois era uma democracia, e agora ela discutia com essa espectadora que acompanhou e filmou, e havia discutido também com o policial, e essa participante assumiu que havia sido contrária, mas que a cidade tinha sim um aspecto fascista, que a cidade não era deles, que essa liberdade era falsa. E quando eu vejo as duas discutindo, pensei que era uma espectadora transformada em cúmplice que estava conosco no desmonte, totalmente envolvida. Acho que tem um momento, no caso de Cegos, que o espectador, tem outros exemplos além desse, como em Manaus que caminhamos com as bonecas, e as pessoas se sensibilizaram, por conta do problema da pedofilia dos políticos que havia sido descoberto, e havia um silêncio, algo emotivo muito forte entre o público, e algumas pessoas começaram a seguir vendo Cegos como uma manifestação contra esses políticos pedófilos, que estupraram uma série de meninas em um apartamento em Manaus, e vou seguir porque eu concordo com essa crítica. Se você pegar esses dois exemplos, eu acho que essas pessoas que

nos seguem não são mais meros espectadores, são também artistas em algum grau.

Christiane Martins - Em São José do Rio Preto, que teve o deslocamento do grupo da represa para o centro, o que me chamou a atenção, não foram muitos, mas alguns dos espectadores que estavam na represa, e foram juntos até o ônibus para saber onde o grupo iria, pois na programação do festival constava somente o ponto de partida, não a trajetória, então as pessoas buscaram essa informação, e foram até esse outro ponto. Não foi somente um acompanhamento de caminhada, elas se propuseram a percorrer uma distância maior. Então, tem esse público que quer ver tudo, do começo ao fim do trajeto, quer ter esse acompanhamento, se envolve de uma maneira que só vai parar de acompanhar quando chegar no ponto de desmonte e o grupo, a produção diz que encerrou.

Marcos Bulhões - Um outro aspecto desse engajamento do espectador é quando ele tem fala, quando ele começa a criar uma dramaturgia própria. Em vários momentos, o Denny vivia repetindo isso, de que Cegos não tem um texto, o texto é o espectador que diz. Que vai desde duas mulheres orientais que estão fazendo um consumo de alto nível em uma rua de Paris, e uma olha para a outra e pergunta o que é isso, e a outra responde: "Somos nós", um pouco semelhante ao reconhecimento que tiveram os bancários na Avenida Paulista. Então, temos desde esse tipo de reação até reação de ira conta nós. Na época do acirramento do golpe, já citei o caso de Fortaleza, mas também teve em São Paulo, onde nos encontramos com um grupo de pessoas que estavam fazendo apologia à ditadura, se colocando conosco, não foram contra a aproximação de Cegos, pois acharam que estávamos também fazendo um apelo que caberia estar colado à ideia de uma apologia dessas. Tem essa questão da dramaturgia do espectador, do que o público vai falando. Eu sempre pergunto aos participantes o que eles ouviram, a gente compartilha esses relatos em um último momento da oficina, quando já trocamos de roupa, ou estamos tirando a argila, e compartilhamos o que escutamos. Depois de um tempo nos acompanhando o espectador já sabe que não tem uma história, mas ele quer saber o que iremos dizer ainda, até onde chegaremos. E percebemos que ocorre esse jogo de cumplicidade, que não dá para dizer em palavras, mas se estabelece na presença e nos olhares.

Christiane Martins - Eu tenho uma pergunta que não é de Cegos, mas de Máfia, que provocou uma cisão no grupo depois da apresentação. Para você já existia essa visão política ou foi ali que isso se firmou? Como foi para você esse momento? Esse momento de divisão, antes e pós Máfia no vão do MASP?

Marcos Bulhões - Na verdade, para mim, Máfia responde muito a um momento muito específico da minha trajetória humana, porque foi a primeira vez que percebo, mesmo tendo convivido com o final da ditadura, mas foi a primeira

vez que percebi um golpe no país, um golpe jurídico, parlamentar, midiático. Então, a consciência histórica de estar vivendo em um país golpeado, e essa sensação que só se veio a confirmar de que se iniciaria uma fase muito difícil no país, uma fase de desmonte, de vingança do capital, estava vindo com tudo. E dito e feito, houve a reforma trabalhista, a reforma da previdência, e tudo o que aconteceu depois, com a eleição de Bolsonaro. Aquela vez, que o Desvio Coletivo estava reunido ali no Anhangabaú, assistindo a votação do impeachment na câmara dos deputados, e parlamentares dedicando seu voto à família, à cristo, aquele momento foi de cisão mesmo, pois foi quando ficou claro que estávamos sofrendo um golpe, e ali, para uma parte do grupo já não era mais possível trabalhar somente com uma dimensão do discurso estético, a Priscilla mesmo teve uma reação mais artista, de uma busca por uma estética da emergência, até de um certo terrorismo poético, aliás, Máfia é isso: um terrorismo poético. A ideia de fazer um vídeo onde cuspiamos na cara dos políticos, e isso virilizar, é uma forma de reação. E foi ali que extrapolamos o campo da arte. Tiveram especialistas em performance que disseram que tiveram dificuldade em nos defender, pois não sabiam se era performance ou não. E eu entendo quando a pessoa diz isso, porque dentro de um ponto de vista do estudo da performance euro-americana, Máfia podia ser visto apenas como um gesto político, não artístico. Houve uma polêmica sobre isso, e uma parte do grupo decidiu não estar mais dentro desse formato artístico somente estético enquanto o fascismo está solto no país, assumindo dimensões assustadoras, e que corremos o risco de uma nova censura e de uma série de retrocessos dos direitos humanos e a democracia em si corre risco. Então, Máfia acaba sendo um divisor de águas. Uma parte do grupo não continuou porque não concordou com essa guinada, com essa radicalização.

Christiane Martins - Com essa tomada de posição enquanto grupo.

Marcos Bulhões - Isso, e é natural que isso aconteça em diferentes grupos.

Christiane Martins - Eram essas perguntas, grata!

DVD: Entrevistas espectadores

- Espectadores São José dos Campos/SP – 2016
- Espectadores São Paulo/SP – 2016
- Espectadores Uberlândia/MG – 2016
- Espectadores São José do Rio Preto/SP - 2019

