

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Isaque Ribeiro

PERFORMANCE ARTIVISTA EM BELO HORIZONTE 2007 - 2015 + a performance *Real*

BELO HORIZONTE
2017

Isaque Ribeiro

PERFORMANCE ARTIVISTA EM BELO HORIZONTE 2007 - 2015 + a performance *Real*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2017

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Ribeiro, Isaque, 1983-

Performance artista em Belo Horizonte 2007 – 2015 + a performance real [manuscrito] / Isaque Ribeiro. – 2017.
236-f. : il.

Orientadora: Mariana de Lima e Muniz.

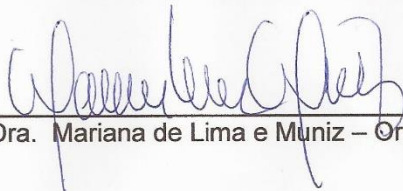
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Performance (Arte) – Teses. 2. Política na arte – Teses. 3. Arte e sociedade – Teses. 4. Participação política – Teses. 3. Artes – Belo Horizonte (MG) – 2007-2015 – Teses I. Muniz, Mariana de Lima e, 1976- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 792.028

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do aluno **ISAQUE RIBEIRO**
Número de Registro **2013710210**.

Título: "Performance ativista em Belo Horizonte 2007- 2015: a performance Real."



Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz – Orientadora – EBA/UFMG



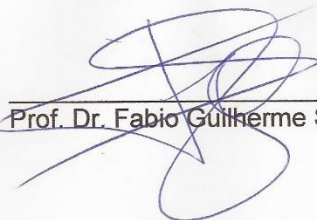
Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Denise Araújo Pedron – Titular – TU/UFMG



Prof. Dr. Ernesto Gomes Valenca – Titular – UFOP



Prof. Dr. Fabio Guilherme Salvatti – Titular – UFSC

Belo Horizonte, 03 de julho de 2017.

*Dedico este trabalho aos meus familiares,
que mesmo distantes, se fazem presentes
e necessários como o sol.*

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Bela Artes da UFMG, seus colaboradores, professores, alunos e funcionários.

Ao Departamento de Estudos da Performance da NYU e à toda equipe do Instituto Hemisférico de Performance e Política: Marcial Godoy, Lisandra María Ramos, Jehan Roberson, Marlène Ramirez-Cancio e George Emilio Sánchez por me acolherem com respeito e capacidade indiscutíveis.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa no Brasil e no exterior – através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior.

À Mariana Muniz, por ter me guiado pelos caminhos da academia com seriedade e competência. Por seu apoio incondicional e necessário. Gratidão imensa.

Aos professores Fernando Mencarelli e Mônica Ribeiro pela leitura, diálogos e sugestões na banca de qualificação.

Aos componentes da banca de defesa de tese Denise Pedron, Ernesto Valença, Fábio Salvatti e Mônica Ribeiro, pela disponibilidade e proposições essenciais.

Aos meus pais, Cleonice e Valter. Meus irmãos Israel, Felipe, Tiago e Davi, suas companheiras e filhos.

À Débora Bezerra Ribeiro, pelas leituras e suporte técnico, emocional e espiritual.

À Iaiá Bezerra Ribeiro por fortificar minha esperança no mundo diariamente.

Aos amigos pesquisadores Clóvis Domingos, Marcelo Rocco e Thálita Motta por afofarem os caminhos de nosso Terreiro de Pesquisa.

Aos professores Dr. Marcos Alexandre e Dra. Diana Taylor por me apoiarem e iluminarem os caminhos da coragem.

Aos colegas Carlos França, André Luiz, Fernanda Oliveira e Diego Lara pelas conversas e críticas.

Aos companheiros de pesquisa da NYU, Carla de Castro, Eloisa Jaramillo, Vanessa Cuervo, Ivone Villalón, Julia Cavagna e Cortney Moezzi-Abarca.

Ao grande Salomão Tintim, pelas leituras, correções e proposições fundamentais; e aos moradores da Vila Barroló.

*Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

João Cabral de Melo Neto

RESUMO

Esta pesquisa buscou verificar de que maneiras os movimentos de resistência política e social (práticas ativistas) têm se apropriado de configurações estéticas e criativas para difusão de seus propósitos de contestação, ao passo que, conjuntamente, buscou investigar a presença de engajamento político e social em ações artísticas contemporâneas. Seu objetivo foi traçar uma reflexão teórico/prática sobre a articulação arte/política partindo da abordagem de práticas de ativismo marcadas por certa espetacularidade, de performances artísticas vinculadas à vida cotidiana e ao social e que fazem das questões políticas seu tema e/ou compromisso manifestos, bem como de acontecimentos diários que agregam características similares ao resistirem às opressões e injustiças sociais, avaliando seus modos de experimentação estética e expressão política. A dinamização e dissolução das fronteiras entre atividades artísticas e ativistas, representadas pelo neologismo artivismo, foram investigadas a partir da lente de análise dos Estudos da Performance tendo como objeto de estudo as práticas realizadas nos últimos anos (2007 – 2015) em Belo Horizonte. Através da proposição do termo Performance Artivista, ou ainda, Artivismo Performático, a proposta foi a de tecer uma análise que contasse com experimentações artísticas através da performance *Real*.

Palavras-chave: Artivismo; Performance; Arte; Ativismo.

ABSTRACT

This research sought to verify the ways in which the movements of political and social resistance (activist practices) have appropriated aesthetic and creative configurations to diffuse their purposes of contestation, whereas, jointly, aimed to investigate the presence of political and social engagement in contemporary artistic practices. Its goal was to draw a theoretical / practical reflection about the articulation of art / politics starting from the approach of activism practices marked by spectacularity traits, artistic performances linked to everyday life and to the social, that also consider political issues as their manifest subject and / or commitment, as well as daily life events that share similar characteristics to resist social oppression and injustice. The analyses, lastly, aimed to evaluate their ways of aesthetic experimentation and political expression. The dynamization and dissolution of the boundaries between artistic and activists activities, represented by the neologism activism, were investigated from Performance Studies approach method, having activities performed in the last years (2007 - 2015) in Belo Horizonte as object of study. Through the proposal of the term Artist Performance, or even, Activism Performance, the aim was to weave an analysis that also counted on artistic experiments through the performance named Real.

Keywords: Activism, Performance, Art, Activism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Violência nos protestos contra a privatização da Vale, em 29 de abril de 1997, horas antes de ser vendida. Foto: Domingos Peixoto. Fonte: Online.....	24
Figura 2 - Performance cidadã dos manifestantes nos protestos da Vale. Foto: Custódio Coimbra. Fonte: Online.....	25
Figura 3 - Exemplo de uso da palavra performance como referência à produtos industrializados durante a performance Real. “Performance Metals” pode ser traduzido como “Metais de alto desempenho”. Foto do autor. Fonte: Arquivo pessoal.	33
Figura 4 - Arte urbana do Coletivo Transverso. Foto: Cauê Maia. Fonte: Online.....	46
Figura 5 - Pintura Quatro Estações em uma Cabeça, de Giuseppe Arcimboldo. Fonte: Online.	50
Figura 6 - Publicação no Twitter da peça pregada por TJ e Kevin no SFMOMA. Fonte: Online.	53
Figura 7 – Registro da performance A Plebe do Crediário. Foto: Camila Buzelin. Fonte: Arquivo Pessoal.....	58
Figura 8 - Momento da chegada do atendimento médico em Recolhimento. Foto: Cássia Pérez. Fonte: Online.	59
Figura 9 - Participando da 1ª passeata do Movimento Fora Lacerda, no dia 24/09/2011. Foto: Nereu Jr. Fonte: Arquivo pessoal.	67
Figura 10 – Nó da Pesquisa onde ilustrou-se o inter-relacionamento entre os campos abordados.....	74
Figura 11 - Charge de André Dahmer sobre a violência policial. Fonte: Online.....	76
Figura 12 - A visita de Ben Ali a Mohamed Bouazizi no hospital. Fotografia: Cortesia da Presidência Tunisiana. Fonte: Online.....	78
Figura 13 - Autoimolação de Thích Quảng Đức. Foto: Malcolm Browne. Fonte: Online.	82
Figura 14 - O Imprevisível, o Acaso e o Que Não Se Sabe. Foto: Yury Aires. Fonte: Online.	86
Figura 15 – Recorte de jornal sobre o ato de #DI# no Conjunto Nacional em São Paulo (s/d). Fonte: Online.....	93
Figura 16 – Protesto com chicote realizado em 2013. Fonte: Online.....	96
Figura 17 – Braço de fã cortado no protesto #cut4bieber. Fonte: Online.	97

Figura 18 – Juliana Isen nas manifestações a favor do Impeachment de Dilma Rousseff. Fonte: Online.....	99
Figura 19 – Grafite do artista de rua inglês Banksy tratando da imigração. Fonte: Online. ..	102
Figura 20 – Exposição de lixo no protesto dos moradores de São Vicente. Fonte: Online. ..	104
Figura 21 – Mc’s se enfrentam em batalhas com rap. Foto: Rafael Vilela. Fonte: Online.	117
Figura 22 - Banhistas da Praia da Estação tomando banho com carro-pipa. Foto: Mariela Guimaraes. Fonte: Online.....	124
Figura 23 – “Eu alugo BH radicalmente, e cobro!”. Foto: Ommar Motta. Fonte: Online.	128
Figura 24 – Foliões do Bloco “Então, Brilha” chegando na Praça da Estação em 2016. Foto: André Fossati. Fonte: Online.....	136
Figura 25 – Fachada do Espaço Comum Luiz Estrela na Rua Maranhão, 348 no Santa Efigênia.....	142
Figura 26 – Jennifer Miller, do Circus Amok! Foto: Gérard Rancinan. Fonte: Online.	146
Figura 27 – Ed Marte durante o II Campeonato Interdrag de Gaymada, em 2015. Foto: Lincon Zarbietti. Fonte: Online	148
Figura 28 – Registro do Farinhaço ocorrido na ALMG. Foto: Fidelis. Fonte: Online.....	150
Figura 29 - Charge de Duke e Henrique André sobre o Helicoca. Fonte: Online.....	151
Figura 30 – Manifesta Junina na Av. Nossa Senhora do Carmo. Foto: Mídia Ninja. Fonte: Online.	153
Figura 31 – Policiais municipais atacados com tinta por manifestantes que ocuparam a Câmara dos Vereadores de BH. Foto: Denilton Dias. Fonte: Online.....	159
Figura 32 - Performance cidadã realizada no hipercentro de Belo Horizonte. Foto: Hilton Franco Fonte: Online.....	162
Figura 33 - Participando como Bolsonazi (referência ao deputado federal Jair Bolsonaro) no Fora Cunha, em 2015. Foto: Felipe Castanheiras. Fonte: Arquivo Pessoal.	168
Figura 34 - Anverso e reverso da moeda de 1 real. Fonte: Online.	170
Figura 35 - Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula, de Cildo Meireles. Fonte: Online.	173
Figura 36 - Colagem de Wagner feita com notas de US\$ 1,00. Fonte: Arquivo pessoal.....	174
Figura 37 – Cofrinho utilizado na performance Real. Foto do autor. Fonte: Arquivo Pessoal.	179
Figura 38 – De posse das moedas recolhidas na primeira fase de Real nos EUA. Foto: Débora Bezerra Ribeiro. Fonte: Arquivo Pessoal.	182

Figura 39 – Fazendo instalações de luminárias em Wayland, MA, em agosto de 2016. Foto: Davi Ribeiro. Fonte: Arquivo Pessoal.....	199
Figura 40 - Montagem gráfica tendo a logomarca do Dunkin Donuts como inspiração. Na imagem original a legenda: “América funciona à base de Dunkin”, na montagem: “América funciona à base de imigração”. Imagem do autor. Fonte: Arquivo pessoal.	203
Figura 41 – Trajes utilizados no trabalho como roofero em Concord, Massachussets.	209
Figura 42 - Brasileiro indocumentado de posse de uma das moedas distribuídas em Real. Foto do autor. Fonte: Arquivo pessoal.....	213
Figura 43 - Brasileiro indocumentado de posse de uma das moedas distribuídas em Real. Foto do autor. Fonte: Arquivo pessoal.....	215
Figura 44 – Fabiano de posse de sua moeda de R\$ 1,00. Foto do autor. Fonte: Arquivo pessoal.	216
Figura 45 - Momento de descontração durante o trabalho como eletricista com colegas brasileiros. Foto: Davi Ribeiro. Fonte: Arquivo pessoal.	217
Figura 46 – Durante a visita em Osasco com o pai e a mãe de Fabiano. Foto do autor. Fonte: Arquivo Pessoal.....	219
Figura 47 – Durante o encontro com Dona Maria, ao lado de seu marido, a pedido de Adão. Foto do autor. Fonte: Arquivo pessoal.	220
Figura 48 – Explosão durante a ação pedida por André. Foto do autor. Fonte: Arquivo pessoal.	221

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
1. ATIVISMO E PERFORMANCE.....	20
1.1 Considerações sobre ativismo na contemporaneidade	20
1.2 Considerações sobre performance na contemporaneidade	31
1.2.1 Arte da Performance.....	41
1.3 Como se fosse performance artística: entre a arte e a não-arte	46
2. PERFORMANCE E ARTIVISMO	67
2.1 Considerações sobre artivismo	68
2.2 Artivismo performático ou performance artivista	77
2.3 Catálogo de performances artivistas.....	87
3. PERFORMANCE ARTIVISTA EM BELO HORIZONTE ENTRE 2007 e 2015.....	107
3.1 Cenário de manifestações artivistas belorizontinas pré-2007.....	109
3.2 De 2007 a 2015: do Duelo ao MUITAS.....	115
3.2.1 Duelo de MC's	115
3.2.2 Praia da Estação.....	124
3.2.3 Carnaval de Rua de Belo Horizonte	133
3.2.4 Movimento Fora Lacerda	136
3.2.5 Espaço Comum Luiz Estrela	139
3.2.6 Gaymada.....	143
3.2.7 Farinhaço	149
3.2.8 Manifesta Junina e outras ações sobre o transporte público.....	152
3.2.9 Ocupação da Câmara Municipal.....	158
3.2.10 Atos individuais.....	160
3.2.11 Pela Cidade que Queremos.....	163
4. REAL.....	169
4.1 1ª Fase: Cofrinho	178
4.2 2ª Fase: Imigração	187
4.2.1 Histórico pessoal com imigração.....	192
4.2.2 Ser e performar o imigrante indocumentado	199
4.2.3 Distribuindo moedas e coletando sonhos	212
4.3 3ª Fase: Realizando sonhos.....	217
CONSIDERAÇÕES FINAIS	223

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho se dedica a investigar performances artísticas e sociais de ativismo político partindo da perspectiva dos Estudos da Performance¹ no contexto da cidade de Belo Horizonte entre 2007 e 2015.² Tal investigação se preocupou em abordar e analisar práticas artísticas de caráter ativista e outras formas de ativismo performático, aqui entendidas como expressões de Artivismo.³ Através de uma investigação teórica/prática, a pesquisa traçou uma reflexão sobre a performance socialmente engajada, considerando seus modos de experimentação estética e expressão política, também através da elaboração e realização de uma performance artística autoral denominada Real, realizada na cidade de Belo Horizonte e na região da Grande Boston, em Massachussets, Estados Unidos da América (EUA).⁴

Considero que venho criando e produzindo arte desde a primeira idade, aos três anos já demonstrava interesse pela inventividade através da música e do teatro.⁵ O envolvimento político em meus espaços de convivência social despontou pouco depois, durante os ensinamentos fundamental e médio, onde participei de mobilizações nas ruas em favor do passe livre para alunos de escolas públicas junto ao movimento estudantil. Ao longo do tempo em que coexistiram, arte e política não se cruzavam em minha cabeça, salvo com o Rap e Punk presentes em meu *discam* e com a banda *Expulsamos o Valter*, da qual participei como vocalista no final dos anos 1990 em festivais no Matriz, reduto de encontro da arte independente em Belo Horizonte, e no Grito dos Excluídos.⁶ Apesar de perceber, atualmente,

¹ O conceito/campo de *estudos da performance* “reúne o pensamento da antropologia e estudos culturais a fim de investigar o comportamento do homem em ação na sociedade” (BELÉM, 2007, p. 19). Ele será melhor detalhado no primeiro capítulo desta tese.

² A investigação contou com auxílio da bolsa CAPES entre 2014 a 2017.

³ O conceito de *artivismo* é cada vez mais utilizado para se referir a práticas que participam de ambos os interesses (arte e ativismo) e atualmente é encontrado com maior frequência na língua inglesa (*artivism*). Trata-se de um termo coevo, utilizado desde 2008 pelo EMERGENYC, um Programa com workshops, palestras e eventos artísticos para performers e ativistas oferecido através do Instituto Hemisférico de Performance e Política em Nova Iorque. Disponível online em: [http://emergenyc.org]. Acesso em 21/09/2014. O registro de uso do termo mais antigo que localizei foi o do Projeto AHA: Activism-Hacking-Artivism de 2001 que, de acordo com seus participantes, estabelece artivismo como “qualquer tipo de expressão criativa aberta e livre que promova ideias de uso crítico de medias, estimulando conscientemente experimentações em qualquer campo expressivo e sem qualquer tipo de censura”. Disponível online em: [http://www.ecn.org/aha]. Acesso em 02/02/2015. O conceito será melhor discutido adiante no primeiro capítulo.

⁴ Esta etapa foi realizada com apoio do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), da CAPES, junto ao Instituto Hemisférico de Performance e Política da Universidade de Nova Iorque, com supervisão da Profa. Dra. Diana Taylor.

⁵ Informação recolhida através de depoimento pessoal dos pais e relatório de desempenho da instituição de ensino Menino do Dedo Verde, local onde teve início minha formação básica e alfabetização.

⁶ Criado em 7 de setembro de 1994, o *Grito dos Excluídos* constitui-se em mobilizações a fim de “denunciar o modelo político e econômico que, ao mesmo tempo, concentra riqueza e renda e condena milhões de pessoas à exclusão social; tornar público, nas ruas e praças, o rosto desfigurado dos grupos excluídos, vítimas do desemprego, da miséria e da fome; propor caminhos alternativos ao modelo econômico neoliberal, de forma a

que o que produzo em arte influencia minha atuação enquanto ativista e vice-versa, até a adolescência ambos eram universos separados para mim.

Somente ao longo de minha formação acadêmica foi que a função política de minha produção artística se tornou mais evidente, sem que, no entanto, meu ativismo se beneficiasse de modo claro e definitivo daquilo que criava no palco. No contato com os atuais movimentos sociais em Belo Horizonte, participando de eventos, ocupações, protestos e passeatas, passei a perceber a existência de um universo compartilhado que abriu o caminho para produção de uma arte ativista e um ativismo artístico, até o ponto em que, atualmente, se tornou complexo mensurar os limites entre ambos de modo claro e definitivo, conforme será constatado com a apresentação da performance *Real*, no quarto capítulo deste trabalho. Avalio ainda que esses universos de fato passaram a se multipertencer a partir de 2014, quando do meu primeiro contato com o termo *ativismo*.

Se o termo *ativismo* é compreendido como prática ou manifestação com fins de produzir mudanças políticas e/ou sociais, *ativismo*, por sua vez, é a palavra utilizada para se referir à arte de caráter ativista, politizada, subversiva, radical, intervencionista, de oposição, crítica, comprometida, etc.; interessada em operar intervenções políticas diretas e questionar de modo interventivo as relações de poder que a envolvem. Aqui também se inserem manifestações que nem sempre são vistas como artísticas, mas que performam em seus papéis um programa similar se valendo de configurações estéticas e criativas aplicadas ao social, ao simbólico e ao político.⁷

Desde o final do século XIX é possível sublinhar o aparecimento de práticas artísticas onde a política não aparece simplesmente como complemento temático ou estético, mas como componente essencial para sua existência. Tal processo é evidente desde o teatro de Bertold Brecht, Augusto Boal e Erwin Piscator, no ativismo cultural de movimentos como Internacional Situacionista (1957), *Artists Meeting for cultural change* (1975), *Cultural Jamming* (1980), *Guerrilla Girls* (1985), *Act-Up* (1987), *Critical Art Ensemble* (1987), dentre outros. Assim, os artistas acabaram se convertendo em mediadores de um procedimento social onde sua produção dialoga constantemente com o momento histórico no qual é realizada, assim como se deu na década de 1960 durante a ditadura militar brasileira, onde a censura e a

desenvolver uma política de inclusão social, com a participação ampla de todos os cidadãos.” Informações disponíveis online em: <<http://www.gritodosexcluidos.org/>>. Acesso em 28/08/2016.

⁷ Assim como esclarece André Mesquista (2002, p. 96), um estudo sobre os atuais desdobramentos da arte contemporânea no campo político deve, necessariamente, considerar a atuação dos indivíduos e coletivos de arte e suas afinidades com as recentes mobilizações populares.

repressão favoreceram o abrolhamento de uma força de resistência criativa que refletiu enormemente na cultura e produção artística da época.

No encaço de tais acontecimentos, desde finais do século XX é também possível identificar movimentos políticos e sociais de resistência que apresentam aspectos estruturais semelhantes àqueles produzidos em arte, fazendo surgir novos modos de manifestação que se apropriaram de elementos criativos, festivos, dinâmicos e visuais próprios de práticas expressivas estéticas. São movimentos que inauguram uma rede global de resistência compartilhando modos de ação, mobilização, distribuição e, em algumas ocasiões, as mesmas pautas, com fins de resistir ao “emergente monstro globalizado”.⁸ Conforme será adiante detalhado, tais atos deram a tônica de grande parte dos protestos ocorridos na primeira década do século XXI, influenciando também práticas artivistas locais em Belo Horizonte e outras cidades do Brasil e do mundo.

O presente trabalho dedicou-se a abordar e analisar o conjunto de práticas, que vão dos protestos sociais às práticas artísticas de caráter contestatório, entendendo-as como expressões abarcadas pelo conceito de *ativismo*. Desse modo acaba tocando na discussão daquilo que pode ou não ser considerado arte, tratando do tema a partir do entendimento de não-arte de Allan Kaprow e do *como se* de Richard Schechner, ideia através da qual qualquer ação, objeto ou acontecimento pode ser entendida *como se fosse* uma performance. Disso decorre a proposição do termo Performance Artivista, ou ainda, Ativismo Performático para se referir à eventos artivistas levados a cabo por grupos ou indivíduos e analisados como se fossem performances artísticas e sociais através da lente de exame dos Estudos da Performance.⁹

O interesse em pesquisar o intercâmbio entre práticas artivistas, artísticas e performáticas surgiu quando em 17 de dezembro de 2010, o feirante Tarek al-Tayyib Muhammad ibn Bouazizi (1984 - 2011), mais conhecido como Mohamed Bouazizi, ateou fogo em seu próprio corpo em sinal de protesto contra a apreensão de suas mercadorias pela polícia local de Sidi Bouzid, na Tunísia. O episódio ganhou espaço na mídia mundial e ficou conhecido como estopim das manifestações na Tunísia, que levaram à renúncia do então presidente Ben Ali depois de 23 anos no poder. Sua autoimolação repercutiu em larga escala,

⁸ Expressão utilizada pela Ação Global dos Povos (AGP) em seu Manifesto disponível online em: <<https://www.nodo50.org/insurgentes/textos/agp/02manifestoagp.htm>>. Acesso em: 20/06/2014.

⁹ A necessidade de especificar categorias, conforme será melhor detalhado no segundo capítulo deste trabalho, é uma opção desta tese em aclarar a maneira com que os termos presentes nesta expressão (performance, arte e ativismo) se interagem, tendo em vista aquilo o que se entende por cada um deles a partir de diferentes leituras e autores. Apesar de considerar que a ideia de campos interdependentes, em certa instância, não seria fundamental para compreensão do fenômeno *performance artivista*, optou-se por se aventurar na discussão sobre conceitos e hibridismo deles provenientes, evidenciando os pontos de interação e distinção entre os mesmos.

colocando uma lupa na situação dos oprimidos e despertando atenção para o movimento revolucionário que tomou as ruas dos países árabes em 2011, a Primavera Árabe.

Esse fato me levou a refletir sobre a disposição de algumas pessoas em dispor seu corpo em prol da vontade compartilhada. O comportamento expressivo de Bouazizi, mesmo envolvendo diferentes níveis de representação, e apesar do fator imagético produzido, não contou com elaboração ou intencionalidade artística e caracteriza-se mais como um ato de vida do que uma realização estética. Contudo, ao analisarmos seu comportamento público, sua maneira de agir sobre o corpo e de se expressar, perceberemos elementos característicos de práticas performáticas atuais, evidentes nos âmbitos cultural, social e/ou artístico.

Bouazizi realizou um ato programado que demonstrou preocupação com o fato de estar sendo visto e, como nas Artes da Cena, desempenhou um comportamento expressivo endereçado ao olhar do Outro. Utilizando o próprio corpo como veículo para sua mensagem política, Bouazizi fez de si o centro de sua própria rebelião e esperança por mudança, funcionando simultaneamente como agente e meio através do qual sua mensagem foi comunicada. Partindo de tais impressões sobre sua ação, germinaram questões cada vez mais amplas que me fizeram buscar investigar os pontos de contato entre práticas performáticas, artísticas e ativistas: De que maneira os movimentos populares se apropriam de aspectos artísticos para realização de suas ações? Em que medida é possível verificar o caráter estético dessas práticas de ativismo? De que modo as práticas de ativismo se fazem presentes/efetivas em nossas vidas sociais e políticas? Como se articulam *performance*, *arte* e *ativismo* na contemporaneidade?

Desde a conclusão do curso de Mestrado,¹⁰ orientado pela Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz e coorientado pelo Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre, onde me dediquei a investigar as relações entre vida e arte¹¹ a partir da pesquisa e abordagem de práticas artísticas performáticas, reverberaram questões sobre o estudo da estética do cotidiano e da vida diária *como performance*. A abordagem e análise de práticas de ativismo performático representa a oportunidade de aprofundar num ponto particular da equação arte/vida, sendo este o

¹⁰ Pesquisa realizada com fomento da Bolsa Capes entre 2009 a 2011.

¹¹ Por intercâmbio entre arte/vida entendemos a aproximação entre a produção e a vida do artista, sua biografia, aspectos do dia-a-dia, a presença do cotidiano como conteúdo de diversas obras; o compartilhamento de informações íntimas sobre o artista e a utilização de sua memória pessoal, ocasionando por vezes rupturas das distinções entre arte da performance e realidade, expressa no compartilhamento da vida privada e na inserção da performance no cotidiano do artista durante um longo período, bem como o compromisso político/social com seu contexto.

intercâmbio de aspectos políticos e sociais em práticas cotidianas, bem como a presença de compromisso e engajamento político direto em produções inscritas nesse campo.

Aqui não se trata de travar a desnecessária jornada em busca dos limites que unem e separam arte e política. Esse seria um esforço desnecessário, vez que tais campos se mantêm em processo constante e fluido de relação e qualquer tentativa de distingui-las ou solidificá-las poderia reduzir suas possibilidades de expressão. A proposta, pelo contrário, é a de dar vazão a um espaço de discussão que vise sublinhar o caráter aberto destes campos, advogando em favor de sua porosidade e apontando caminhos para trocas mútuas e profícuas que têm por objetivo a produção de práticas expressivas interessadas no bem social. Tal proposta abrange uma grande extensão de comportamentos, práticas, sujeitos e agentes que englobam desde corpos individuais aos coletivos em atos locais e globais de protesto e solidariedade que envolvem figurações visuais e comportamentais, avaliadas por seus praticantes como formas eficazes de reivindicar, reclamar espaços e denunciar condições abusivas.

A escolha por Belo Horizonte como cenário para estudo de caso deve-se a sua atual expressiva agenda política/cultural, evidente nas ações de movimentos populares que fizeram surgir nos últimos anos um conjunto de práticas de resistência que aqui serão analisadas como se fossem performances artivistas. Do Duelo de MC's, passando pela Praia da Estação¹², à experiência que deu origem ao Espaço Cultural Luiz Estrela, dentre outros atos “isolados” ocorridos entre 2007 e 2015 na capital mineira servirão de base para as discussões teóricas aqui propostas. Em conjunto à performance *Real*, onde foi possível colocar em prática a investigação dos processos que envolvem performances artísticas e sociais de ativismo, tais como práticas de resistência e intervenção política na realidade, a apreciação teórica dos referidos movimentos possibilitou a verificação das maneiras como tais eventos se desdobram no tempo e no espaço, como foram criados, distribuídos, circularam e afetaram seu contexto, receptores e participantes.

Mesmo sendo possível localizar estudos sobre os novos movimentos sociais em outras áreas do conhecimento (sociologia, antropologia, ciências políticas e sociais, história etc.), avalio que uma análise que parte do entendimento da arte, valendo-se dos Estudos da Performance como ferramenta de análise metodológica, pode priorizar a investigação dos elementos estéticos e criativos neles presentes, bem como os modos com que influenciam e são influenciados pelo universo das produções artísticas contemporâneas. A compreensão de tais práticas pode auxiliar no entendimento sobre as maneiras como a arte é produzida

¹² A Praia da Estação protesta contra o Decreto 13.863 de BH que regula e define regras de utilização da Praça da Estação, proibindo eventos de “qualquer natureza” naquele espaço.

atualmente, bem como a respeito dos aspectos estéticos presentes em eventos de protesto político/social, abrindo por sua vez o caminho para que possam ser apreciados como acontecimentos artísticos.

Nesse contexto, o objetivo é averiguar de que maneiras são apresentadas as “novas” formas de produzir, através de ações performáticas, uma cultura de oposição frente ao sistema capitalista neoliberal ou mesmo metodologias próprias de *re-existência*. Um mundo diferente nunca foi tão necessário e também possível.

...

No primeiro capítulo a proposta é estabelecer como a Arte e o Ativismo vêm se articulando nos últimos anos ao redor do mundo, apresentando um breve histórico de movimentos populares e suas ações. Sob a ótica dos Estudos da Performance serão abordadas práticas de ativismo ocorridas na virada do século XX para XXI, discutindo seus pontos de contato com aquilo que é produzido em arte. Essa noção diz respeito à renovação da capacidade das artes de se proporem como local de exploração e reformulação da vida comum. Inserida nesse ponto de vista a *performance* se estabelece como instrumento de análise teórica e como forma de fazer e estar na história, de colocar-se frente ao outro e situar-se no presente. Trabalhado a partir de suas ligações com a antropologia e os estudos sociais, o conceito é visto, maiormente, a partir das ideias de Richard Schechner e Diana Taylor. Das proposições teóricas destes autores, aliada à noção de não-arte de Allan Kaprow, foi possível identificar os possíveis processos através dos quais experiências de ativismo podem ser vistas *como se fossem* expressões artísticas.

O segundo capítulo é dedicado ao entendimento do conceito de Ativismo, passando brevemente pela discussão das relações entre Arte e Política visando, por sua vez, apresentar aquilo o que hoje é debatido sobre o termo. Tal processo desencadeou na proposição do termo Performance Artivista, ou ainda, Ativismo Performático, para se referir ao conjunto de práticas que se inscrevem na intercessão entre arte e ativismo e que, neste trabalho, foram analisadas através da lente dos Estudos da Performance. Tal método é posto em prática através da apresentação e investigação de atos como a autoimolação de Bouazizi e de outros ativistas, bem como por expressões populares que vão de pequenos atos de revolta e resistência até produções das artes plásticas e de vandalismo. Tais ações são apresentadas em um breve catálogo de performances artivistas, com a finalidade de pontuar características comuns que unem tais eventos sob a égide de Ativismo Performático.

As performances de ativismo realizadas em Belo Horizonte entre 2007 e 2015 são objeto de análise do terceiro capítulo. Inicialmente é traçado um histórico conciso de manifestações artivistas na cidade, bem como suas relações com o movimento mundial de resistência que teve início no princípio do século XXI, avaliando os atos ocorridos na cidade tendo sob perspectiva o ativismo em outras partes do mundo. Adiante, avaliando eventos e acontecimentos políticos ocorridos na cidade nos últimos anos, buscou-se identificar os aspectos neles presentes que são correlatos ao universo das artes, compreendendo e investigando-os como se fossem performances artísticas.

O capítulo quatro apresenta, analisa e reflete sobre o material referente à performance artística *Real* realizada para o processo de pesquisa, mostrando dados e reflexões sobre aquilo que foi realizado na cidade de Belo Horizonte e na região da Grande Boston. Dedicada a abordar a atual situação de brasileiros imigrantes morando nos EUA, *Real* foi uma performance de longa duração (2013 – 2017) que buscou tensionar os limites entre o real e o ficcional através de ações relacionais inscritas no *entre-lugar* da arte, da performance e do ativismo. A investigação realizada via produção performática considerou os parâmetros teóricos expressos nos três primeiros capítulos da tese, com a finalidade de tecer uma análise pautada nas práxis artística e estética. A interdependência entre ambos os processos (teórico e prático) resulta em produções distintas que, no entanto, se mantêm desde o princípio correlacionadas. Com a realização da performance foi possível exercitar junto à tese reflexões e questionamentos às margens da letra grafada, utilizando diferentes tipos de produção como instrumentos de análise do intercruzamento entre Arte, Ativismo e Performance.

1. ATIVISMO E PERFORMANCE

1.1 Considerações sobre ativismo na contemporaneidade

A relação entrelaçada entre estética e política está claramente colocada no ativismo político contemporâneo, de modo que hoje é possível perceber a construção de um espaço no qual arte, ativismo e performance se encontram, se combinam e interagem (VERSON, 2007). A presença em protestos políticos de pinturas, cartazes e faixas, vestimentas, máscaras e figurinos, gritos, ritos e cânticos, microfones humanos, sentadas,¹³ ações programadas – desempenhadas para o olhar do outro – e corpos que reúnem gestos capazes de produzir significado, são apenas a parte mais aparente dessa interação. Em uma análise mais detalhada veremos como tais eventos vêm não só **discutindo** política, mas sobretudo, **fazendo** política ao colocar em prática um conjunto de críticas e propostas quanto ao modo de governar e se relacionar com o entorno, na busca por solucionar determinados problemas sociais. Desse modo, buscaremos compreender de que maneiras o conjunto de práticas e comportamentos críticos expressivos, individuais e coletivos, vêm se apresentando como uma alternativa de resistência e reflexão, uma plataforma onde o pensamento e o fazer político podem ser mantidos em exercício constante.

Os novos movimentos sociais,¹⁴ os protestos de massa de jovens e indignados com os governos e governantes, são reverberações provocadas pela crise do “núcleo orgânico” do sistema mundial do capital que diz respeito não apenas às crises financeiras dos últimos anos, mas, sobretudo, à crise política partidária, também impulsionada pelo crescimento desenfreado do desemprego e da precariedade social em diversos países do mundo. Assim percebe o sociólogo Giovane Alves, ao refletir sobre as ações de resistência contemporâneas:

Os novos movimentos dos indignados, incluindo o *Occupy Wall Street*, reivindicam a democratização radical contra a farsa democrática dos países capitalistas centrais. Têm a intenção de “*agrietar*” o capitalismo, isto é, fazer rachaduras no capitalismo global. Rachaduras que podem dar visibilidade ao “inferno do Real”. De certo modo, e sem saber, os indignados buscam

¹³ Sentadas, ou *sitting in meetings*, *sitting out*, ou ainda *sit-in*, são reivindicações pacíficas que consistem em assentar em determinado espaço, se recusando a sair até que a demanda seja atendida.

¹⁴ De acordo com Taciana Gouveia (2015) a qualidade de “novo” utilizada para se referir aos movimentos sociais contemporâneos se deve ao fato de que muitos de seus modos de ação e discurso se diferem daqueles empregados pelos movimentos sociais “clássicos”. Apesar de ser possível destacar o caráter coevo dessas práticas, ela também localiza similaridades quanto ao conjunto de ideias experimentadas anteriormente. Os novos movimentos advogam pela articulação autônoma, horizontal e independente, princípios destacáveis em diversos movimentos sociais da década de 1970. Tal característica se deve ao fato de que sua organização política foi influenciada por militantes de partidos e suas táticas de luta de classes, que unida à juventude independente, renovaram o fôlego dos movimentos sociais (VINICIUS, 2014, p. 16).

“negar” o capitalismo no interior dele próprio. Na medida em que ocorre a democratização radical da sociedade, desefetiva-se o Estado político do capital. (ALVES, 2012, p. 33).

Tais movimentos de resistência despontam como um sintoma da corrupção generalizada, das crises econômica e do sistema democrático representativo, que ignora os cidadãos para centrar-se na vontade de partidos e empresas, buscando intervir inventivamente sobre os efeitos danosos da dominação social e do sistema de exploração suscitados pela globalização neoliberal.¹⁵ Assim entende Manuel Castells,¹⁶ ao se referir às manifestações contemporâneas – da Primavera Árabe ao *Occupy Wall Street*, passando pelas manifestações de rua no Brasil – como insurgências sociais que buscam resistir às injustiças em todos os âmbitos, da saúde pública à legislação ambiental, dos direitos sociais à distribuição de recursos, lutando pelos direitos básicos dos povos (VINICIUS, 2014). Nas palavras de Castells (2013, p. 28), não só os “novos”, mas também os levantes sociais “clássicos”, são expressões “de protesto contra más condições econômicas, sociais e políticas, tais como desemprego, carestia, desigualdade, pobreza, brutalidade policial, falta de democracia, censura e corrupção como modo de vida de todo o Estado”.

Atualmente podemos reconhecer o neoliberalismo¹⁷ como título que sumariza o poder mundialmente dominante e que se articula política e economicamente em favor da privatização, da liberalização e desregulamentação do comércio – apesar de se apresentar também sob os títulos de globalização capitalista, globalitarismo, capitalismo criativo, etc. David Harvey (2005) associa o despontamento do neoliberalismo às propostas de Milton Friedman para a macroeconomia¹⁸ em 1960. Seu crescimento e estabilização ocorreram ao longo de meados da década de 1970 e com as políticas econômicas globais implementadas em 1980 por Margaret Thatcher no Reino Unido e Ronald Reagan nos EUA e disseminadas através da Organização Mundial do Comércio (OMC) e do Fundo Monetário Internacional (FMI). Desde a queda do muro de Berlim em 1989, uma nova ordem neoliberal emergiu,

¹⁵ Termo utilizado para denotar a abrangência global do processo neoliberal contemporâneo.

¹⁶ Entrevista com Manuel Castells. Disponível em: <<http://www.frenteiras.com/entrevistas/manuel-castells-a-comunicacao-em-rede-esta-revitalizando-a-democracia>>. Acesso em: 03/09/2015.

¹⁷ O termo “neoliberalismo” pode se referir a uma ideologia e corrente de pensamento que sugere a instauração de um mundo ideal através da globalização da economia mundial e da livre circulação de capitais e mercadorias. Também pode indicar um conjunto de políticas adotadas por governos conservadores a fim de organizações como o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional. Para o neoliberalismo a competição é uma condição das relações humanas, definindo os cidadãos como consumidores. (MORAES, 2001).

¹⁸ A macroeconomia, em oposição à microeconomia, se interessa pelos estudos dos valores econômicos a partir de uma perspectiva geral, avaliando sociedades e grupos, considerando suas particularidades econômicas como um todo. Já a microeconomia (ou Teoria dos Preços) é o estudo do comportamento econômico individual e particular, como dos trabalhadores, empresas e famílias, por exemplo.

privilegiando o livre comércio e a abertura de mercados, resultando na maximização dos setores privados em detrimento do papel dos setores públicos e das funções do Estado em protegê-los e apoiá-los. Essa forma de governo pró-capitalismo remodelou radicalmente a geopolítica e mapa social da atualidade (THOMPSON, 2012).

Nos EUA e Reino Unido, de modo mais efetivo, o neoliberalismo teve uma atuação diferenciada, desencadeando em um processo onde a sociedade em geral, bem como seus discursos e estruturas, passaram a reforçar os valores e prioridades do setor financeiro. De acordo com o conjunto de ideias políticas e econômicas da doutrina neoliberal, é através da total liberdade de comércio (livre mercado), que se garante o crescimento econômico e o desenvolvimento social de um país. Assim entende a pesquisadora Alana Jelinek (2013, p. 21, tradução do autor), ao descrever o neoliberalismo como a mais nova fase do capitalismo global, “um conjunto de inovações às estruturas que mantêm o modelo capitalista de propriedade e acumulação”.¹⁹

A respeito desse processo e das condições degradantes oriundas da ideia de “livre comércio”, o geógrafo Milton Santos (2004) parte do princípio de que nunca houve condições técnicas e científicas suficientes, como as que existem hoje, para produção de um mundo social e economicamente mais igualitário. No entanto, essas condições foram expropriadas por um número pequeno de empresas que priorizam o lucro em lugar dos bens humanos. As práticas políticas de representação não parecem tomar decisões em favor dos social e economicamente desfavorecidos ou mesmo em direção à redução dessa condição de desigualdade.

De fato, para a grande maior parte da humanidade a globalização está se impondo como uma fábrica de perversidades. O desemprego crescente torna-se crônico. A pobreza aumenta e as classes médias perdem em qualidade de vida. O salário médio tende a baixar. A fome e o desabrigo se generalizam em todos os continentes. Novas enfermidades como a SIDA se instalam e velhas doenças, supostamente extirpadas, fazem seu retorno triunfal. A mortalidade infantil permanece, a despeito dos progressos médicos e da informação. A educação de qualidade é cada vez mais inacessível. Alastram-se e aprofundam-se males espirituais e morais, como os egoísmos, os cinismos, a corrupção. A perversidade sistêmica que está na raiz dessa evolução negativa da humanidade tem relação com a adesão desenfreada aos comportamentos competitivos que atualmente caracterizam as ações hegemônicas. (SANTOS, 2004, p. 10).

No esteio dessa realidade, desde o final da década de 1990, passaram a despontar um grande número de protestos motivados a se oporem a organizações e eventos, com fins de

¹⁹ “*Briefly, neoliberalism is a set of innovations to structures that maintain a capitalist model of ownership and accumulation.*”

liberar o comércio através da redução – ou mesmo da eliminação – das barreiras comerciais, das políticas econômicas e outros impedimentos à livre circulação de bens e serviços entre fronteiras, que visam priorizar economias e países mais industrializados e com maiores recursos financeiros. Esses protestos se tornaram conhecidos como “movimento antiglobalização”,²⁰ e surgiram com a finalidade de promover ações de resistência aos encontros e desígnios da OMC, do Banco Mundial, do FMI, da Área de Livre Comércio das Américas (ALCA), do Tratado Norte-Americano de Livre Comércio (NAFTA), entre outras organizações e eventos com fins neoliberalistas.

A fim de compreender melhor o modo como esses “combinados” vêm agindo junto às economias menos desenvolvidas, seus desdobramentos nas culturas e sociedades, bem como os modos de ação da resistência popular contra as adversidades por ele ocasionadas, visitaremos brevemente dois eventos ocorridos na última metade dos anos 1990. Nessa época, a América Latina passava por uma forte onda de privatização liderada pelas propostas da ALCA. Sugerida pelo presidente estadunidense Bill Clinton, durante a Cúpula das Américas, em Miami, no dia 9 de dezembro de 1994, a ALCA teve como objetivo eliminar as barreiras alfandegárias entre os 34 países americanos, subordinando setores sociais como a saúde, educação e meio ambiente a acordos comerciais.

Em Cochabamba, na Bolívia, os EUA pressionavam o governo boliviano para obter controle sobre sua água potável através da privatização da Semapa, o reservatório municipal de distribuição. O evento ficou conhecido como a *Guerra del Agua*, ocorrido entre dezembro de 1999 e abril de 2000. O documentário homônimo²¹ esclarece o motivo de o episódio ter sido categorizado sobre a égide de “guerra”, exibindo imagens dos conflitos violentos entre populares organizados e as forças do governo boliviano que, por sua vez, buscava favorecer consórcios estrangeiros para exploração da água no país. Após a morte do jovem Víctor Hugo Daza, de 17 anos, pela polícia boliviana, o levante popular tomou grandes proporções, ocasionando na retomada da água pelo poder público boliviano e consequente redução de preços na região. A *Guerra del Agua* é um dos exemplos de rebelião comandada por movimentos populares autônomos que combateram forças dominantes e transformaram a própria realidade através da união e prática política organizada.

²⁰ Conforme esclarece André Mesquita (2011, p. 31) a denominação “movimento antiglobalização” foi o termo adotado pela mídia para denominar as manifestações globais contra o capitalismo neoliberal. Sinônimos desse movimento são: “movimento anticorporativo”, “movimento de resistência global”, “movimento anticapitalista”, “movimento dos movimentos”. Para o pesquisador Leo Vinicius (2014, p. 163), o movimento antiglobalização, na verdade, é uma confluência de movimentos cujo pilar central é o “reconhecimento comum dos gestores (dirigentes, organismos) da situação sistêmica que eles contrapõem”.

²¹ Disponível online em: <<https://www.youtube.com/embed/Of3K5H3U83k>>. Acesso em: 08/08/2016



Figura 1 - Violência nos protestos contra a privatização da Vale, em 29 de abril de 1997, horas antes de ser vendida. Foto: Domingos Peixoto. Fonte: Online.²²

No Brasil, a privatização da Vale do Rio Doce, uma das maiores mineradoras do mundo, também levou a protestos populares, porém sem a mesma sorte dos resultados obtidos em Cochabamba. A “privataria”, neologismo criado pelo jornalista Elio Gaspari que advém da junção entre privatização e pirataria, denota os indícios de irregularidades ocorridas no processo de venda da antiga estatal (RIBEIRO JUNIOR, 2011). A empresa foi vendida em abril de 1997 por um preço menor que o seu valor real de mercado e sem qualquer diálogo ou consulta à comunidade. Assim como é de praxe, os protestos ficaram marcados por confrontos violentos entre manifestantes e policiais, que contiveram a tentativa popular de interromper a venda da estatal para multinacionais com gás lacrimogêneo, bombas de efeito moral e cassetete.

Uma das maiores reverberações oriundas do processo que privatizou a Vale²³ ocorreu em 5 de novembro de 2015, quando a Barragem de Fundão se rompeu no distrito de Bento Rodrigues, Minas Gerais, ocasionando o desastre que ficou conhecido como “a morte do Rio

²² Disponível online em: <http://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/choque-nas-ruas-no-leilao-da-vale-9506139>. Acesso em: 12/03/2016.

²³ A Samarco Mineração S.A., empresa responsável pela barragem, é um empreendimento conjunto da Vale e a anglo-australiana BHP Billiton. É interessante observar que a empresa suprimiu o Rio Doce de seu nome após a privatização.

Doce”.²⁴ Em 2015, após o desastre ambiental, voltaram à tona discussões sobre o processo de privatização ocorrido em 1997, onde se tornou ainda mais evidente os efeitos decorrentes da lógica neoliberal, expressos na exploração desresponsabilizada de recursos naturais e priorização do lucro em detrimento das pessoas e comunidades locais.



Figura 2 - Performance cidadã dos manifestantes nos protestos da Vale. Foto: Custódio Coimbra. Fonte: Online.²⁵

Algumas práticas artísticas de ativismo insurgiram como resposta ao desastre, e seu conjunto somado a outros processos sociais e comunitários segue fortalecendo a luta em favor da denúncia às calamidades dele advindas. Músicas como *Cacimba de Mágoa*, de Gabriel Pensador e Tato,²⁶ *Quanto Vale?*, da banda belorizontina Djambê²⁷, *Vale dessas lágrimas*, *Samarco dessas lamas*, *O povo não esquece*, *Mariana ainda chama*, de militantes do Movimento Atingidos por Barragens (MAB) em parceria com o professor da PUC Paraná Jelson Oliveira²⁸ e o rap improvisado de Emicida em uma apresentação em Belo Horizonte;²⁹ as

²⁴ A ideia de que o Rio Doce morreu foi amplamente disseminada pelos moradores da região que utilizavam de suas águas para viver. Disponível online em: <http://www.bbc.com/portuguese/videos_e_fotos/2015/11/151116_mariana_rio_doce_indios_rs_lk_lgb> e <<http://g1.globo.com/espírito-santo/desastre-ambiental-no-rio-doce/noticia/2016/05/morte-do-rio-doce-custou-r-20-bi-critica-greenpeace-apos-6-meses.html>>. Acessos em 27/06/2016.

²⁵ *Idem*.

²⁶ Disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zX11uEaCZIY>>. Acesso em: 27/06/2016.

²⁷ Disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U2kwUnA7tpY>>. Acesso em: 27/06/2016.

²⁸ Disponível online em: <<http://www.mabnacional.org.br/noticia/militante-do-mab-comp-e-m-sica-sobre-crime-em-mariana-0>>. Acesso em: 27/06/2016.

performances realizadas por Tiago Gambogi, em Londres, a fim de "chamar à responsabilidade" as companhias,³⁰ e por um grupo de 300 ativistas no Rio, quando pintaram a fachada da Vale com lama;³¹ o documentário ambientalista *O Canto do Vale do Rio Doce*;³² o livro infantil *Um dia, um rio* de Leo Cunha e André Neves, onde o próprio Rio Doce narra a história do desastre;³³ são alguns desses exemplos de resistência criativa.

Assim como esses exemplos, ocorridos na Bolívia e Brasil, encontramos outros tantos ao redor do mundo, o que nos leva a compreender, nas palavras de Anthony Downey (2014, p. 28, tradução do autor) que “a globalização produziu um abalo político e social, se não um conflito absoluto em todo o globo”.³⁴ As circunstâncias de desigualdade social, a redução da voz de diversas comunidades, a exploração do meio ambiente e a privatização da vida, em todos seus aspectos, fazem da luta política na atualidade uma alternativa de resistência frente à distribuição desigual de recursos, à desregulamentação das leis trabalhistas, aos impactos locais provocados pelo livre mercado, ao aumento da subclasse de trabalhadores imigrantes e aos refugiados por motivos econômicos e políticos.

Apesar de se apresentar como manancial de incontáveis problemas na atualidade, obviamente, a globalização neoliberal não é a fonte de todos os males e único alvo que os movimentos sociais e práticas de ativismo buscam atingir. Os temas e origens dessas práticas são diversos e surgem de modo espontâneo da indignação contra injustiças, sem organização partidária ou liderança centralizada. Nesse bojo inserem-se preconceitos de diversas estirpes (racial, social, cultural, religioso, sexual, etc.), violências, intolerância, conservadorismo, e assim por diante.

Conforme será discutido neste trabalho, tais processos de oposição vêm apresentando uma opção de oposição colaborativa e interconectada, tornando-se cada vez mais direcionadas e organizadas em direção à ação estética/política. São movimentos que vêm demonstrando uma capacidade lúdica e imaginativa capaz de ironizar os mecanismos de poder, através de atos locais e globais de protesto e solidariedade que “envolvem configurações visuais, sonoras

²⁹ Disponível online em: <http://www.brasilpost.com.br/2015/12/08/emicida-show-mariana_n_8753958.html>. Acesso em: 27/06/2016.

³⁰ Disponível online em: <<http://odia.ig.com.br/noticia/mundoeciencia/2015-12-04/manifestantes-usam-lama-e-peixes-para-protestar-contra-a-vale-em-londres.html>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=6zwPvW0fzyI>>. Acesso em: 27/06/2016.

³¹ Disponível online em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/11/1707236-no-rio-300-manifestantes-sujam-de-lama-fachada-da-vale.shtml>>. Acesso em: 27/06/2016.

³² Disponível online em: <<https://www.eusemfronteiras.com.br/tragedia-rio-doce-ganha-documentario-ambientalista/>>. Acesso em: 27/06/2016.

³³ Mais informações sobre a publicação disponíveis online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lj98CndIrA4>>. Acesso em: 02/02/2017.

³⁴ “globalization has produced political unrest and social upheaval, if not outright conflict, across the globe.”

e comportamentais, consideradas pelos manifestantes como formas eficazes de reivindicar, reconquistar espaços e denunciar condições abusivas” (FUENTES).³⁵

De acordo com Castells³⁶ é possível, inclusive, sublinhar características comuns a esses movimentos, sendo possível identificar aspectos particulares, tendo em vista seus meios de ação: ocupações das ruas da cidade com festas, música, dança, plantio de árvores em rachaduras no asfalto, acorrentamentos humanos, uso de trajes e figurinos, entre outros. Tais movimentos vêm se destacando ao inaugurarem diferentes formas de expressão social, cultural e política na busca por erigir críticas criativas e autônomas, e é justamente nesse sentido que passam a existir condições singulares para a emergência de novas formas de expressão, captadas e utilizadas por indivíduos e coletivos nas práticas ativistas atuais. Nas palavras de André Mesquita:

No fim do milênio, um ciclo de manifestações ativistas entre os anos de 1999 e 2001, como os protestos ocorridos em Seattle (N30, 30 de novembro de 1999), Praga (S26, 26 de setembro de 2000); Quebec (A20, 20 de abril de 2001) e Gênova (J20, 20 de julho de 2001), mostrou que a crítica contra os impulsos do neoliberalismo também pode ser original, dinâmica, criativa e festiva. (MESQUITA, 2011, p. 35).

O ativismo na atualidade não só reformulou as experiências corporificadas dos protestos de rua, mas também deu início ao procedimento livre e transversal de comunicação em rede, universalizando a luta em favor dos valores democráticos. Nesse processo, destaca-se o levante zapatista,³⁷ de 1994, como grande influência entre os movimentos sociais, ativistas, de esquerdas e juventudes ao redor do mundo. Visto como o primeiro sinal de confronto direto à globalização neoliberal que ganhou visibilidade mundial, o levante deu início a uma rede mundial de resistência a partir da aliança entre ativistas e movimentos sociais dos cinco continentes. O Encontro Intercontinental pela Humanidade e contra o Neoliberalismo, organizado pelo Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), unido aos Dias de Ação Global contra o Capitalismo – que foram protestos festivos ocorridos simultaneamente ao redor do mundo, no mesmo dia em que ocorria algum encontro de

³⁵ Disponível online em: <<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/performance-politics-and-protest-1>>. Acesso em: 13/02/2015.

³⁶ Entrevista com Manuel Castells. Disponível online em: <<http://www.fronteras.com/entrevistas/manuel-castells-a-comunicacao-em-rede-esta-revitalizando-a-democracia>>. Acesso em: 03/09/2015.

³⁷ A respeito do levante conferir o documentário Zapatistas (1999) Dir: Benjamin Eichert, Rick Rowley e Staale Sandberg. Disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RxefyhSlOoQ>> Acesso em: 20/06/2014.

cúpulas gestoras do capitalismo global – deram origem ao aparelhamento e auto-organização mundial de movimentos e grupos ativistas.³⁸

Desses protestos e encontros surgiram conferências mundiais de onde nasceu a Ação Global dos Povos (AGP), título atribuído à rede de integração que atrelou movimentos populares de todos os continentes, em favor da organização de ações de resistência frente ao “emergente monstro globalizado”.³⁹ A AGP é um núcleo que vem promovendo manifestações populares e ações diretas em resistência ao capitalismo global e em prol da justiça ambiental e social. Lançado em Genebra, entre os dias 23 e 25 de fevereiro de 1998, durante a 2ª Conferência Ministerial da OMC, promoveu simultaneamente festas/protestos nas ruas de mais de 60 cidades ao redor do mundo. Alguns princípios⁴⁰ e um manifesto⁴¹ regem seu ideário, que objetiva “inspirar o maior número possível de pessoas, movimentos e organizações a agir contra a dominação das corporações através da desobediência civil não-violenta e de ações construtivas orientadas pelos povos”.⁴²

A AGP contribuiu não só com ações diretas interessadas no desmantelamento da cultura corporativista, mas também para a abertura de espaços para manifestações políticas criativas e genuínas. Suas ações de reapropriação do espaço público contaram com o apoio do *Reclaim the Streets*⁴³ (RTS!) e suas *Street Parties* com música, trajes extravagantes, corpos, cor e diversão, criando maneiras alternativas de luta que se valeram de aspectos encontrados em práticas artísticas para suas táticas de contestação. Numa festa/protesto, organizada em 1996 pelo RTS!, por exemplo, uma rodovia em Londres (*West Cross Route*) foi ocupada por seis mil pessoas dançando ao som de um sistema mecânico. A festa contou com escaladores para interromper o trânsito e estender cartazes e faixas com seus intentos, pontos de atendimento e informações sobre o RTS!, bloco de percussão, dentre outras ações criativas (LUDD, 2002). Esclarece o teórico André Mesquita que tais festas oxigenam o modus

³⁸ MESQUITA (2011) e CASTELLS (2013). O próprio movimento antiglobalização reconhece o nascimento dessa rede de resistência a partir da insurgência zapatista encampada no dia 1º de janeiro de 1994 em Chiapas, conforme aponta Bruno Andreotti em seu estudo sobre cidadania, controle social e migrações internacionais. Artigo disponível online em: <<http://www.humanas.ufpr.br/site/evento/SociologiaPolitica/GTs-ONLINE/GT4/EixoIII/dias-acao-global-BrunoAndreotti.pdf>>. Acesso em: 12/11/2015.

³⁹ Trecho do Manifesto da Ação Global dos Povos. Disponível online em: <<https://www.nodo50.org/insurgentes/textos/agp/02manifestoagp.htm>>. Acesso em: 20/06/2014.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

⁴³ O *Reclaim The Streets!* (RTS!) é um grupo de ativismo que surgiu no Reino Unido no início dos anos noventa interessado em reocupar coletivamente o espaço público com festas e outras táticas diretas não-violentas. Maiores informações sobre o RTS online. Disponível online em: <<http://rts.gn.apc.org/>>. Acesso em: 12/01/2015.

operandi das práticas de protesto político ao adotarem características artísticas como forma de resistência:

Diferente das passeatas convencionais escoltadas pela polícia, com os discursos dos líderes dos partidos políticos sendo ouvidos nos carros de som, grupos de artistas e ativistas encontraram-se nas festas de rua globais do RTS! para apropriar-se temporariamente do espaço urbano. Nestas festas-protestos, os ativistas não só enfrentam a repressão da polícia, mas usam todas as táticas e performances artísticas possíveis para rapidamente atingir os espaços e os símbolos do controle corporativo. (MESQUITA, 2011, p. 33).

Uma das estratégias mais celebradas que o RTS! utilizava em suas festas, e que segue sendo adotada nas redes e grupos que se opõem ao capitalismo globalizado, é a *ação direta*, um modo de ação que “diz respeito à criação, tanto individual quanto coletiva, dos seus próprios meios de confrontação e desmantelamento das estruturas de poder que dominam nossas vidas e estão destruindo o mundo natural”.⁴⁴ A *ação direta* diz respeito à tomada de uma ação concreta para transformar a própria realidade daquele que a utiliza, ao trabalho coletivo a fim de resolver os próprios problemas, à ampliação das fronteiras do possível, à inspiração e à criatividade, ao aumento de potencial interventivo. É, sem dúvidas, a principal e mais usual forma de reivindicação utilizada no sindicalismo revolucionário através de greves, bloqueios, ocupações, acorrentamentos, etc. Assim sintetiza Leo Vinicius, ao afirmar que:

Na relativa curta história do movimento de ação direta teria havido um aumento de militância (em termos de táticas em que estavam preparados para usar) e de radicalidade (em termos de ideias) do movimento. Teria havido um afastamento de temas e campanhas restritas a temas específicos e de posições reformistas e liberais em benefício de uma política mais radical e revolucionária. Essa mudança era vista também como parte da trajetória geral que os movimentos de contracultura juvenil politicamente orientados pareceriam seguir. (VINICIUS, 2014, p. 204).

No Brasil, em São Paulo, Belo Horizonte, Fortaleza e Rio de Janeiro, os Dias de Ação Global influenciaram ações de jovens que passaram a se organizar para se associarem à AGP. No primeiro Dia de Ação Global, em maio de 1998, em simultâneo à conferência ministerial da OMC em Genebra, houve uma passeata de diversos movimentos sociais em Brasília organizada pelo Movimento Sem Terra (MST). Também, durante os protestos ocorridos em Seattle, em novembro de 1999, houve em Santos uma encenação teatral, inspirada no excerto

⁴⁴ Artigo publicado no jornal *Financial Crimes*, do *Reclaim The Streets*, em setembro de 2000. Disponível online em: <<http://www.ainfos.ca/01/nov/ainfos00461.html>>. Acesso em: 12/04/2016.

do anarquista Pierre-Joseph Proudhon, onde define o que é “ser governado”,⁴⁵ unida a uma panfletagem contra o neoliberalismo globalizado.

Conforme esclarece Vinicius (2014), muitos jovens foram atraídos pela vontade de multiplicar os modelos de resistência ocorridos nos dias de AGP. Além do sindicalismo revolucionário, muitos adeptos do movimento punk e anarquista se ligaram ao movimento antiglobalização. A partir dos anos 2000 é possível localizar no país a formação de grupos de jovens que surgiram com a finalidade de discutir a globalização e os movimentos de resistência a ela. Um desses exemplos é a Ação Local por Justiça Global (ALJG) que, em 2002, foi responsável por tomar frente na Jornada contra a Alca. O evento envolveu uma série de protestos na cidade de São Paulo e contou com marchas pacíficas e criativas, tais como: *bicicletadas* com ocupações do espaço urbano com bicicletas, patinetes, *skates*, patins e afins; festas de rua com música eletrônica dançante, apresentação de vídeos com depoimentos da luta de movimentos sociais de todo o continente; *workshops* com treinamento de ação direta que envolveu métodos de primeiros socorros em casos de torções, cortes, gás lacrimogêneo, spray de pimenta; confecção de bonecos gigantes, *banners*, bandeiras; informações judiciais sobre direitos do cidadão e como proceder em caso de prisão; grupos de diálogo sobre experiências de antigas manifestações e uma preparação sobre os modos de atuação na manifestação.⁴⁶

Neste trabalho, o breve histórico supra-apresentado interessa devido à necessidade de compreender como os atuais modos de ação em protestos civis e práticas de ativismo despontaram, assim como a maneira como se diferem dos debates culturais e políticos produzidos em épocas anteriores, principalmente no que concerne à presença de aspectos artísticos nesse contexto. Ações coletivas, comunitárias, voluntariado individual, ação direta, protestos não-violentos, *hacktivism*, boicote, desobediência civil, participação online, presencial, são alguns dos aspectos que dão forma a essas ações e eventos. Por conseguinte, podemos considerar que os indivíduos e grupos que vêm tomando as ruas atualmente integram a paisagem política contemporânea com um novo tipo de ativismo, cada vez mais criativo, festivo e visual. Por outras palavras, Anthony Downey descreve que:

Essa ideia da arte dando forma a valores políticos e envolvendo comunidades em um campo comum da experiência visual, ressoa com uma compreensão individual e comunitária de como o espaço público pode ser usado como um lugar para repensar (em oposição a reforçar) valores

⁴⁵ Trecho disponível online em: <<http://arteseMLEI.blogspot.com/2012/08/ser-governado-joseph-proudhon.html>>. Acesso em: 12/04/2016.

⁴⁶ Disponível online em: <https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/free/imf/brasil/2002/1016contra_alca.htm>. Acesso em: 13/04/2016.

políticos e sociais. No entanto, com frequência, o ativismo político e o ativismo artístico são entendidos como indistinguíveis – um ponto de preocupação para alguns e de celebração para outros.⁴⁷ (DOWNEY, 2014, p. 83, tradução do autor).

Assim como esclarece a pesquisadora Ileana Diéguez Caballero (2011), tais acontecimentos apontam para a necessidade de refletir sobre os processos de criação artística e política frente aos modelos tradicionais de expressão. Envolvendo recursos das artes plásticas e cênicas e mostrando características participativas e rituais, as manifestações de ativismo na América do Sul se associam aos processos políticos, econômicos e sociais de seus países, influenciando os processos de criação de seus realizadores. Nas palavras da autora:

As práticas empreendidas pelos movimentos de protesto têm revertido as estratégias de poder, carnavalizando o seu próprio caráter espetacular midiático, recolocando-os no âmbito dos atos de convívio. Os dispositivos cênicos têm propiciado formas de teatralização do espetacular cotidiano. (CABALLERO, 2011, p. 60-61).

Tendo em vista tais considerações, será adiante observado o modo como as práticas artísticas têm se tornado envolvidas com uma variedade de engajamento social, ativismo e projetos comunitários. Especialmente as práticas artísticas performáticas que adotam aspectos ativistas, buscando e explorando o potencial de modelos alternativos de engajamento político. Conforme veremos nos próximos apartados, a *performance* vem desempenhando papel central, ao enfatizar discussões políticas, em geral, através do corpo. Protestos políticos que contam com festas na rua, ocupações artísticas e comportamentos expressivos individuais e coletivos tais como greves, piquetes, ocupações, manifestações, bloqueios, paralisações e mais um universo de práticas, se mostram exponencialmente “contaminadas” pela *performance*.

1.2 Considerações sobre performance na contemporaneidade

Performance é uma palavra múltipla. Uma busca no Google mostra atualmente uma média de 1.860.000.000 de resultados para performances nas mais diversas áreas.⁴⁸ O

⁴⁷ “*This sense of art giving shape to political values and engaging communities in a common realm of visual experience resonates with an individual and community-based understanding of how public space can be used as a location for rethinking (as opposed to enforcing) political and social values. Nonetheless, it is often the case that political activism and artistic activism are understood to be indistinguishable - a point of concern for some and celebration for others.*”

⁴⁸ Busca realizada em /10/03/2016. Disponível online em: <<https://www.google.com.br/#q=performance>>.

vocábulo não é uma exclusividade do universo artístico e pode ser encontrado em diferentes contextos desde a Sociologia, a Antropologia e a Linguística até a Política, Filosofia, Economia, dentre outros. Performance pode, por exemplo, ter o sentido de *desempenho* no mundo dos esportes, negócios, tecnologia, marketing, na vida cotidiana, etc. Assim, não raro encontramos performance como referência ao rendimento do carro do ano, do computador de última geração, de um atleta, peças mecânicas, da(o) parceira(o) sexual, cosméticos, na avaliação do trabalho de profissionais das mais diversas áreas, dentre outros. Nessas ocasiões o termo vem normalmente acompanhado de uma adjetivação com fins de denotar sua qualidade. Fala-se da (boa ou má) performance de uma figura política durante seu discurso, de um dançarino ao longo da apresentação de um espetáculo, de um professor em sala de aula lecionando determinada disciplina, de uma empresa, produto, e assim sucessivamente.

Em português, também é possível localizar situações onde o termo é utilizado para se referir ao desempenho de pessoas e produtos, apesar de ser complexo conceber que se pense nalguma opção desvinculada a um processo artístico quando ouvimos dizer que “alguém fez uma performance”. No universo das artes o sentido tradicional de *performance* – *arte da performance* ou *performance arte* – está associado a realizações corporais que demandam a presença física de seres humanos treinados, demonstrando determinada ação ou comportamento (CARLSON, 2010). Desde a década de 1960, o termo vem se expandindo, tanto dentro quanto fora das artes, passando a abarcar uma diversidade de formas e definições, sendo hoje aplicado nas mais variadas e múltiplas situações.⁴⁹ Dessa maneira uma *performance* também pode ser entendida como alguém dançando, cantando, atuando, tocando um instrumento, e assim por diante – o que faz lembrar o entendimento de *performance* em inglês, como referência a apresentações artísticas dos mais diversos campos – ou ainda uma prática corporal ou comportamento não-artísticos, tais como a realização de papéis sociais, profissionais, familiares, ritualísticos, políticos, festivos, etc.

A definição de *performance*, seja nas artes ou fora dela, tem se alargado grandemente, em parte, devido ao trabalho de artistas dispostos a explorar novas formas de criar, exibir e circular seus trabalhos (SCHECHNER, 2013). A generalidade do termo, sua multiplicidade de significados, abrangência e transitoriedade pelos mais variados discursos demonstra a dificuldade em tangenciar uma acepção única ou definitiva. Talvez por esse motivo, “por resistir tanto a uma única classificação, torna-se tão instigante para o campo da arte” (MELIN, 2008, p. 25). Portanto, espera-se de um estudo que se presta à sua abordagem, reflexões que

⁴⁹ De acordo com Taylor (2013, p. 39) “A performance existe desde que existem pessoas, embora o campo de estudos em sua forma atual seja relativamente recente”.

ultrapassem o propósito de defini-la, privilegiando, assim, a análise de ações, práticas, comportamentos e suas estruturas particulares, focando na riqueza desse universo criativo ao considerar sua variabilidade de contexto para contexto, de uma situação para outra. Essa seria, de acordo com Eleonora Fabião,⁵⁰ a maneira mais justa de tratar o termo, valorizando sua hibridez e mutabilidade de contornos sem risco de formatá-lo e restringi-lo a uma única definição e, desse modo, limitar suas infindas possibilidades de expressão.

Possivelmente, tal característica tenha conduzido Jon McKenzie (2004, p. 30) a propor a alteração da questão “o que é performance?” para “qual tipo de performance?”, uma vez que o modelo de resposta sugerido por “o que é” pressupõe algo único, singular e certo, ao passo em que, “qual?”, assumiria mais apropriadamente a multiplicidade de formas presente na palavra. Assim sendo, é aqui entendido que, possivelmente, o único pressuposto primordial e fundamental ao tratar da definição de *performance* seja a abertura, porosidade e generalidade de sua significação.



Figura 3 - Exemplo de uso da palavra *performance* como referência à produtos industrializados durante a *performance Real*. “*Performance Metals*” pode ser traduzido como “*Metais de alto desempenho*”. Foto do autor. Fonte: Arquivo pessoal.

Não há limites culturais ou históricos fixos para o que pode ser considerado performance ou não. O que hoje é lido e analisado como performance, certamente não seria

⁵⁰ Ver entrevista com Eleonora Fabião para o Diário do Nordeste: *Definir performance é um falso problema*. Disponível online em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/definir-performance-e-um-falso-problema-1.281367>>. Acesso em: 10/09/2009.

visto como tal há alguns anos atrás. Rituais, cerimônias, protestos em massa, ações cotidianas e a encenação de papéis sociais, apenas para listar alguns exemplos, hoje podem ser entendidos como performances sob a análise dos Estudos da Performance.⁵¹ Desse modo, *performance* pode ser entendida como um amplo espectro que inclui a *arte da performance*, rituais, esportes, entretenimento popular e performances da vida cotidiana. Nessa direção, Richard Schechner (2013, p. 31), fundador e um dos teóricos mais influentes do campo, lista oito diferentes situações em que uma performance pode ocorrer:

1. Na vida diária – cozinhando, socializando, “simplesmente vivendo”
2. Nas artes
3. Nos esportes e eventos de entretenimento popular
4. Nos negócios
5. Na tecnologia
6. No sexo
7. Nos rituais – sagrados e seculares
8. Nos jogos.⁵² (SCHECHNER, 2013, p. 31, tradução do autor).

Longe de se pretender definitiva, a lista exhibe a magnitude do território abarcado pelo termo, funcionando como um norteador capaz de aclarar as diferentes instâncias e tipos de situação onde uma performance pode se dar. Seus pontos se atravessam e sobrepõem. A vida diária, por exemplo, englobaria grande parte das outras categorias listadas. Muitas performances pertencem simultaneamente a diferentes classes. Um jogador de futebol que corre mordendo a camisa e depois samba mirando a audiência após marcar um gol está performando uma dança e encenando um ritual como parte de seu papel profissional como esportista e *entertainer*. É justamente neste sentido que a *performance* pode ser vista como um “amplo espectro”, ou um “fluxo contínuo” de ações humanas que vão do ritual ao jogo, passando pelos esportes, entretenimento popular, pelas artes cênicas (teatro, dança, música), comportamentos da vida cotidiana, encenações sociais, profissionais, de gênero, raça e de classe, dentre outras (SCHECHNER, 2013).

Nos EUA, a exploração do termo nesse sentido desencadeou numa “aproximação das artes com as áreas de conhecimento que lidam com tais práticas [cotidianas]” (LOPES, 2003, p. 08), dando margem ao surgimento de uma área interdisciplinar de estudos, com perspectivas teóricas diversas, dialogando com os estudos culturais, a história, a crítica das artes, a linguística, a semiologia, entre outros campos: os Estudos da Performance. O campo

⁵¹ Voltaremos ao campo com mais detalhamento adiante.

⁵² “1. *in everyday life – cooking, socializing, ‘just living’*; 2. *in the arts*; 3. *in sports and other popular entertainments*; 4. *in business*; 5. *in technology*; 6. *in sex*; 7. *in ritual – sacred and secular*; 8. *in play*.”

possui raízes intelectuais no Teatro e na Antropologia, reunindo pensadores desses campos e do folclore, ciências sociais e culturais, dentre outros (BOAL, 2004).

Assim como seu objeto de análise – performances – os Estudos da Performance rejeitam definições conclusivas, tornando complexa a tarefa de mapear sua área de atuação, visto que atravessa fronteiras, alcançando acepções imprevistas. Dessa maneira, um dos conceitos chave para seu entendimento é a liminaridade. Assim, caso se ouse buscar respostas para as questões “o que é performance” e “o que são os estudos da performance” talvez a resposta mais justa, concisa e curta seja: liminaridade (MCKENZIE, 2004, p. 27).

Com ecos em diferentes países, atualmente os Estudos da Performance têm se dedicado ao processo de investigações comparativas de diversas culturas e sociedades. No Brasil, temos na Associação Brasileira de Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE) um Grupo de Trabalhos dedicado exclusivamente a pesquisas na área – o GT Estudos da Performance –, cuja ementa específica:

Os Estudos da Performance constituem um campo intelectual e artístico implementado no início da década de 1980, a partir da experiência de diversos pesquisadores internacionais e que visa compreender as dimensões da performatividade humana numa visão transcultural, transdisciplinar e de inclusão disciplinar, objetivando a criação de um campo de conhecimento que seja fronteira entre as Ciências Sociais e as Artes Cênicas, principalmente. [...] No centro de suas preocupações está o estudo do comportamento humano na sua forma extra-cotidiana como quer Eugenio Barba, "comportamento expressivo", de acordo com Victor Turner, ou, simplesmente, "comportamento recuperado" para Richard Schechner. [...] O desenvolvimento do campo da performance no Brasil está marcado por influências profundas do Teatro Antropológico de Barba e da conexão criada com o Instituto Hemisférico de Performance e Política nas Américas congregando acadêmicos, artistas e ativistas do continente americano.⁵³ (LIGIERO; TEIXEIRA; ZENICOLA, 2012).

O GT Estudos da Performance congrega um conjunto de publicações que consiste numa diversidade de pesquisas em diferentes campos, que vão da análise de obras artísticas à abordagem de festas populares, passando por questões referentes à preservação de memórias, do patrimônio intangível e, no caso deste estudo, especialmente, manifestações de ativismo político. O estudo da performance é entendido como uma disciplina acadêmica e método de análise que emergiu como resposta a um mundo exponencialmente performático (SCHECHNER, 2013). Um meio de conhecer a vida e investigar o comportamento de seres

⁵³ Texto revisto para a apresentação o Grupo de Trabalho da ABRACE do qual os autores são respectivamente Coordenador e Vice Coordenadora do mesmo, João Gabriel Lima Cruz Teixeira e Denise Mancebo Zenicola, desde 2012. Disponível online em: <<http://portalabrace.org/1/index.php/grupos-de-trabalho/estudos-da-performance>>. Acesso em: 11/02/2016.

humanos em ação na sociedade, abrangendo a análise de práticas que implicam em comportamentos predeterminados ou relativos à categoria de evento, como protestos políticos, danças, festas, rituais, funerais, etc. Onde a maneira de se vestir e se apresentar publicamente, o conjunto de gestos e expressões faciais de um grupo – todo um enorme universo que nos circunda no dia-a-dia possui caráter performático (LOPES, 2003).

Justamente devido à sua capacidade de iluminar, instruir e inspirar estudos dos mais diversos temas e situações humanas que o campo foi considerado o mais apropriado para o desenvolvimento da pesquisa doutoral que resultou na presente tese. Ele é tão diverso quanto as ações das pessoas que nele atuam. Em suma, pode-se aferir que os Estudos da Performance celebram a natureza performativa da comunicação humana. Todos nós performamos mais do que percebemos. Nossos hábitos, rituais do dia a dia e rotina de vida são repetições de comportamentos previamente exercidos que por nós são acessados, recortados e montados assim como o editor trata um filme. “Esses pedaços de comportamento podem ser rearranjados e reconstruídos; eles são independentes de sistemas casuais (pessoais, sociais, políticos, tecnológicos, etc.) que os trouxeram à existência. Eles têm vida própria.”⁵⁴ (SCHECHNER, 2013, p. 34, tradução do autor).

Tamanha abrangência levou Schechner (ibid., p. 29, tradução do autor) a aferir que “toda e qualquer atividade da vida humana pode ser estudada *como performance*”.⁵⁵ Todo e qualquer comportamento, acontecimento, ato ou ocorrência pode ser analisado em termos de ação, conduta e apresentação e assim, ser estudado *como se fosse performance*. Na visão do autor, *ser* ou *não ser performance* depende mais de como o ato é recebido e circunscrito em determinado contexto (emoldurado), do que do evento em si mesmo.⁵⁶ Performance pode ser qualquer ação emoldurada, exibida, sublinhada, apresentada ou encenada.

Ele [Schechner] compreende nesse termo aquelas formas teatrais (ou ações humanas com formato teatral) que surgem no cotidiano em situações nas quais a realidade se teatraliza, como uma inauguração de um banco, um discurso presidencial, uma partida de futebol, uma luta de boxe, uma sessão da Câmara dos Deputados. E o conceito inclui também o desfile de uma escola de samba, a sessão de macumba e até mesmo os espetáculos de teatro. Tudo é performance. Performances seriam todas as atividades humanas organizadas de modo espetacular e realizadas por “atores” que estão

⁵⁴ “*These strips of behavior can be rearranging or reconstructed; they are independent of the casual systems (personal, social, political, technological, etc.) that brought them into existence. They have a life of their own.*”

⁵⁵ “*Any and all of the activities of human life can be studied ‘as’ performance*”. Tradução do autor.

⁵⁶ Voltaremos às noções de emolduramento e *como se fosse performance* com mais detalhamento adiante neste capítulo.

conscientes da organização, ainda que possam ignorar seus significados e razões.⁵⁷ (BOAL, 2014).

Apesar de a sinopse de Augusto Boal ressaltar os quesitos teatralidade e intencionalidade, nem sempre Schechner se refere às ações e atividades expressivas como performances. Para o autor, mesmo atos cotidianos e ordinários, como simplesmente levar a colher até a boca, são performances. Ele parte do princípio de que ações e procedimentos da vida diária envolvem parcelas específicas de comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados e separados do “simples” viver, onde pessoas meramente podem agir, sem, no entanto, terem a consciência de que seu comportamento envolve uma performance. “Tudo no comportamento humano indica que nós performamos nossa existência, nossa existência social em especial” (SCHECHNER, 1982, p. 14).⁵⁸ Assim, comportamentos expressivos efêmeros da vida diária passam a se tornar poéticas significativas e a performance se torna uma noção de ação bastante inclusiva que envolve, também, atos corporais cotidianos que vão de apertos de mão, exibição de emoções, momentos familiares, e assim por diante.

Relacionadas ao rendimento humano, performances também podem representar comportamentos que se repetem, ou seja, *comportamentos restaurados*, uma maneira de encarar a vida em sociedade como um constante processo de aprendizado e representação (VILLAR, 2003). A restauração de comportamento é descrita por Richard Schechner como processo chave de todo tipo de performance:

Todo comportamento é comportamento restaurado – todo comportamento consiste em recombinações de pedaços de comportamento previamente exercidos, [...]. Performance, no sentido do comportamento restaurado, significa – nunca pela primeira, sempre pela segunda ou enésima vez: comportamento duas vezes exercido. (SCHECHNER, 2003, p. 34)

A noção de *comportamento restaurado* aponta para um tipo de performance que não necessariamente envolve a demonstração de habilidades, mas exibições em que há certa distância entre o *self* e o comportamento. Uma ação desempenhada no palco é lida como performance, ao passo que a mesma ação realizada fora desse contexto, na vida real, é considerada “apenas” uma realização. Sob a perspectiva da restauração do comportamento, mesmo o mais ordinário dos processos sociais se torna “teatral”.

⁵⁷ Entre o teatro e a vida. Disponível online em: <<http://institutoaugustoboal.org/2014/07/05/entre-o-teatro-e-a-vida/>>. Acesso em: 11/03/2016.

⁵⁸ “*Everything in human behavior indicates that we perform our existence, especially our social existence*”. Tradução do autor.

Assim entende Schechner (2003) ao recordar que o treino e o esforço não são apenas demandas do fazer artístico, mas também da vida diária. Para o autor, na vida em sociedade – bem como na elaboração de um espetáculo – são exigidos níveis específicos de preparação e ensaio. No caso da espécie humana, há a necessidade em realizar um extenso aprendizado desde a infância, passando pela adolescência, até alcançar um bom desempenho na vida adulta. Falar, comer, caminhar, como se portar, são ações básicas, mas que, no entanto, pedem anos de ensaio e repetição. Qualquer atividade da vida diária que envolva a apresentação de uma sequência de palavras ou ações previamente aprendidas pode ser vista sob a égide do comportamento restaurado, ou seja, sob a égide da performance. Quando performados, tais atos trazem em si diferentes níveis de representatividade incorporadas ao longo dos anos.

Nesse sentido, Diana Taylor (2003) ressalta que a performance passa também a funcionar como uma epistemologia. Em outras palavras, como prática incorporada que, unida a outros discursos culturais, também pode atuar como veículo de transmissão de conhecimento, um modo de conhecer. Para a autora a performance é um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento que nos permite ampliar o que entendemos por “conhecimento”. Nas palavras de Taylor:

As performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade através de ações reiteradas, o que Richard Schechner nomeou de “*twice behaved-behavior*” (comportamento duas vezes realizado).⁵⁹ (TAYLOR, 2003, p. 18, tradução do autor).

Ações incorporadas desempenhadas cotidianamente, não necessariamente teatrais ou conscientes, podem transmitir memória, senso de pertencimento, identidade, valores culturais de uma geração e de uma cultura para outra (repertório), oferecendo maneiras de transmitir conhecimento através do corpo. Crenças, comportamentos e convenções sociais são passados de geração para geração também pela via corporal. Essa noção é extremamente importante, principalmente para sociedades que transmitem conhecimento não só pela letra grafada (arquivo). De acordo com ela é preciso refletir sobre os modos de valorização da cultura expressiva e incorporada frente à escrita que, paradoxalmente, passou a substituir a incorporação. Pensar a performance sobre esse viés auxilia a desafiar a preponderância da

⁵⁹ “*Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner ha dado en llamar “twice behaved-behavior” (comportamiento dos veces actuado).*”

escrita nas epistemologias ocidentais.⁶⁰ Ademais, “se a performance não transmitisse conhecimento, apenas os letrados e poderosos poderiam reivindicar memória e identidade sociais”, conclui a autora (ibid., p. 19).

As performances viajam, desafiando e influenciando outras performances. Contudo, elas estão, em certo sentido, sempre *in situ*: são inteligíveis na estrutura do ambiente imediato e das questões que as rodeiam. O *é/como* realça a compreensão da performance como simultaneamente “real” e “construída”, como um conjunto de práticas que reúnem o que historicamente ficou separado como discursos ontológicos e epistemológicos distintos, supostamente autônomos. (TAYLOR, 2013, p. 28).

Dessa maneira, Taylor aponta uma importante distinção para o entendimento de ações performadas: a diferença entre algo *ser* uma performance e algo poder ser estudado ou compreendido *como se fosse* uma performance. O **tudo** é performance schechneriano, certamente se deve ao fato de que qualquer ato pode ser analisado *como se fosse* uma performance. Um protesto político, à primeira vista, não é uma performance, mas certamente pode ser entendido como uma. O *como se fosse* é uma ferramenta conceitual que permite a análise de ações que, de outro modo, não poderiam ser investigadas como performances.

Contudo, a autora (2016) alerta para o fato de a barra, que separa e une o *ser/como*, ser escorregadia e alterar com o tempo e contexto, tornando complexa a tarefa de determinar aquilo que *é* ou *pode ser considerado* uma performance. Desse modo, práticas de desobediência civil, resistência política, cidadania, gênero, raça, etnia e identidade sexual, atualmente vêm sendo compreendidas e analisadas como performances, o que nos leva a concluir que, hoje em dia, as distinções entre o *ser* e *como se fosse* performance se tornam ainda mais turvas. Sobre o assunto, Schechner escreve:

Há limites para que algo seja performance. Porém, virtualmente tudo pode ser estudado **como se fosse** performance. Alguma coisa é performance quando o contexto histórico-social, as convenções e a tradição dizem que tal coisa é performance. Rituais, brincadeiras, jogos e papéis do dia-a-dia são performances porque convenções, contextos, uso e tradição dizem que são. Pelo ângulo de observação do tipo de teoria de performance que eu proponho, qualquer coisa é performance. Mas sob o ângulo da prática cultural, algumas coisas serão vividas como performances e outras não; e isto irá variar de uma cultura ou de um período histórico para outro. (SCHECHNER, 2003, p. 37, grifo do autor).

O conceito de *como se fosse* é similar ao de *ostentação* articulado por Umberto Eco em seu artigo *Semiotics of Theatrical Performance* de 1977.⁶¹ No artigo, Eco dá o exemplo de

⁶⁰ É preciso esclarecer que nem sempre as performances se dão através do aparelho corporal. Atualmente é conhecido um conjunto de ações performáticas digitais e virtuais que optam pela inibição do aparelho corporal fazendo.

um bêbado exposto em via pública pelo Exército da Salvação, com a finalidade de apresentá-lo como modelo de comunicação de uma mensagem sobre os efeitos negativos da bebida. Quando uma ação é declaradamente performada, há ali signos intencionalmente produzidos para comunicar uma mensagem. Essa intenção não é percebível por parte do embriagado, que foi posto em exibição para ser observado e teve suas ações emolduradas (ostentadas) com a finalidade de produzir significado. Através dessa moldura, o bêbado pôde ser visto como um performer, mesmo sem necessariamente estar ciente disso, o que põe de lado a ênfase na ação e intencionalidade do performer para localizar a dinâmica central da ação na leitura do receptor. Desse modo, uma situação, ação ou pessoa pode produzir diferentes significados, não porque decidiu fazê-lo, mas porque alguém ou um grupo reconheceu-o como tal.

Para Eco (1977), quando algo é *ostentado*, é porque foi escolhido entre itens existentes e exibido para leitura de outros. Quando determinada coisa é colocada em um espaço de significação, seja ele um palco, um museu ou uma galeria, desencadeia-se uma alteração perceptiva que faz com que o leitor considere este algo como expressivo.⁶² A ênfase do fenômeno performado estar na audiência e na recepção, em lugar da intencionalidade do agente, pavimenta o caminho para a afirmação de que “tudo é performance”, onde tal definição dependeria da inserção de uma *moldura* evocada pelo observador. Mesmo consciente de que não se deve perder de vista as contribuições conscientes de performers, Schechner escreve:

Mesmo não-performances – sentar em uma cadeira, atravessar a rua, dormir – podem se transformar em uma performance caso emolduremos essas ações comuns “como performances”. Se eu olhar para o que acontece nas ruas ou para o movimento do oceano e vê-los “como performance”, então, nessas circunstâncias, eles assim serão. Foi isso que John Cage quis dizer quando me respondeu à pergunta “O que é teatro” com, “Apenas veja e escute”. De fato, performances pertencem sobretudo aos olhos e ouvidos.⁶³ (SCHECHNER, 2013, p. 169, tradução do autor).

No século XXI as fronteiras daquilo que é considerado performance – determinadas por contexto, convenção, uso e tradição – e do que pode ser analisado *como se fosse* uma

⁶¹ Disponível online em: <<http://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%C3%A1nea/Eco/Semiotics%20of%20Theatrical%20Performance.pdf>>.

⁶² Essa é uma discussão recorrente na arte contemporânea desde o mictório de Duchamp – um objeto industrializado que ganha contornos artísticos quando exposto em um espaço para apreciação estética – e voltaremos a ela com mais fôlego no próximo apartado deste capítulo.

⁶³ “*Even non-performances – sitting in a chair, crossing the street, sleeping – can be made into a performance by framing these ordinary actions ‘as performance’.* If I look at what happens on the street, or at the rolling ocean, and see these ‘as performance,’ then in that circumstance they are such. This is what John Cage meant when he answered my question, ‘What is theater?’ with, ‘Just look and listen’. Indeed, performances belong mostly to the eye and ear.”

performance, estão se desfazendo. “Performances se movem entre o *como se* e o *é*, entre o fingido e as novas construções do ‘real’” (TAYLOR, 2016, p. 06, tradução do autor).⁶⁴ Frente a essa amplitude, o que prevalece é o modo como cada evento é emoldurado. Podemos considerar que um show de *rock’n roll* é uma performance e nos atermos aos acontecimentos desempenhados no palco. Contudo, também poderíamos alargar um pouco mais a moldura e observar a plateia, o modo como se vestem, dançam e cantam as músicas, bem como o bairro onde o show acontece, sua história, quem teve ou não acesso ao show, etc., como parte do evento performado. “O enquadramento nos permite examinar [qualquer] evento em termos de ambos *é/como* performance. Cada um deles nos dá um sentido diferente da política, estética e significado de ‘performance’” (ibid., p. 29, tradução do autor).⁶⁵

A fim de esclarecer o modo como determinado fenômeno pode ser investigado *como* performance, Schechner (2003) propõe ser preciso considerar o modo como tal evento se desdobra no tempo e no espaço; quais objetos e indumentárias particulares foram utilizados; que papéis são desempenhados e como eles se diferem, se é que se diferem, daqueles que performers normalmente executam no universo artístico; ou seja, como o evento é controlado, distribuído, recebido e avaliado. Mesmo em casos onde a moldura é estabelecida pelo próprio performer, que *denomina* sua produção como *x* ou *y*, não se anula a possibilidade de ocorrerem leituras diferenciadas que circunscreverão sua ação em outros campos. Assim, não obstante, temos performances artísticas que não são reconhecidas como tal, que passam despercebidas pelo público como se fossem eventos cotidianos e não acontecimentos artísticos.

Nos próximos itens, além de um breve retorno à noção de *arte da performance*, serão apresentadas ocasiões em que esse tipo de situação pode se dar, explorando os limites entre arte e não-arte, entre *é* e *como se fosse* performance, bem como os processos de emolduramento de ações e acontecimentos ordinários através dos Estudos da Performance.

1.2.1 Arte da Performance

Desde a década de 1960 artistas vêm colocando seus corpos como centro de suas produções artísticas a fim de desafiar regimes de poder e normas sociais (TAYLOR, 2016). Tais experimentos deram origem à *arte da performance*, um campo expressivo que, desde

⁶⁴ “Performance moves between the *as if* and the *is*, between pretend and new constructions of the ‘real’.”

⁶⁵ “The frame allows us to examine [any] event in terms of both *is/as* performance. Each gives us a different sense of the politics, aesthetic, and meaning of ‘performance’.”

suas origens, segue um caminho de contestações, provocações e rompimentos com a arte estabelecida, a tal ponto de ser intitulada arte de fronteira (COHEN, 2002). Sua origem é associada por alguns, como é o caso de Fernando Villar (2003), à segunda metade do século XX e os movimentos de vanguarda e suas conseqüentes alterações no universo das artes. De acordo com os pensadores dessa linha, a performance arte é o resultado das experiências dos vanguardistas, que despontou enquanto campo de experimentação interessado no modo contestatório de se posicionar em relação à vida e ao mundo. Outros entendem que sua ascendência é tão antiga quanto o próprio ritual (TAYLOR, 2013).

Neste trabalho parte-se do princípio de que a *arte da performance* é um espaço de expressão aberto, extremamente permissivo, disposto a abarcar experiências artísticas diversas, que vão das individuais às coletivas, e com incontáveis variações quanto ao local e modo de exibição e circulação. O modo contestatório de se colocar sobre a vida e o mundo percebido em grande parte das produções inscritas nesse campo, vêm influenciando a produção de conteúdos relacionados ao cotidiano político/social, expandindo o espaço de ação de atividades artísticas, levando a arte para lugares antes não vistos como espaços de apresentação. Tais características levaram Renato Cohen (2002, p. 45) a concluir que o ofício do performer “é, basicamente, um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte dos lugares comuns impostos pelo sistema”.

Caracterizada especialmente por suas experiências com o tempo, espaço e corpo, a *performance arte* se apresenta também como uma alternativa de sobrevivência criativa inscrita às margens da arte institucionalizada. Contudo, assim como outras particularidades do campo, esta não é uma característica definitiva, sendo possível também localizar performances artísticas fomentadas por editais públicos e empresas, exibidas em grandes galerias e museus, postas à venda no mercado,⁶⁶ etc. Em 2010, por exemplo, o MoMA dedicou toda sua estrutura à exposição *A artista está presente*, de Marina Abramović. Além de ações realizadas pela artista também foram exibidas re-performances de seus trabalhos mais significativos desempenhados por performers contratados pelo museu.

Assim como no caso da palavra *performance*, *arte da performance* é um termo de difícil aceção. É o que entende Cohen (2002, p. 29) ao escrever que a tarefa de definir e delimitar o que seja arte da performance é paradoxal, “na tentativa de decupar o que busca escapar do analítico, de sermos normativos com uma arte que na sua essencialidade procura

⁶⁶ *Mesmo tímida, venda de performances cresce no mercado de arte brasileiro*, matéria disponível online em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1759017-mesmo-timida-venda-de-performances-cresce-no-mercado-de-arte-brasileiro.shtml>>Venda de performance cresce exponencialmente>. Acesso em: 11/04/2016.

escapar de definições e rotulações extintoras”. Essa ideia é também compartilhada por Eleonora Fabião ao argumentar que:

No caso específico da *performance art*, essa pergunta é totalmente enganada, porque simplesmente o objeto da pergunta “O quê?”, na realidade, não existe. Ou seja: esperar uma resposta de “O que é *performance art*?” é esperar no vazio. Não há resposta satisfatória a essa questão, e não por conta da natureza experimental da *performance art*, mas por a pergunta ser errada. Não dá para se dizer o que é *performance art*, mas pode-se dizer como é. Seu “objeto” é o processo, é a ação. Desta maneira, questionamo-nos novamente: Como é a *performance art*, se cada trabalho, cada artista, propõe e desenha sua estrutura? Não será a pergunta individual “Como é esta *performance* específica? Ou a outra *performance*?” (FABIÃO, 2009).

Arte da performance, próximo à década de 1960, foi um conceito guarda-chuva que abarcou trabalhos que até então resistiam a qualquer tipo de categorização. Um dos resultados desse processo é que muitos eventos, que anteriormente não eram formalmente conhecidos como arte, hoje são assim reconhecidos (SCHECHNER, 2013). Diversas produções artísticas, desde o início da história da arte contemporânea, vêm sendo taxadas ou avaliadas como não-arte. Aqui se inserem os *Happenings* de Allan Kaprow, os *Ready Mades* de Marcel Duchamp, dentre outros eventos e produções de artistas radicais que buscavam, a qualquer custo, reverter o *status quo*. Algumas vezes, esses eventos eram considerados dança, teatro, música, artes visuais; outras, sequer eram vistos como arte.

A arte da *performance* incita a renovação de questões ligadas à representação figurativa, assim como as relações entre o homem e a sociedade. Faz-se necessário destacar, principalmente, o desejo de estabelecer novas relações entre arte e política. Conforme esclarece Fernando Lopes:

O pensamento e a prática artística nos EUA foram constantemente impregnados da palavra *performance* como ideia-força capaz de saltar o fosso entre arte e vida. Principalmente na segunda metade do século XX houve um momento de experimentação nas artes plásticas, na música, no teatro, na dança, jogando frequentemente com o acaso, com a quebra da distância entre espectador, artista, e obra-de-arte, com o corpo do artista como local privilegiado da experiência estética. (LOPES, 2003, p. 08).

Nesse sentido também se destacam de modo significativo as teorias de Duchamp, os manifestos de Tzara, as contribuições de Stanislavski, Dullin, Baty, Piscator e Artaud, as propostas dos cineastas soviéticos Pudovskin e Eisenstein, bem como do grupo Fluxus, Joseph Beuys, dos Acionistas Vienenses, Vito Acconci, Chris Burden, Marina Abramović e Ulay e, no Brasil, com Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Artur Barrio, dentre tantos outros (GLUSBERG, 2008, p. 26).

A arte da performance, sinaliza Goldberg (2006, p. VII), é uma espécie de “catalizador[a] na história da arte do século XX”, apresentando um repertório de práticas que tonificam e arejam nossos modos de agir e pensar a ação e a arte contemporaneamente, oferecendo uma plataforma legítima de criação para discussões de ordem política, social e artística. Atualmente a arte da performance se radicou enquanto campo fértil para experiência e análise cultural do indivíduo, atos de presença e expressão no mundo (TAYLOR, 2013). Uma forma de resistência e criatividade da existência e realidade; um espaço para críticas e denúncias; uma força de contestação e prática política através do corpo.

De modo geral, um dos aspectos que se pode sublinhar desse processo é o trabalho com a dissolução das fronteiras entre arte e não-arte, bem como entre arte e vida. Assim aponta Jorge Glusberg (2008, p. 12), ao destacar que esses artistas buscavam “uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social)”. Tais afirmações reiteram a noção trabalhada por Cristina Freire de que:

Desde meados dos anos 50, o universo da arte expande-se, e, definitivamente, a esfera da arte ultrapassa a auto-referencialidade moderna, voltando-se para o mundo real. Conteúdos políticos, antropológicos e institucionais tencionam os domínios da arte. [...] As proposições conceituais negam a aura de eternidade, o sentido único e permanente e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria. É nesse momento que as performances, instáveis no tempo, e as instalações, transitórias no espaço, tornam-se poéticas significativas. A efemeridade das propostas sugere a mais íntima relação entre arte e vida (FREIRE, 2006, p. 9-10).

Essa reflexão é também ressaltada pela teórica Lucy Lippard, ao aferir que a relação entre arte e vida na produção artística contemporânea está claramente exposta na proximidade entre práticas políticas e estéticas. Tal característica faz com que mesmo aquelas produções que não possuem claro objetivo e finalidade políticos possam ser reconhecidas como componentes de um universo politizado. O modo como os artistas tratam sua arte, o local e o modo onde será realizada e para quem “é tudo parte de um estilo de vida e de uma situação política” (LIPPARD apud FABIÃO, 2008, p. 245).

A respeito da produção artística contemporânea declaradamente engajada – incluindo performances artísticas que se auto intitulam políticas, éticas e radicais – é também preciso reconhecer tipos de expressão que, em lugar de oferecer uma oposição frente ao *status quo* e às estruturas neoliberais, acabam privilegiando-os. Assim percebe Alana Jelinek (2013), ao destacar que os valores do neoliberalismo permeiam não só a sociedade em geral, mas a produção de arte contemporânea, incluindo suas orientações de mercado e engajamento

político, suas estruturas, instituições e até mesmo, seu discurso. Dessa maneira, clichês de resistência que advém da reprodução impensada de ortodoxias acabam por reproduzir o modelo binário opressor-oprimido, mesmo em expressões que se consideram esquerdistas ou anárquicas. Nesse caso, a autora não parece se referir apenas às práticas ditas libertárias, mas, também, às manifestações de ativismo declaradamente inclinadas a perpetrar valores reacionários.⁶⁷ De acordo com a autora:

Devemos entender que o mundo da arte, em vez de um mundo aberto, livre e autônomo, de expressão criativa e intelectual, é regido por conceitos e redes de poder reguladores que operam sob os mitos de liberdade e autonomia, o que acabam obscurecendo suas operações. Parece que nós, como constituintes do mundo da arte, tanto estamos sujeitos ao discurso como criamos o discurso, e isto molda o que fazemos como artistas.⁶⁸ (JELINEK, 2012, p. 59, tradução do autor).

Práticas artísticas também reproduzem injustiças e desigualdades, explorando e excluindo de modo similar ao que os grandes mecanismos de poder operam. O modelo binário de poder, em que se baseiam geralmente artistas politicamente ativos na comunidade, comumente assume que o mundo se divide entre poderosos e desempoderados, bons e maus, nós e eles. Tal modelo simplista não reconhece as sutilezas e nuances dentro dos processos e técnicas de poder. Daí a importância de compreender o modo com que o poder opera, sob o risco de, inevitavelmente, replicarmos através da arte as estruturas, normas e valores do neoliberalismo, ainda que nossa política pessoal ou ética sejam contra. “...nós somos nossos próprios agentes do poder. Nós produzimos e reproduzimos a dominação da nossa própria vontade, e através de nossos próprios corpos, a fim de alcançar objetivos sociais e pessoais” (JELINEK, 2012, p. 73, tradução do autor).⁶⁹

A autora australiana ainda atenta para o fato de que a própria definição institucionalizada de arte acaba perpetuando certas verdades que operam no coração do universo artístico, dentre elas, a própria necessidade de definir o que é arte. Argumenta que uma definição possível de arte deve ser um processo social, no qual todos contribuem processual e coletivamente, sendo que nenhuma pessoa sozinha ou instituição teria o poder de fazê-lo. Essa importante noção auxilia a compreendermo-nos todos, praticantes, pesquisadores, críticos e audiências, não só como partícipes, mas também como agentes

⁶⁷ Voltaremos à essa noção no segundo capítulo desta tese.

⁶⁸ “*We must understand that the artworld is governed by regulating concepts and networks of power that operate under myths of freedom and autonomy serving to obscure its operations. It seems we, as constituents of the artworld, are both subject to discourse and create discourse, as this frames what we do as artists.*”

⁶⁹ “*...we are our own agents of power. We produce and reproduce domination of our own free will, on and through our own bodies, in order to achieve social and personal goals.*”

constituintes desse campo, mantendo e alargando as fronteiras da arte através de definições, práticas e teorias, criando e conferindo valor artístico através desse processo.

No próximo apartado será ampliada a ideia de que a criatividade não estar restrita a uma só classe, nação ou gênero, favorece as máximas de que “todos são artistas” e que arte é “qualquer coisa definida como arte”; assim como, uma noção de arte baseada nesse “vale tudo” possui implicações democráticas e antielitistas.

1.3 *Como se fosse* performance artística: entre a arte e a não-arte



Figura 4 - Arte urbana do Coletivo Transverso. Foto: Cauê Maia. Fonte: Online.⁷⁰

Em 2011, em frente à Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), presenciei uma performance que me fez parar o caminho que seguia em direção a uma palestra sobre o tema: uma artista se movia expressivamente em movimentos fluidos que remetiam às coreografias da dança-teatro, às apresentações performáticas de artistas oriundos da dança, usando especialmente a cabeça e um dos braços – enquanto o outro ela mantinha parado, com a mão colada à orelha. Realizava repetições de padrões como em partituras corporais. Seu corpo, em posição vertical, apresentava algumas oscilações de tórax e deslocamentos curtos pelo espaço. Deslizava de um lado para o outro agitando o braço descontente, como se reclamasse de algo. Sempre com a face voltada para a EBA, suas feições permaneceram um mistério através dos minutos, ao passo em que sua dança me

⁷⁰ Imagem disponível online em: <http://2.bp.blogspot.com/-pJCC3c_cBC0/UKJeC1gbyCI/AAAAAAAAABaI/67TtAs0MGTg/s1600/atenc%25CC%25A7a%25CC%2583o+-+poema+corte.png>. Acesso em: 16/11/2016.

envolvia. A coreografia era bela e simples de um modo que me atraiu o olhar. Considerei justo um pequeno atraso para chegar à conferência, justificado pela contemplação de seu ato.

Havia ali, simultaneamente, algo de extraordinário e cotidiano. O figurino remetia às vestes do dia a dia e sua sutileza ao bailar, por diversas vezes, lembrava movimentos da vida diária. Vestia-se como quem sai de casa para comprar pão – o que valorizava sua coreografia e o local escolhido para a performance. A parte da frente da EBA abriga uma réplica da Vênus de Milo, um trator enferrujado com um rolo compressor, um *outdoor* e uma placa com o título da Escola estampado. O lugar, repleto de significado estético, já recebeu diferentes tipos de apresentação. Seus gestos, todavia, pareciam afrontar a EBA, seu poder institucionalizante, sua história da arte focada na produção de objetos e arquivos, reafirmando seu corpo como lugar da produção de sua expressividade. O fato de manter uma das mãos junto à orelha fazia do outro braço um tipo de florete. Era como se lutasse para abrir espaço para si e sua produção artística efêmera frente à tradição da Escola, enquanto o outro se ocupava de tapar um dos ouvidos, parcialmente ignorando e relutando contra as informações e conteúdos que o local tem a oferecer.

A magnitude e coragem presentes em sua obra eram de uma beleza ímpar. Uma jovem artista performática dançando a luta contra uma instituição com mais de cinquenta anos de existência e produção de conhecimento. Era o que seu ato, de algum modo, parecia requerer: o aumento no número de eventos que discutissem e permitissem a realização de obras como a sua: fora dos padrões estabelecidos pela tradição.⁷¹ Eventos e apresentações que já acontecem na EBA, mas ainda em passo tímido e que, devido à sua significância para produção de arte contemporânea, deveriam ser melhor incorporados não só ao currículo da graduação e pós-graduação, mas também aos seus modos de organização e administração.

Depois de alguns minutos observando e conjecturando sobre seu bailado performático passei a buscar demais membros da audiência a fim de verificar suas reações, procurando qualquer tipo de cumplicidade. Percebi que a observava sozinho. Uma pena. Um auditório recebendo especialistas e interessados em performances artísticas, ao mesmo tempo em que ocorria tão bela apresentação. Poderia a performer ter organizado melhor o local e horário da dança a fim de contemplar um maior número de pessoas? Talvez não fosse este seu objetivo. Poderiam aqueles que estavam no auditório se contentar em assistir ao registro da obra? Nem mesmo isso, pois, conforme pude verificar, sequer havia alguém fotografando ou filmando o ato. A efemeridade de sua proposta e a não preocupação com o registro da apresentação me

⁷¹ Tais como a ocupação criativa realizada em 2016 como modo de se opor à PEC 55. Disponível online em: <<https://www.facebook.com/CanalOcupacaoUFMG/>>. Acesso em: 12/11/2016.

causou ainda mais maravilhamento. Há relatos de performances artísticas sem audiência, realizadas em locais privados, apenas para o olho da câmera. Outras, se preocupam tanto com o registro que parecem fazer dele material mais precioso que o ato em si. Porém, neste caso, parecia não haver mais ninguém além de nós dois ali. Uma espécie de dança privada realizada em espaço público.

Quase concomitante à minha decisão de seguir caminho para o destino final, a performer finalmente virou o corpo em minha direção. “O *grand finale*” pensei, “bem a tempo de conhecer seu rosto e vê-la ‘dar as costas para a instituição’”. Para minha surpresa percebi que, enfim, em lugar de uma apresentação artística observava um ato cotidiano. Não se tratava de uma exibição com intencionalidade artística afinal. A garota apenas falava gesticulando ao celular! Alarme falso. Segui meu caminho para a palestra com um sentimento misto de decepção e embaraço.

Desde então, esse ato (da performer com o celular) permaneceu em minhas reflexões, principalmente pelo fato de que, mesmo se tratando de uma ação cotidiana, havia reverberado tantas impressões estéticas. Intrigava a ideia de que um acontecimento sem finalidade artística pudesse ser lido e analisado como se fosse uma exibição artística performática. Sabe-se que, dentro da perspectiva dos Estudos da Performance, essa ação poderia ser vista e examinada *como se fosse* uma performance, bastando analisar o modo como o evento se desdobrou no tempo e no espaço; seus objetos e indumentárias particulares utilizados; os papéis desempenhados, como o evento fora controlado, distribuído, recebido e avaliado. O método de análise proposto por Schechner se presta ao emolduramento de acontecimentos performáticos em escala sociocultural e, no caso do exemplo suprarreferido, o evento foi visto como uma performance artística.

Suponhamos que eu tivesse seguido meu caminho sem acompanhar o momento em que se revelou que os movimentos corporais da jovem eram consequência de uma conversa ao telefone. Nesse caso, poderia passar dias refletindo sobre o ocorrido, interpretando e analisando seus movimentos, conjecturando sobre suas intenções estéticas. Desse modo, particularmente, sua ação teria funcionado de modo genuíno como uma manifestação artística? De que modo ações desprovidas de objetivo ou programa artísticos podem ser lidas/analizadas como se fossem performances artísticas? Como uma ação ou objeto primordialmente não-artístico pode ser visto como obra de arte?

Allan Kaprow (1993, p. 207) talvez seja um dos primeiros a apresentar uma alternativa para essas perguntas ao aferir que “a não-arte pode ser transformada em arte de alta qualidade

– dentro dos padrões ocidentais –, bastando emoldurá-la apropriadamente”. De acordo com o pensamento proposto por Kaprow, tudo é arte, ou pelo menos, tudo pode ser visto *como se fosse* uma obra de arte; toda e qualquer ação humana pode ser abalizada como um acontecimento estético. Isso seria possível graças a processos subjetivos encampados pelo observador, capaz de aplicar sua própria moldura a determinada situação da vida real, abrindo a possibilidade para ver arte em qualquer lugar.

Conforme esclarece o fundador dos Happenings:

Nós colocamos a vida entre parênteses junto de tudo aquilo que sabemos sobre arte de alta qualidade, mas restrita à arte que produzimos para nossa imaginação. Sempre que encontramos algo interessante, concebemos um trabalho artístico. Víamos pessoas atravessando a rua e aquilo se tornava dança moderna. Uma briga de família era teatro moderno. A face de um penhasco era escultura moderna. Entrávamos na arte, ou não, conforme desejávamos. (KAPROW, 1993, p. 207).

O processo descrito por Kaprow - de colocar a vida entre parênteses (moldura) - parece favorecer observadores especializados tais como artistas, pesquisadores ou críticos, uma vez que demanda conhecimento sobre a arte “de qualidade”. Além disso, engloba também ao campo artístico a natureza, ignorando a necessidade do fazer humano na produção de conteúdo – salvo o trabalho de recepção e emolduramento encampados pelo espectador, que, em si, já seria uma produção. Para Duchamp (apud BECKINGHAM, 2009, p. 31) “será arte o que o artista disser ser arte”.

Nesse sentido, as pinturas de Giuseppe Arcimboldo talvez se configurem enquanto uma representação simbólica de situações, onde aquilo o que se vê se altera mediante a visão de cada observador onde, simultaneamente, coexistem elementos que, em si, já são seres inteiros (frutas, flores, folhas e galhos), e que, juntos, dão forma ao perfil de uma pessoa, um outro ser.

Contudo, partimos do princípio de que qualquer pessoa pode experimentar e associar um acontecimento cotidiano a uma realização artística, dependendo do contexto e situação em que se encontra. Dependendo do modo como observa e interpreta, acontecimentos habituais podem ser circunscritos no campo da arte independente da intencionalidade estética de seu realizador. Tal afirmação é posta de modo simples e direto pela peça publicitária sobre a Liquidação Anual da Toyota, nos Estados Unidos, nomeada *Dancing*. No vídeo um casal para no semáforo ao lado de um grupo de jovens que, à primeira vista, dança dentro de um Toyota Corolla. A mulher, depois de observar o acontecimento, reclama com o marido que precisam voltar a sair para dançar. No entanto, ao final do filme, revela-se que as amigas não estavam

dançando e sim, apavoradas por conta de uma abelha presa dentro do veículo. Parafraseando Duchamp: Será arte aquilo que o observador disser ser arte.⁷²



Figura 5 - Pintura *Quatro Estações em uma Cabeça*, de Giuseppe Arcimboldo. Fonte: Online.⁷³

A seguir, são apresentados três exemplos a fim de defender a elucidação dessa proposta. O primeiro se refere a um acontecimento semelhante à performance com o celular supradescrita, porém, testemunhado por um grupo maior de pessoas; o segundo trata de uma peça pregada por dois adolescentes em um museu em São Francisco (EUA) que acabou discutindo questões sobre receptividade e atributos da produção artística moderna/contemporânea; o terceiro, como figura de oposição, trata de uma performance artística que foi lida, inversamente, como situação cotidiana.

⁷² Conforme nos lembra Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2013, p. 47) as vanguardas históricas e experimentalistas do pós-guerra voltaram-se para tudo o que estava fora do que até então era considerado arte. Período em que Artaud declarou “chega de obras-primas”, Marinetti propôs que “a distinção de sentido é arbitrária” e Krapow disse que “a não-arte é mais arte que a própria arte-arte”.

⁷³ Disponível online em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Giuseppe_Arcimboldo_-_Four_Seasons_in_One_Head_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 28/03/2016.

No dia 25 de novembro de 2015 o aluno de licenciatura em dança da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Higor Tenório, recebeu uma descarga elétrica que desencadeou fortes convulsões corporais. Na ocasião o aluno foi aplaudido por quem presenciou o fato pensando se tratar de uma performance artística. Durante o momento em que a situação ocorreu a audiência foi responsável por emoldurar a situação como um acontecimento artístico, conferindo significado estético a seus movimentos corporais involuntários, provavelmente devido ao contexto em que tudo ocorreu. Higor é estudante de dança e sua imagem está associada a realizações artísticas. O fato aconteceu na área de convivência do prédio do Centro de Artes e Comunicação da UFPE, ambiente normalmente ligado à apresentação de performances artísticas. Assim como no caso da performer do celular, o fato de Higor não estar imbuído de finalidade artística não excluiu a contemplação de seu ato como tal por parte daqueles que o observavam, motivando, inclusive, comentários acerca da qualidade de sua apresentação. Em ambas as situações, pessoas se engajaram em uma performance artística mesmo sem ter conhecimento disso.

De modo similar à afirmação de Kaprow, na visão de Schechner (2013), o emolduramento seria o procedimento através do qual não-performances poderiam se tornar performances. A fim de defender sua proposta, o autor retorna ao ideário de John Cage, compositor e músico estadunidense, considerado um dos precursores da arte experimental. Cage, um dos pioneiros da ideia de arte/vida, compunha obras a partir de sons cotidianos, tocando rádios em estática, garrafas de cerveja, vasos de flores, chocalho e, nas palavras do próprio artista (apud GOLDBERG, 2006, p. 113), “qualquer coisa que se possa ter em mãos”. Para o artista, o ruído e o silêncio eram considerados música, assim como os sons e barulhos que nos circundam diariamente, bastando abrir os ouvidos para contemplar a sinfonia do mundo.

Em 1952, ele levou a público um de seus trabalhos mais festejados, a composição *4'33"*, que se tornou conhecida como a música do silêncio. Durante a apresentação da peça, o pianista David Tudor cruzou o palco, sentou-se ao piano e ali permaneceu sem tocá-lo, apenas movendo as mãos sobre as teclas. A proposta de Cage era que a audiência ouvisse os sons do ambiente durante o tempo estipulado pelo título da obra, tornando-os, dessa maneira, parte de sua produção musical. Dentro da proposta de Cage, “qualquer período de escuta marcado apropriadamente era música”⁷⁴ (SCHECHNER, 2013, p. 242, tradução do autor). Em clara referência ao método dadaísta, Cage estabeleceu o emolduramento como modo de dar vida às

⁷⁴ “*any period of properly marked listening was music.*”

suas obras de arte, enfatizando o trabalho criativo do espectador; que por sua vez, era inquerido a construir sentido próprio para o que testemunhava.

É complexo mensurar o modo como a performance involuntária de Tenório se desdobrou particularmente para aqueles que a assistiram. Contudo, está bastante claro que, mesmo despojado de desígnio artístico, seu ato foi coletivamente posto num pedestal, recebendo uma moldura através da qual observadores leram suas convulsões como dança contemporânea, performance artística ou mesmo algum outro tipo de expressão artística. Neste caso, é aceitável aferir que essa interessante confusão se relacione ao processo de turvamento das fronteiras entre arte e vida, experimentado especialmente pelas vanguardas artísticas, período em que artistas contribuíram efetivamente para desviar o foco da obra enquanto objeto ou produto comercializável a fim de valorizar, sobretudo, a experiência do espectador.

Tomemos o bailarino Merce Cunningham como exemplo que, em meados do século XX, passou a considerar parcelas do cotidiano – tais como andar, ficar de pé, pular e outras formas ordinárias de se movimentar – como dança. Em suas obras – *Symphonie por un homme seul* (1952), por exemplo – Cunningham promovia a integração entre arte e não-arte ao mesclar movimentos previamente desenvolvidos com atos comuns advindos de “danças sociais”. De acordo com ele, artistas da dança deveriam incorporar às suas coreografias gestos realizados em seu dia a dia uma vez que, se tais gestos eram aceitos como movimentos na vida diária, não haveria motivo para que não fossem também aceitos no palco (GOLDBERG, 2006). Sua proposta oxigenou e expandiu ainda mais os conceitos daquilo que era até então considerado arte, auxiliando o processo de abertura e permissividade do campo. Dessa maneira, contribuiu para o azeitamento das distâncias entre arte e vida podendo, inclusive, ser considerado um dos responsáveis pelos mal-entendidos ocorridos no processo de aceitação dos exemplos até então debatidos.

Outro artista que trabalhou igualmente na realização de atividades que advogavam pela aproximação das distâncias entre arte e não-arte, arte e vida, foi o pintor italiano Piero Manzoni. Suas obras são um exemplo claro da proposta de que pode ser considerado arte aquilo que o artista determinar como tal. Em *Escultura Viva* (1961), por exemplo, Manzoni rubricou o corpo de várias pessoas, instituindo-as assim como parte de seu acervo criativo. O mesmo fez com sua respiração e excrementos em *O Fôlego do Artista* (1958) e *A Merda do Artista* (1961), ambas centradas na realidade cotidiana de seu próprio corpo, suas funções e formatos. A fim de questionar a objetividade e mercado artísticos de sua época, Manzoni

comercializou seus próprios resíduos, vendendo-os a preço de ouro. Já na escultura, *A Base do Mundo* (1961), colocou metaforicamente todo o planeta sobre um pedestal, estabelecendo o mundo como obra de arte. Suas ações e produções pareciam advogar pelo fato de que tudo é arte ou, pelo menos, tudo pode ser considerado arte. E de fato poderiam?

Esta é a dúvida que parece ter motivado o experimento realizado por dois jovens de 16 e 17 anos no Museu de Arte Moderna de São Francisco (SFMOMA), nos Estados Unidos. No dia 24/05/2016, TJ Khayatan colocou os óculos de Kevin Nguyen no chão de uma das galerias do museu, provocando a aglomeração de pessoas ao redor de seu objeto de uso pessoal. Nas imagens feitas pelos adolescentes pode-se ver os espectadores de sua peça interagindo com o objeto, uns observando, outros tentando localizar informações sobre a obra, enquanto outros se ajoelharam para fotografá-la.



Figura 6 - Publicação no Twitter da peça pregada por TJ e Kevin no SFMOMA. Fonte: Online.⁷⁵

⁷⁵ Disponível online em: <http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2016/05/26/00/349E77F800000578-0-image-a-30_1464217344704.jpg>. Acesso em: 13/06/2016.

O ato foi amplamente repercutido pela mídia e, de acordo com o TJ, foi impulsionado por uma conversa com amigos depois de questionarem a objetividade de uma das obras do mesmo museu que exibia um animal de pelúcia envolvido num cobertor. Parecidamente aos episódios de Higor Tenório e a dançarina do celular, um conteúdo ordinário foi tido como artefato artístico por frequentadores de uma galeria com a diferença de que, neste caso, é possível notar níveis de intencionalidade estética por parte dos realizadores da ação. Mesmo se tratando de uma brincadeira os jovens agiram como artistas, deliberadamente postando o objeto no chão de um museu para que fosse visto como uma arte. A ação que buscou questionar os limites da obra de arte e o poder da institucionalização de lugares designados para o consumo de arte traz à baila a antiga discussão sobre o artista como produtor de objetos e da produção de conceitos e ideias como obras de arte. Curiosamente o SFMOMA abriga um dos urinóis de Duchamp em seu acervo e chegou, inclusive, a associar a ação dos adolescentes ao trabalho do dadaísta.

Marcel Duchamp e seus *Ready Mades* são um capítulo à parte na história da arte do século XX, sendo que o artista é considerado por muitos um dos fundadores e maiores influenciadores da arte contemporânea (GLUSBERG, 2008). Desde o início do século XX o artista passou a propor a elevação de elementos surgidos fora do contexto artístico para o universo da arte: Roda de bicicleta (1913) e Fonte (1917) são alguns de seus trabalhos mais afamados. Com suas experiências, Duchamp passou a valorar um conjunto de novas ideias, em contraponto ao modelo de predileção pela “tradição” (palavra de ordem da arte renascentista e barroca, por exemplo), provocando ecos até os dias de hoje. Ao legitimar objetos pré-fabricados como obras de arte de alta qualidade, Duchamp deslocou a ênfase de sua produção para suas propostas e processos e, não mais, para o produto final. O impulso oblíquo por trás de seus trabalhos conceituais reforça a ideia do cotidiano como acontecimento artístico e da percepção da audiência como agente ativo para realizações estéticas. Segundo esclarece Nicolas Bourriaud (2009, p. 22) “o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística, tal como o ato de fabricar, pintar ou esculpir: ‘atribuir uma nova ideia’ a um objeto é, em si uma produção”. Duchamp autoriza o fato de que, ao conferir título, assinar ou imbuir qualquer evento ou elemento de significado estético, alguém poderia dar vida a uma obra de arte criada por sua mente e deliberação e não mais por suas mãos e habilidades técnicas. Suas inovações no modo de se fazer e pensar a arte abriram o caminho de experimentação e predileção pelo novo, problematizando a ideia tradicional da definição

artística de acordo com princípios estéticos específicos. Desde essa ruptura as fronteiras do que pode ou não ser considerado arte vêm se tornando cada dia mais embaçadas.

Tendo em vista que atualmente as diferenças entre arte e não-arte são bastante escorregadias e sutis, pode-se afirmar que TJ e Kevin criaram uma obra realmente significativa e seu pensamento sobre o ato demonstra que eles não operaram em caráter de ingenuidade. Nas palavras dos artistas: “Qualquer coisa na vida pode ser arte, desde que você forneça o conhecimento e auxilie as pessoas a verem o que você vê”. Em uma loja de departamento, os óculos de Kevin são apenas óculos (ou não seriam?), mas ao exibi-los de determinado modo – como num espaço para consumo de objetos artísticos – eles poderiam “realmente” ser arte. A ação desses jovens reforça a máxima advogada por Duchamp, Kaprow, Schechner e tantos outros, de que vida e arte são de fato pouco diferentes ou distantes.

Sabe-se que a ação dos jovens foi realizada com o objetivo de mapear a recepção do público do museu, mas ao mesmo tempo, questionou de modo irônico e cômico a institucionalização da distribuição e mercado de arte contemporâneos. Ela fomenta ainda mais o debate sobre a objetividade e receptividade da produção artística atual, remontando às conversas de corredor de museu quando, ao questionar a distinção técnica de determinada produção se diz “essa daí até eu faço”. Sem permanecer no discurso, estes de fato foram lá e fizeram. Pode-se destacar ainda por parte dos que executaram a ação a ciência de que realizavam um ato que ultrapassava um acontecimento do “simples viver”, uma vez que ambos decidiram se manter anônimos a fim de observar e registrar o ato, para somente depois reivindicar/revelar sua autoria com uma publicação nas redes sociais. Depois de publicada a foto viralizou, motivando análises diversas sendo, inclusive, considerada numa dessas ocasiões uma obra prima da arte contemporânea. Sabe-se que museus, teatros e galerias são dotados de um valor semântico capaz de oferecer suporte a acontecimentos cotidianos, enquadrando-os como arte. Alguém espirrando na rua é vida, a mesma pessoa espirrando no palco é teatro. O que faz desses óculos um dos mais famigerados objetos da arte contemporânea atual é justamente o fato de que pessoas decidiram vê-los como tal, mantendo viva a ideia por trás dos *Ready Mades* e da não arte como arte. Ademais, torna-se extremamente curioso o fato de os jovens terem eleito os óculos para realizarem a brincadeira, tendo em vista sua função primeira: corrigir distorções ópticas e otimizar a visão daquele que observa. Por fim, torna-se evidentemente compreensível um dos comentários de Kaprow sobre a arte conceitual, tecendo ainda um desfecho conveniente sobre o caso: "Alguns podem

interpretar algo como uma piada, enquanto outros podem encontrar um grande significado espiritual naquilo."

O que é designado "arte", se é que algo realmente seja, varia historicamente e culturalmente. Objetos e performances chamados de "arte" em algumas culturas são como o que é feito ou realizado em outras sem ser assim designado. Muitas culturas não têm uma palavra para, ou categoria chamada, "arte", apesar de criarem performances e objetos que demonstram um senso estético altamente desenvolvido realizado com habilidade consumada. [...] Para além disso, mesmo que uma performance tenha uma forte dimensão estética, não quer dizer necessariamente que seja "arte". (SCHECHNER, 2013, p. 32).

Conforme averiguado, atualmente, uma definição possível de arte – assim como de performance – que seja capaz de atender todas suas possibilidades é tarefa extremamente complexa, ou mesmo desnecessária. Por conseguinte, assim como refletem Schechner e outros pesquisadores, é mais adequado considerar que esses conceitos se demudam historicamente, visto que “o que resulta, quando o assunto é performance, é sempre um número muito variável de concepções, as quais não se postulam como obrigatórias para atingir um consenso” (MELIN, 2008, p. 8). O que é arte para uns pode não ser arte para outros.

Ao final do século XX, a ideia de arte já não mais incluía a busca por valores como a beleza e a verdade e, em concomitância, não mais requeria o uso de materiais específicos como tinta e mármore. Nenhum tipo de material ou objeto fica de fora da cada dia mais abrangente definição de arte, incluindo urinóis e excrementos, assim como nenhum processo é excluído, incluindo plantar árvores e cortar pedaços de alguém. Há mais de uma geração, a arte parece vem sendo feita de qualquer coisa e por qualquer pessoa. “Somos todos seres humanos, somos todos artistas, somos todos atores!” (BOAL, 2015, p. 17).

O mundo da arte favorece duas máximas: ‘todos são artistas’ e arte é ‘qualquer coisa definida como arte’. Normalmente atribuídas a Joseph Beuys no final dos anos 1960, essas máximas são, no entanto, anunciadas através do Romantismo, sendo incluídas no texto *Art e Revolução* de Wagner, em 1849. A definição de arte baseada nesse ‘vale tudo’ possui implicações democráticas e antielitistas. Criatividade não está restrita a uma só classe, nação ou gênero.⁷⁶ (JELINEK, 2013, p. 46, tradução do autor).

Arte não deve ser definida de acordo com os padrões tradicionais e sim ser mantida como um conceito aberto capaz de englobar o teto da *Capela Sistina*, a *Vênus de Milo* e a

⁷⁶ “The artworld favors two maxims: ‘everyone is an artist’ and art is ‘anything defined as art’. Often attributed to Joseph Beuys in the late 1960’s, these maxims were, however, promulgated throughout the Romantic period, including in Wagner’s 1849 text, ‘Art and Revolution’. The ‘anything goes’ definition of art has democratic and anti-elitist implications. Creativity is not the purview of one class, action or gender.”

música 4'33''. Devido ao poder da arte institucional, mesmo que filosoficamente tudo possa ser aceito como arte, na realidade somente algumas produções e objetos são realmente aceitos como tal. O urinol de Duchamp e os outros urinóis expostos em lojas de construção são exatamente os mesmos, no entanto, somente um deles é considerado arte. Arthur Danto entende que não há nada na materialidade do objeto que faça de um deles arte e do outro não. Somente através do discurso, da crítica, da filosofia e da teoria é possível apartar ambos. Para que algo seja visto *como* arte é preciso “uma atmosfera ou teoria artística, um conhecimento sobre história da arte: um mundo da arte”⁷⁷ (Ibid., p. 47, tradução do autor).

Inserida nesse ponto de vista a arte dependeria da escrita e do pensamento crítico para existir; do contrário, produções e objetos seriam entendidos e percebidos como algo diferente. Dessa maneira, será agora debatido o lado inverso – quando, por motivos semelhantes aos supradiscutidos, práticas dotadas de intencionalidade estética passam despercebidas frente à audiência e são vistas como acontecimentos cotidianos. A inversão do fenômeno até então apresentado, não raro, ocorre quando um performer se deita no chão em um local público e movimentado, por exemplo, motivando espectadores a solicitar atendimento médico ou policial. Mais de uma vez pude vivenciar o acontecido e a experiência mais recente que passei ocorreu durante a apresentação da performance *Immigrant* (2016), em Nova Iorque, durante o PEN World Festival. Ao longo dos momentos em que me deitava no chão escutei comentários por parte dos que assistiam acerca da necessidade de me fornecerem auxílio e voltarem a me erguer.

Há uma série de vídeos online sobre experimentos sociais realizados nas ruas de grandes cidades, onde pessoas vestindo diferentes indumentárias se deitam no chão a fim de mapear a reação daqueles que por eles passam, baseado na ideia de que as aparências são determinantes nesse processo. Num deles, e talvez o mais conhecido – realizado pela revista Forbes na República Tcheca – um mesmo ator se recosta no pavimento de uma praça em diferentes situações: primeiro usando roupas comuns e, depois, terno e gravata. O vídeo exhibe a indiferença no tratamento com o intérprete, que demorou 8 minutos para ser abordado por um policial enquanto usava vestes corriqueiras em comparação aos 15 segundos passados antes de ser socorrido por um grupo de pessoas enquanto trajava passeio completo.

Entre 2010 e 2011, enquanto realizava a última etapa da performance *A Plebe do Crediário*,⁷⁸ mesmo trajando terno e gravata tive o ato confundido com uma ação de

⁷⁷ ...an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.

⁷⁸ Performance realizada em conjunto à dissertação de mestrado *Binômio arte/vida na arte da performance e a relação sujeito/usura em A plebe do crediário* (2011), orientada por Mariana Muniz e co-orientada por Marcos

mendicância, sendo recebido por alguns espectadores da ação como parte do cotidiano da cidade. Durante o tempo em que estive sentado no chão buscando coletar recursos a fim de saldar os valores perdidos com juros dos empréstimos, mesmo com um acabamento visual mais próximo de exposições artísticas – sentado sobre um tapete azul, portando uma maleta de couro repleta de moedas e dobraduras japonesas usando recibos de compras feitas com meu cartão de crédito. Nas primeiras fases da mesma performance também é difícil imaginar, devido à proximidade dos atos às situações da vida, que alguém os encarasse como arte.



Figura 7 – Registro da performance A Plebe do Crediário. Foto: Camila Buzelin. Fonte: Arquivo Pessoal.

O mesmo vale para quando, adiante, solicitei dois empréstimos de R\$ 100,00 em lojas do ramo com a finalidade de investigar minha situação como endividando através do aumento de minha dívida. Uma das visitas às casas de usura foram registradas com uma câmera escondida a fim de garantir que os envolvidos não notassem se tratar de um evento “extraordinário”. Era de se esperar que assim o fosse, vez que a obra esteve pautada na investigação das proximidades e distâncias entre arte e vida.

Antônio Alexandre, com fomento da CAPES. Disponível online em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-97NPKD>>. Acesso em: 02/02/2017. A performance também foi objeto de análise do capítulo *A Performance Plebe do Crediário: autobiografia financeira em tempos de crise econômica*, escrito pelo autor em parceria com seus orientadores do mestrado, publicado no livro *Fronteiras e Alteridade - olhares sobre as artes na contemporaneidade* (2014) organizado por Maurílio Andrade Rocha e Afonso Medeiros.

Fenômeno semelhante pode ser observado na performance *Recolhimento* (2015) de Débora Oliveira onde, durante a apresentação, um dos membros da audiência acionou a polícia e o atendimento médico ao tomar para si que a artista estava adoentada. Conforme pode-se averiguar no relato de Cássia Pérez:

Uma senhora em particular passou em frente à performance, parou, observou, foi embora. Depois voltou e repetiu o processo. E o fez mais uma vez, e outra, e outra, e outra.... Até que passou uns minutos sem voltar. Acho que desistiu, pensei. Então chegam dois policiais e uma ambulância do SAMU, prontas para socorrer a suposta menina que alguém havia dito que passava mal. Quando eles se aproximaram já havia muitos alunos em frente ao campus, aproveitando o único local que é permitido fumar. Os olhares se tornaram curiosos. “É uma performance, ela é aluna da PUC, ela sabe o que faz”, tive que dizer ao policial. Ele me olha e diz: mas o que é uma performance? (PEREZ, 2015).⁷⁹



Figura 8 - Momento da chegada do atendimento médico em *Recolhimento*. Foto: Cássia Pérez. Fonte: Online.⁸⁰

Quantas obras de arte nos passam despercebidas e quantos acontecimentos cotidianos nos capturam a atenção e o olhar com a possibilidade de serem considerados como tal?

⁷⁹ Relato disponível online em: <<https://corpobratransformacao.wordpress.com/2015/08/20/relato-de-performance-recolhimento/>>. Acesso em: 13/11/2015.

⁸⁰ Disponível online em: <https://corpobratransformacao.files.wordpress.com/2015/08/foto_55.jpg>. Acesso em: 12/12/2015.

Acontecimentos como os supradescritos nos auxiliam a compreender o modo como, atualmente, as demarcações entre obras de arte e acontecimentos cotidianos estão esvaecendo. Há mais de 70 anos, artistas, teóricos e críticos vêm se esforçando na busca por flexibilizar as fronteiras entre aquilo que pode ou não ser considerado arte, o que torna ainda mais compressível a proximidade e deslizamento das fronteiras entre arte e não-arte, entre arte e vida.

Conforme elucida Caballero (2011), espectadores de acontecimentos artísticos de algum modo se separam do fenômeno observado através de uma linha que aparta a vida real do evento estético. Essa linha, por sua vez, inexistente em situações não-artísticas onde quem observa se encontra no mesmo nível de realidade do acontecimento visto. Percebe-se que as ações discutidas neste item poderiam ser vistas como acontecimentos aparentemente não-performáticos pela confusão criada entre realidade e ficção. Todavia, caso os passantes reconhecessem esses atos como realizações artísticas, seriam redimensionados como espectadores do acontecimento poético. São situações que a autora nomeia de *limiaries*, onde se instauraram relações duplas entre o performer e espectadores/participantes, entre drama da vida e elaboração artística, entre real e ficcional. Um tecido de conexões entre o artístico e a realidade em si.

Se a arte tem mudado radicalmente desde meados do século XX, certamente não é apenas do ponto de vista dos procedimentos, mas também da expectativa de recepção. Ao percebemos e observarmos o mundo, transferimos para a coisa percebida nossas vivências, reflexões, afetos, emoções, memórias, imagens, e todo arcabouço de pensamentos, afetos e sentimentos contidos em nossas mentes que, dessa maneira, atravessam e modificam a nossa percepção. Nesse sentido a imaginação do observador “permite ao juízo reflexivo criar passagens entre o que é particular e o que é universal [...] pondo em tensão e em jogo o que pode vir a ser e o que é, a arte e a não-arte, a ficção e a realidade” (OSÓRIO, 2005, p. 48). De acordo com as palavras do crítico de arte Luiz Camilo Osório:

A aposta na potência da imaginação nasce no momento em que o homem se vê diante de um futuro aberto à experimentação e ao novo. Esta liberdade vai estimular o rompimento com os preceitos técnicos e normativos das academias de belas-artes que regiam as práticas artísticas, gerando, por um lado, um novo território de liberdade e originalidade e, por outro, uma desorientação frente aos parâmetros que garantiam a priori o estatuto artístico das obras. Entre tudo pode ser arte e qualquer coisa não se tornar necessariamente arte, abre-se um espaço a ser preenchido pela capacidade de julgar pela crítica, entendida aqui como estratégia de deslocamento e negociação de sentido para uma arte sempre afrontada com a ameaça do não sentido e da não-arte. (Ibid., p. 23).

Em outras palavras, podemos tomar o juízo do observador como um dos principais responsáveis no papel de reconhecer e conferir significado estético às produções artísticas atuais. A recepção da arte requer sempre algum tipo de exercício criativo, algum esforço interpretativo. Obras que podem surgir, conforme pôde-se examinar, do impulso imaginário daquele que observa. Dessa maneira podemos afirmar que o espectador contemporâneo, assim como queriam Brecht e Boal (*spectator*), opera também enquanto “criador”, dando vida a atividades artísticas por meio de processos subjetivos que operam por via de molduras através das quais enxergam experiências corporais, comportamentos cotidianos ou até mesmo acidentes e outros acontecimentos como performances artísticas.

A sofisticação de consciência nas artes hoje (1969) é tão formidável que se torna difícil não afirmar: [...] que os movimentos aleatórios que compradores desenham no supermercado são mais ricos do que qualquer coisa feita na dança moderna; que os fiapos sob as camas e os escombros de despejos industriais são mais envolventes do que a recente erupção de exposições que utiliza alguns detritos espalhados; que as trilhas de vapor deixadas pelos testes de foguetes - imóvel, coloridas com um arco-íris, preenchendo o céu com rabiscos - não se igualam à produção de artistas que exploram meios gasosos; que o teatro do sudoeste asiático sobre a guerra no Vietnã, ou o julgamento do 'Chicago Eight ', enquanto indefensável, é melhor teatro do que qualquer espetáculo; que ... etc., etc., ... não-arte é mais arte do que a arte-arte.⁸¹ (KAPROW, 1993, p. 97, tradução do autor).

Inserida nessa concepção podemos até mesmo compreender a declaração feita pelo compositor alemão Karlheinz Stockhausen de que o atentado às torres gêmeas em 11 de setembro de 2001 foi “a maior obra de arte possível em todo o cosmos”. A declaração foi repercutida pela mídia e, apesar das críticas recebidas, é possível localizar um conjunto de publicações que se dedicaram a compreender tais afirmações sob a perspectiva dos saberes artísticos. Dentre eles está Richard Schechner que, em 2009, escreveu o artigo *09/11 as Avant-Garde Art?*, buscando analisar as possibilidades contidas no fato de alguém associar o atentado às torres gêmeas à arte, de modo a compreender o valor de tal designação. Desse modo passa a avaliar a questão da violência e brutalidade em obras de arte desde as vanguardas artísticas. Foca também no espetáculo de entretenimento popular armado pela mídia que passou a explorar o acontecido como um reality show, realizando a exibição em

⁸¹ “*Sophistication of consciousness in the arts today (1969) is so great that it is hard not to assert as matters of fact: [...] that the random, trancelike movements of shoppers in the supermarket richer than anything done in the modern dance; that the lint under beds and the debris of industrial dumps are more engaging than the recent rash of exhibitions of scattered waste matter; that the vapor trails left by rocket tests – motionless, rainbow colored, sky-filling scribbles – are unequaled by artists exploring gaseous mediums; that the Southwest Asian theater of war in Viet Nam, or the trial of the ‘Chicago Eight,’ while indefensible, is better theater than any play; that... etc., etc., ... non-art is more art than ART-art.*”

formato de programa televisivo com intervalos comerciais, vinheta e todo o aparato restante. No dia 14 de dezembro, o vídeo com o acidente já era vendido em DVD, sendo colocado na mesma estante dos filmes hollywoodianos (SCHECHNER, 2013). A guerra no Iraque se tornou uma espécie de sequência desse show produzido para a televisão, com transmissões ao vivo junto às tropas estadunidenses, culminando na farsesca aparição de George W. Bush em 1º de maio de 2003, quando desembarcou de um avião, como que chegando do Iraque, trajando um uniforme de piloto da aeronáutica à frente de um enorme banner com os dizeres “Missão Cumprida”. Apesar desses fatos não serem o motivo que fazem dos ataques ao World Trade Center arte, eles exibem o modo como o acontecido se aproximou de formatos espetacularizados. A mídia transformou o evento num verdadeiro show de entretenimento, fazendo com que eventos reais ganhassem contornos cinematográficos. É a vida transformada em um meio de entretenimento, assim como advoga a lógica dos *realities shows*.

Schechner assistiu ao segundo avião colidir com as torres gêmeas do terraço de seu apartamento, que fica a menos de 2.5 quilômetros do local do acidente. De acordo com seu relato, no momento em que assistia o acidente, percebeu que o contemplava enquanto um espectador, mesmo sem saber ao certo se o que testemunhava era uma tragédia, uma obra de arte, a instalação de uma guerra ou um espetáculo meticulosamente planejado (SCHECHNER, 2013). Para o autor, mesmo o fato de o primeiro avião ter colidido às 8h45 da manhã e o segundo às 09h03, é dotado de significância, uma vez que, se eles tivessem chocado simultaneamente, a mídia e os espectadores perderiam a chance de assistir ao vivo. Schechner (2003) parte do princípio de que tudo foi feito para obter resultados espetaculares e alcançar o maior número de espectadores possível. Schechner declara que o terrorismo contra as torres gêmeas se relaciona com futurismo, anarquismo e outros manifestos e ações vanguardistas. O autor considera que foi sim, arte. De má qualidade no sentido moral e ético, ilegal sob o ponto de vista da lei internacional, uma vez que atacou cidadãos, mas, ainda assim, arte de vanguarda. Nas palavras do próprio autor:

O ataque de 11/09, fotografado de todos os ângulos, relatado como drama da vida real, emanava uma aura artística que transformava o atentado numa Guernica multifacetada viva e midiaticizada. O que começou como notícia, quase que instantaneamente, se tornou num evento ritualizado transmitido mundialmente, passando a existir tanto como terror ao vivo quanto como entretenimento terrível. A performance e re-performance dessas imagens fizeram delas icônicas: parte vida real, parte espetáculo artístico. De modo similar, os jornalistas "incorporados" transformaram a guerra em games filmes de guerra. Digo “artístico” querendo me distanciar da atribuição absoluta de gênero encampada por Stockhausen, embora reconheça a mais fina, quase totalmente dissolvida, membrana que separa a arte de *artlike*. Se os estudos da performance podem estudar qualquer coisa, *como*

performance, como os ataques de 11/09, e incontáveis outros atos violentos passados, em curso, ou futuros, podem ser estudados? [...] Eu sei que já deixei muitas perguntas sem resposta. Perguntá-las é função dos estudos da *performance*.⁸² (SCHECHNER, 2013, 330).

O movimento de imigração de seres humanos também já foi considerado arte. É o que entende a escritora haitiana Edwidge Danticat⁸³ ao considerar que, ao optar pela mudança de país e abandono de sua terra natal, os imigrantes precisam adotar diferentes níveis de inventividade a ponto de remodelar suas vidas sob uma nova égide; atividade esta que, por sua vez, demanda fazeres artísticos como a inventividade e diferentes níveis de atuação. Para Danticat, ao se lançarem para uma nova realidade, em busca de começar uma nova vida em uma terra que lhes é estranha, os imigrantes estão produzindo um feito artístico da mais alta ordem. Sua afirmação se baseia em um trecho do livro *It's Not Love, It's Paris*, de Patricia Engel, onde pode-se ler:

Todos os imigrantes são artistas porque eles criam a vida, o futuro, a partir de seus sonhos, e de nenhum outro lugar. A vida do imigrante é arte em sua mais pura forma. É por isso que Deus tem uma simpatia especial pelos imigrantes, porque Ele foi o primeiro artista e, Jesus, um pobre deslocado. “Isso não é o mesmo, Pai” tentei, mas ele sacudiu a cabeça. “Mas é claro que é, minha filhinha. Toda a sua vida é uma obra de arte. Uma pintura não é uma pintura, mas o modo como você vive cada dia. Uma música não é uma música, mas as palavras que você compartilha com as pessoas que você ama. Um livro não é um livro, mas as escolhas que você faz diariamente para se tornar uma pessoa decente.”⁸⁴ (ENGEL, 2013).

As ideias acima trabalhadas denotam que “a audiência certamente tem um papel crucial na maioria das tentativas de se definir *performance*, especialmente nas propostas em que se separam *performance* de outros comportamentos” (SCHECHNER, 2013, p. 24). Com efeito, podemos compreender que o processo que faz de uma *performance* artística uma

⁸² “*The attack of 9/11 photographed from all angles, reported as real-life drama, emanated an artlike aura transforming 9/11 into a living-yet-mediatised multifaceted Guernica. What began as news almost instantly became a ritualized worldcast existing as both a living horror and a gruesome entertainment. The performance and re-performance of these images made them iconic: part real-life, part artlike spectacle. Similarly, ‘embedded’ journalists transform war itself into war games and war movies. I say ‘artlike,’ wanting to distance myself from Stockhausen’s absolute assignment of genre, while acknowledging that the thinnest, almost wholly dissolved, membrane separates art from the artlike. If performance studies can study anything ‘as performance,’ how can the 9/11 attack, and untold other violent acts past, ongoing, and future, be studied? [...] I know I’ve left many questions unanswered. Asking them is what performance studies does.*”

⁸³ Entrevista com a autora “Todos os imigrantes são artistas” disponível online em: <<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/08/all-immigrants-are-artists/279087/>>. Acesso em: 01/06/2015.

⁸⁴ “*All immigrants are artists because they create a life, a future, from nothing but a dream. The immigrant’s life is art in its purest form. That’s why God has special sympathy for immigrants, because Diosito was the first artist, and Jesus, un pobre desplazado. “It’s not the same, Papi,” I’d tried, but he shook his head. “Pero of course it is, mijita. All your life is a work of art. A painting is not a painting but the way you live each day. A song is not a song but the words you share with the people you love. A book is not a book but the choices you make every day trying to be a decent person.*” Tradução do autor.

performance e não “simplesmente” um comportamento resulta não só da ação feita pelo performer, mas, por vezes, também pela ação do observador. Essa noção talvez já tenha sido apresentada por Erving Goffman no celebrado livro *The Presentation of Self in Everyday Life*, onde o autor (2002, p. 29) define performance como “toda atividade de um indivíduo, que ocorre durante um período marcado por sua presença contínua perante um conjunto de observadores e que tem sobre estes, alguma influência”.

Dessa maneira, parecidamente à visão schekneriana, Goffman associa o processo performático mais à dinâmica da recepção e ao contexto em que ocorre, do que às atividades do performer em específico. Para o autor o princípio organizador capaz de distinguir eventos sociais que se articulam com a vida e possuem determinada responsabilidade social daqueles que simplesmente acontecem no cotidiano fora de seus limites reside na noção de *estrutura*.⁸⁵ Através da *estrutura* uma atividade comum realizada frente a um ou mais observadores pode ser vista como uma performance artística.

Essa noção faz lembrar a definição de Peter Brook sobre o evento teatral. No primeiro parágrafo de seu livro, *O Teatro e seu Espaço*, o autor sugere que uma pessoa atravessando um espaço e alguém para assisti-lo seria o suficiente para se configurar um ato cênico. Nas palavras de Brook (1970, p. 01): “Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica”. Seguindo a proposta de Goffman seria possível reescrever a ideia de Brook e estabelecer que: Uma pessoa realiza uma ação em qualquer espaço enquanto outra pessoa a observa. Isto seria suficiente para estabelecer uma ação artística performática. Tal visão favorece a ideia de que é possível considerar *como* performance arte não só ações declaradamente performáticas, mas também qualquer ato ou evento que seja visto *como se fosse* tal.

O mesmo pode ocorrer com práticas de ativismo político. Conforme afere Katia Canton (2000, p. 43), a atualidade é marcada por um grande número de obras que “se nutrem de comentários e questionamentos fora do âmbito da arte, que se referem à realidade cotidiana e social”. Por conseguinte, uma das propostas do presente estudo é a de se apropriar da ferramenta de exame *como se fosse* performance, advinda dos Estudos da Performance, a fim de tecer a análise de acontecimentos de ativismo político *como se fossem performances artísticas*. Em vista disso, tais eventos serão assim interpretados a partir de seus elementos plásticos, conceituais, temporais, espaciais, dentre outros, inclusive quando desprovidos de

⁸⁵ *Estrutura* aqui interpretada como sinônimo de *moldura*.

intencionalidade artística. Do ponto de vista do *como se* que proponho, toda ação humana, por mais cotidiana ou ordinária que possa parecer, pode ser vista e analisada como uma produção artística performática. Uma espécie de *Ready Made* encampado pelo leitor da ação, que desloca o acontecimento corporal de sua situação ordinária, ligada ao “simples viver”, e a categoriza e insere no universo da arte. De posse da ferramenta *como se fosse*, o mundo pode então ser visto através da lente de análise da arte da performance.

Assim como os protestos políticos, sob a ótica dos Estudos da Performance, podem e são vistos como performances, a partir do método de análise exposto no apartado anterior, poderiam também ser considerados realizações artísticas. A investigação dos processos que envolvem performances artísticas e sociais de ativismo pode contribuir tanto para a expansão do campo de conhecimento da performance, auxiliando no entendimento da atual produção de performances artísticas, como para o processo de compreensão das fronteiras daquilo o que é considerado arte – determinadas por contexto, convenção, uso e tradição.

Trata-se de compreender a capacidade criativa transformadora dos seres humanos, mesmo fora do campo da arte. “A revolução somos nós”,⁸⁶ diria Joseph Beuys. Todo ser humano é um artista capaz de transformar as estruturas sociais em um organismo gerador de criatividade libertadora (D’AVOSSA, 2010, p. 12). Desse modo, a criatividade humana não estaria circunscrita apenas ao mundo da arte e sim, participando dentro de outras disciplinas, a começar pela política e a economia, com a finalidade de combater problemáticas sociais que demandam uma transformação real e radical.

Assim como esclarece Caballero (2011, p. 23) a sociedade civil tem “explorado recursos de representacionismo, e tem usado o seu próprio corpo como meio de expressão num entorno que midiatiza todas as intervenções, a teatralidade, como a vida, tem que reinventar-se a cada dia [...]”. Para a autora, a condição espetacular de situações performáticas produzidas cotidianamente seria capaz de atingir uma expressividade simbólica sem, no entanto, ser fixadas nem lidas como eventos artísticos. Através de sua noção de *liminaridade*, a autora circunscribe um espaço onde performances artísticas e sociais, experiências de vida, o teatro, as artes visuais e o ativismo se entrecruzam.

A minha percepção do liminar sugere o termo como um espaço no qual se configuram múltiplas arquitetônicas, como uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação

⁸⁶ “Quero dizer que as pessoas poderiam fazer a revolução se usassem seu próprio poder. Mas elas não estão conscientes do enorme poder que têm, e é por isso que não fazem nenhuma revolução. É isto que quero dizer com este slogan. Mais uma vez as pessoas têm o poder de mudar a situação, mas não têm consciência disso. Por isso reputo como meu dever informá-las do enorme poder que possuem, e vou trabalhar cada vez mais por essa causa”. (BEUYS apud D’AVOSSA, 2010, p. 12).

da presença num meio de práticas representacionais. (CABALLERO, 2011, p. 20).

Nos próximos capítulos será apresentado o modo como essas práticas vêm demudando as estratégias do poder e criando ocasiões onde o próprio cotidiano se espetaculariza. Através da abordagem e análise de eventos e situações liminares ocorridos em Belo Horizonte entre 2007 e 2015, assim como a apresentação e exame da performance *R\$* realizada entre 2013 e 2017, será considerado o entrecruzamento do real e do artístico através da exploração do conceito de *artivismo*. Serão também explorados os modos como tais manifestações de artivismo se entrelaçam aos processos políticos, econômicos e sociais da cidade e do país, criando um espaço onde a resistência civil criativa se apresenta como uma maneira de lutar politicamente através do uso do corpo em ações performáticas em microescala que atravessam e alteram o macrotecido social.

2. PERFORMANCE E ARTIVISMO



Figura 9 - Participando da 1ª passeata do Movimento Fora Lacerda, no dia 24/09/2011. Foto: Nereu Jr. Fonte: Arquivo pessoal.⁸⁷

⁸⁷ Mais informações sobre o evento disponíveis online em: <<https://pracalivrebh.wordpress.com/2011/09/17/marcha-fora-lacerda-2409-sabado-12h-praca-da-liberdade/>>. Acesso em: 25/09/2011.

2.1 Considerações sobre ativismo

Atualmente a palavra *ativismo* vem sendo empregada em diversos estudos como descritiva de movimentos que se inscrevem na fronteira entre atividades políticas e estéticas, denotando um entendimento de hibridismo entre dois campos. Apesar de ser um termo relativamente novo, é possível identificar diversas práticas que multiplicam o espectro do ativismo e que vinham sendo categorizadas ao longo dos últimos anos como ativismo cultural, protesto criativo, arte intervencionista, subversiva, tais como o *Culture Jamming*, *Guerilla Art*, *The Clandestine Insurgent Rebel Clown Army*, *Hactivism*, o *Hip Hop*, entre outros.⁸⁸ São práticas que se baseiam no método da ação direta⁸⁹ através de atos criativos de desobediência civil como sentadas, greves, boicotes, ocupações e outras confrontações performáticas a fim de expressarem seu descontentamento e propor modos de resistência frente aos poderes dominantes, expressando visões de mundo e produzindo pensamento crítico.

Sabe-se que é possível argumentar que toda produção artística é política, uma vez que, necessariamente, afeta em alguma instância a sociedade – o que não quer dizer que toda produção artística deve necessariamente envolver uma mensagem explicitamente politizada. Essa noção advém maiormente da ideia de que a produção artística influencia a realidade e o contexto no qual é produzida, e, assim, reciprocamente. Entendo que toda arte é política, basicamente, devido à sua alteridade, ou seja, porque relaciona-se com indivíduos e grupos, apresentando potencial para transformá-los. Em outras palavras, porque mesmo a arte mais abstrata oferece uma visão de mundo, aborda situações e modos de vida humanos.

Assim entende Augusto Boal (2004, p. 17) quando declara que, ao apresentar uma visão de mundo, bem como os meios para transformá-lo, toda arte se torna política. Conforme escreve o autor “todas as atividades do homem, incluindo-se evidentemente todas as artes, especialmente o teatro, são políticas. [...] Todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas” (BOAL, 2004, p. 53).⁹⁰ Já

⁸⁸ Vale ressaltar que a proposta desse estudo não é a de inquirir uma espécie de recategorização dessas práticas. A utilização do termo *ativismo* para se referir a tais eventos tem por objetivo evidenciar seus caracteres estéticos.

⁸⁹ Conforme aferido no primeiro capítulo deste trabalho a ação direta se baseia na realização de atos concretos com a finalidade de interferir na própria realidade daquele que a utiliza, de modo a resolver problemas referentes ao seu entorno.

⁹⁰ A noção trabalhada por Boal remonta à afirmação de Aristóteles de que o homem é um “animal político”, tendo em vista sua alteridade e possibilidade de intervenção no meio em que habita.

para Jacques Rancière,⁹¹ toda arte é política não por conta das mensagens ou sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo, ou pela forma com que representa as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos, e sim, devido aos seus modos de organização, fundados, assim como a dimensão estética, no universo do sensível.⁹² No entanto, apesar da extensa bibliografia sobre o nó arte/política, optou-se neste trabalho por focar, especificamente, nos aspectos e eventos práticos de contestação social englobados pelo termo *ativismo*. Dessa maneira, aceitou-se a sugestão de André Mesquita, em seu livro *Insurgências Poéticas* (2011), onde o autor diferencia aquilo o que é considerado *arte política* daquilo o que é tido por *arte ativista*. De acordo com o autor (2011, p. 17), esta última estaria carregada de um “compromisso de engajamento direto” direcionada ao envolvimento social. Em sua visão, que é aqui compartilhada, tanto a *arte política* como a *ativista* podem manifestar questionamento ou crítica, mas uma intervenção direta caberia à arte de caráter ativista.⁹³ Em virtude disso, podemos aqui aferir que a diferença fundamental entre *arte política* e *arte ativista* reside no fato de que a primeira reflete ou existe em determinado contexto e, a segunda, busca alterar e interferir ativamente nesse contexto.

Em contexto acadêmico, *ativismo* passou a ser adotado no início dos anos 2000, basicamente, como sinônimo para *arte ativista*. Uma de suas primeiras aparições se deu no artigo *Recapitulando: modelos de ativismo (1994-2003)*, de Laura Baigorri, publicado em setembro de 2003.⁹⁴ De acordo com a autora (2003), desde 1994, é possível notar o surgimento de projetos artísticos em ambiente virtual que hibridizam aspectos políticos e sociais com uma perspectiva crítica e criativa. Tais projetos vinham sendo categorizados por seus próprios realizadores como: *ativismo*, *hacktivismo*,⁹⁵ *art.hacktivismo*, ou mesmo, *desobediência civil virtual*.⁹⁶

O termo também figura na dissertação de mestrado de Teresa de Jesus Batista Vieira, defendida em 2007, na cidade do Porto, em Portugal, intitulada *Artivismo: Estratégias*

⁹¹ Entrevista com Jacques Rancière disponível online em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>>. Acesso em: 02/10/2016.

⁹² Para Rancière (2009, p. 17): “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.”

⁹³ LIPPARD, Lucy R. - Trojan Horses: Activist Art and Power In WALLIS, Brian (ed. by) – Art after modernism: rethinking representation. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art, 1999

⁹⁴ Artigo disponível online em: <<https://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/baigorri0803/baigorri0803.pdf>>. Acesso em: 21/01/2016.

⁹⁵ Conforme esclarece Diana Taylor (apud BORDIN, 2015, p. 128) *ativismo* é uma adaptação da palavra *hacktivismo*, cunhada por Ricardo Dominguez e que, por sua vez, denota a composição entre hacker e ativismo.

⁹⁶ Ao se referir às origens do termo, Diana Taylor (apud BORDIN, 2015, p. 128) compreende se tratar de uma adaptação da palavra *hacktivismo*, cunhada por Ricardo Dominguez e que, por sua vez, denota a composição entre hacker e ativismo.

artísticas contemporâneas de resistência cultural. Em sua dissertação, a autora se refere ao *ativismo* como uma prática que vem se ampliando desde os anos 1960 com o objetivo de produzir uma arte de resistência política e cultural. Nas palavras da autora:

A arte activista é uma manifestação artística que se tem desenvolvido desde as revoltas estudantis de 1968, centrada em torno de causas específicas tais como o feminismo da década de setenta, a ecologia dos oitenta, a crise da sida, a luta contra a industrialização cultural, o capitalismo, etc., assumindo diversos contornos no contexto urbano, estando frequentemente envolvida com outras práticas tais como netactivismo, culture jamming, etc. A arte activista está profundamente intrincada no movimento de resistência cultural que pode assumir configurações muito para além do que inicialmente se poderia considerar de âmbito artístico. Não devemos esquecer que desde muito cedo a arte de vanguarda sempre procurou posicionamentos questionadores e alternativos aos poderes e representações dominantes da sua época. Por outro lado, a segunda metade do século XX assistiu a uma crescente colaboração interdisciplinar entre diversas áreas do saber, daí o alargamento maleável do conceito de activismo, de modo a articular-se com outras práticas que contribuem para o fim comum de resistência cultural. (VIEIRA, 2007, p. 14).

Em seu texto, a autora sinaliza que o conceito pode também estar relacionado com outras áreas do saber, dilatando dessa maneira aquilo o que se entende por ele. Muitos trabalhos e, com eles, maneiras de ver e compreender o *ativismo*, sucederam as publicações de Baigorri e Vieira, possibilitando uma investigação exponencialmente vertical sobre seu significado e modo de ação de suas práticas. Esse é o caso do artigo *Chicana/o Activism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color*, no qual Chela Sandoval e Guisela Latorre (2008) sugerem que o termo não deve ser adotado apenas para indicar expressões artísticas de resistência política, mas também, o trabalho desenvolvido por grupos e indivíduos que propõem uma relação orgânica entre a arte e o ativismo através de práticas comprometidas com a transformação de si mesmos e do mundo, independentemente do veículo de expressão adotado.

Desse modo, o termo *ativismo* expande seu espectro de ações passando a abarcar também práticas de resistência política que apresentam aspectos criativos,⁹⁷ visuais, festivos, dentre outros que, à primeira vista, se inscrevem apenas no universo de práticas ativistas. Partindo desta perspectiva, pode-se então afirmar que o termo em destaque se refere a práticas

⁹⁷ A noção de *criatividade* aqui se baseia na concepção apresentada pela pesquisadora Maria Cláudia da Silva Saccomani (2014), que a entende a partir dos estudos de Georg Lukács e Lev Vigotski como potencial individual que se desenvolve através de interações socioculturais e possibilita transformação da realidade através da atividade humana. Ainda de acordo com esses pesquisadores, as criatividade artística, científica e técnica baseiam-se na imaginação, que por sua vez dá origem ao que nos cerca e foi elaborado pelo homem. “[...] todo o mundo da cultura, diferentemente do mundo da natureza, tudo isso é produto da imaginação e da criação humana que nela se baseia.” (VYGOTSKI, 2009, p. 14).

artísticas que demonstram em seus processos de criação, circulação e exibição, a inclinação e proposta de reivindicações diretas de cunho político e social e, de mesmo modo, a práticas de ativismo que, de forma semelhante, exibem e se valem de características estéticas a fim de exporem seus propósitos contestatórios. Assim entende o pesquisador português Rui Mourão, ao esclarecer as semelhanças entre processos artísticos e ativistas, afirmando que:

[Em] sua gênese, arte e ativismo possuem um forte elo comum: ambos se posicionam no mundo sonhando outros mundos. Isto é, ambos se afirmam segundo uma práxis tão idealista quanto idealizada, criando representações que na sua exposição pública pretendem reverberações exteriores ao que efetivamente criam. Algumas dessas reverberações, pela assumida interseção artística/ativista, são já chamadas de "artistas". Por exemplo, há quem performe ações de contestação política no espaço público como se estivesse num palco, destinando essas atuações não apenas ao público presente mas, em grande medida, a câmaras que registram vídeos e/ou fotografias colocados posteriormente na internet. É o mesmo processo usado por tantos artistas contemporâneos que realizam ações performativas para a câmara usando vídeos e/ou fotografias dessas ações em exposições. (MOURÃO, 2015, p. 55).

A presença de aspectos artísticos em ações de protestos,⁹⁸ que vão da exibição ao registro e à distribuição dessas práticas, indica o modo como elas vêm se apropriando de características advindas de demonstrações estéticas, fortalecendo a interseção entre arte e ativismo. Por sua vez, a produção artística interessada em abordar temas políticos e realizar intervenções sociais diretas exhibe a reciprocidade deste processo. Daqui advém a ideia de que é no encontro com a potência da arte que o ativismo contemporâneo ganha novo fôlego, através do fortalecimento de seus aspectos estéticos e criativos, colorindo seu sentido simbólico, beneficiando seus modos de ação. É também, no compartilhamento de características comuns aos protestos e agitações sociais que a produção artística contemporânea se revigora, favorecendo seu caráter interventivo e politizado. A grosso modo, seria possível entender que o ativismo se configura então como fruto deste processo de intercâmbio, compartilhando características comuns aos campos da arte e do ativismo.

Na visão do pesquisador e coreógrafo Rodney Diverlus (2016) o ativismo desponta como prática com a finalidade de apresentar uma resposta inventiva à realidade neoliberal globalizada. De acordo com o autor, assim como o Movimento Antiglobalização, o ativismo é um contragolpe à onda neoliberal pela qual o mundo vem passando nos últimos anos. Uma

⁹⁸ Conforme apresentado no primeiro capítulo desta tese, a presença de elementos plásticos em práticas de ativismo – pinturas, cartazes e idumentária – somada a ações performadas com a finalidade de produzir significado, comunicar uma mensagem de protesto, através de brados, cânticos e outras formas de manifestação, não só denota a semelhança dessas práticas com produções inscritas no campo da arte, como também abre possibilidades para que sejam emolduradas como sendo arte.

opção criativa de resistência às iniquidades advindas das ideias de livre comércio, desregulamentação econômica e perversidades socioculturais oriundas desse contexto. De acordo com seu modo de entender, as ações inscritas nesse campo atuam de modo efetivo frente ao poder difuso e onipresente justamente por congregarem uma rede de práticas transversais e colaborativas. Nas palavras do autor:

Artivismo é uma resposta ao trabalho e à vida na realidade neoliberal, onde os problemas sociais são bastante entrelaçados. [...] De uma perspectiva global, os problemas da justiça social são bastante interconectados, e influenciam e alimentam uns aos outros como resultado de tudo o resto estar globalizado: economias, sistema político, entretenimento, e assim por diante. Artivismo fornece uma visão ousada para alternativas, quaisquer que sejam elas; criando um roteiro para encontrar formas de aproximar-se de uma realidade ‘utópica’, mas essencial – leia-se paz, equidade, justiça, ou qualquer outra forma de conceber essa utopia. O artivismo busca introduzir os espectadores a conceitos e visões radicais e transformadoras – que são digeríveis e acessíveis – de e para diversos contextos através do globo. O artivismo trabalha a fim de ressuscitar os movimentos de justiça social estafados da batalha contínua por um mundo socialmente justo.⁹⁹ (DIVERLUS, 2016, p. 240, tradução do autor).

Assim como Diverlus, Diana Taylor (apud BORDIN, 2015) amplia ainda mais o entendimento do termo ao inserir a perspectiva do receptor, afirmando que as práticas de artivismo, mais do que buscar a efetivação concreta de mudanças sociais, se propõe a alterar o modo como as pessoas encaram determinada situação, comunicar a público e abrir seus olhos para as perversidades e equívocos atualmente vivenciados. Desse modo, entende Taylor, tais práticas abrem espaço para livre discussão de temas políticos, culturais, artísticos e sociais.

Apesar de ser uma referência ao território comum entre arte e o artivismo, sublinhando a potência subversiva e de resistência das produções artísticas, assim como os valores plásticos e criativos das práticas de protesto, *artivismo* também é o termo utilizado para se referir à produção de pessoas ou coletivos que adotam “estratégias poéticas e performativas” com fins de protesto político, mesmo que, à primeira vista, não pertençam a nenhum campo expressivo (RAPOSO, 2015, p. 04).

⁹⁹ “*Artivism is a response to working and living in a neoliberal reality, where social issues are very much intertwined. [...] From a global perspective, social justice issues are very much linked, and they influence and feed each other as a result of everything else being globalized: economies, political system, entertainment, and so forth. Artivism is a bold vision for alternatives, whatever they may be; it provides a roadmap for finding ways of moving closer toward a ‘utopian’ reality, but an essential one – call it peace, equity, justice, or however else one might conceive of this utopia. Artivism involves introducing audiences to radical and transformative concepts and visions – that are digestible and accessible – of and for many world contexts. Artivism works to resuscitate tired social justice movements in the continued uphill battle for a socially just world. Artivism is as fluid as is fixed, as systemic as it is individualized, as apparently ‘simple’ as it is complex*”

Tendo em vista tais considerações, compreendo que atualmente o *ativismo* ultrapassa o neologismo entre arte e ativismo para representar o ponto de encontro e interação entre arte, ativismo, performance e política. Uma importante noção de resistência que desponta a fim de questionar os variados modos de dominação e abuso, através da construção de modos alternativos de ver e viver no mundo. Compartilho da noção apresentada pelo rapper e pesquisador M. K. Asante (2009, tradução do autor) que entende que, no *ativismo*, múltiplos meios de combate são adotados como forma de se opor às injustiças e opressões, seja “a caneta, a lente, o pincel, a voz, o corpo [ou] a imaginação”.¹⁰⁰

Assim sendo, é possível aferir que, apesar de existir enquanto campo de expressão específico, o *ativismo* também é o conceito que representa a conexão entre outros campos, cujo ponto de interação seria, justamente, “o desejo compartilhado de criar realidades que vemos com os olhos da mente e cremos em nossa capacidade de construir com as próprias mãos” (VERSON, 2007, tradução do autor).¹⁰¹ Essa perspectiva de *ativismo* auxilia no entendimento da palavra como termo guarda-chuva onde se abrigam expressões de resistência criativa, não importando a que reino pertençam.

Tendo em vista essa noção, desenvolvi o seguinte esquema com a proposta de esclarecer o modo como os conceitos de *arte* e *ativismo* se atravessam, entrelaçam e se relacionam ao entendimento de *performance*, buscando clarificar o múltiplo pertencimento de campos que as práticas nela abordadas demonstram:

Nem toda expressão artística é performance (apesar de poder ser vista como tal);

Nem toda expressão artística é ativismo;

Nem toda expressão artística é *ativismo*;

Nem toda expressão performática é arte (apesar de poder ser vista como tal);

Nem toda expressão performática é ativismo;

Nem toda expressão performática é *ativismo*;

Nem toda expressão *ativista* é performance (apesar de poder ser vista como tal);

Nem toda expressão *ativista* é arte, mas pode ser vista como tal;

Nem toda expressão *ativista* é *ativismo*, mas pode ser vista como tal;

Por sua vez, toda expressão *ativista* é performance, arte e *ativismo*.

¹⁰⁰ “*The activist (artist + activist) uses her artistic talents to fight and struggle against injustice and oppression – by any medium necessary. The activist merges commitment to freedom and justice with pen, the lens, the brush, the voice, the body, and the imagination.*”

¹⁰¹ *What links activism and art is the shared desire to create the reality that you see in your mind’s eye and believe in your capacity to build that world with your own hands.* Disponível online em: <http://www.rebelact.nl/publications/JenniferVerson_WhyWeNeedCulturalActivism.html>. Acesso em: 28/08/2016.

A inserção do termo *performance* na fórmula *arte + ativismo = ativismo*, adveio da ideia inicial de analisar ações e eventos artivistas sob a égide dos estudos da performance. Conforme averiguado no capítulo anterior, tudo pode ser visto *como se fosse* performance. Partindo desta perspectiva, ao analisar práticas de artivismo buscar-se-á, necessariamente, sublinhar o caráter performático de tais acontecimentos. Dessa maneira, foi cunhada a noção de *performance artivista*, ou ainda, *ativismo performático*, expressão chave através da qual serão apresentadas práticas criativas inscritas na interseção entre esses três campos.¹⁰² Tendo em vista esse conceito, mesmo práticas que, à priori, não são vistas como artivismo – acontecimentos diários, eventos cotidianos etc. – serão aqui investigadas *como se fossem* performances artísticas de artivismo político, ou seja, como *performances artivistas*.

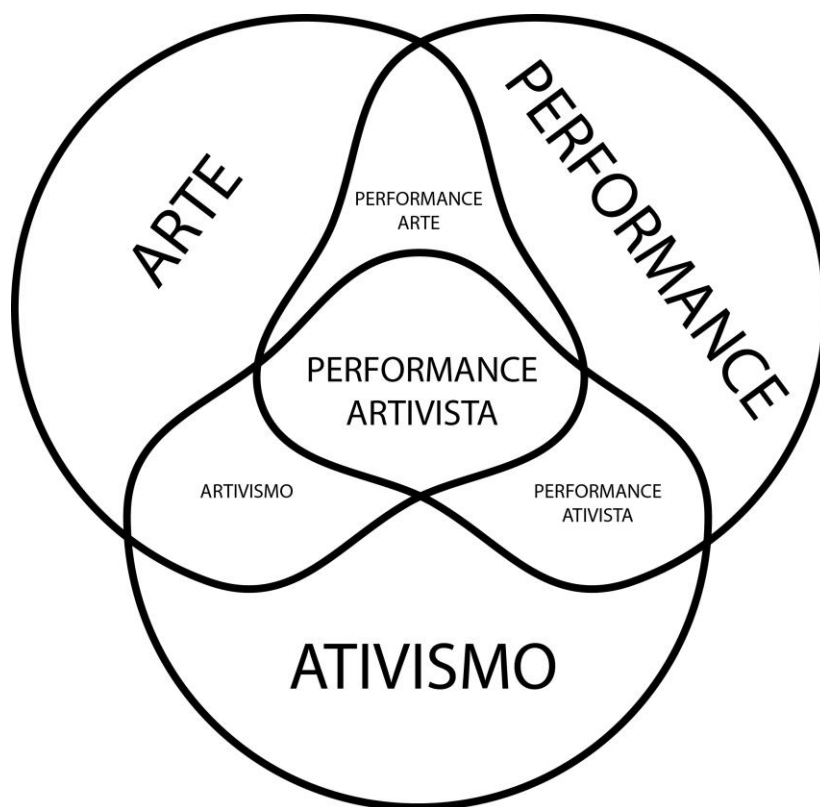


Figura 10 – Nó da Pesquisa onde ilustrou-se o inter-relacionamento entre os campos abordados.

Em conjunto à sugestão do referido esquema, desenvolvi uma imagem-conceito que buscou representar a interseção entre esses três campos (ativismo, performance e arte), dando

¹⁰² É ainda importante destacar que, após o processo de desenvolvimento desse esquema, tive contato com o Manifesto Artivista, escrito por Rui Mourão em julho de 2014, onde o autor apresenta o mesmo termo (performance artivista) para se referir às práticas que se inserem nesse entrecorte. De acordo com o autor, o termo performance artivista, foi por ele adotado com a finalidade de enunciar ações de protesto político comparáveis à performance, no sentido de usarem o corpo como instrumento comunicacional, mesmo no caso de produções que aparentemente não são performances, como o grafite, a fotografia, o cinema, entre outras, mas cujo processo envolvem ações corporais em sua produção.

origem àquilo que foi nomeado de “o nó da pesquisa”. O nó da pesquisa é uma contribuição original deste trabalho e foi criado como proposta conceitual-imagética da interseção entre processos performáticos, artísticos e ativistas. O sistema de conjuntos acima desenvolvido buscou delimitar claramente os espaços pertencentes a cada um dos campos trabalhados nesta pesquisa de modo a facilitar o entendimento de que há elementos compartilhados entre os três conjuntos apresentados. Apesar do caráter movediço e poroso dessas linhas divisórias, foi desenvolvido um diagrama simplista que pudesse exibir com clareza a interseção entre instâncias artísticas, performáticas e ativistas, ilustrando o fato de que é possível localizar características comuns a essas três famílias. Simbolicamente tem-se: $Performance \cap Ativismo \cap Arte = Performance\ Artivista$. Sendo assim, é possível determinar que o núcleo deste nó, onde todos os conjuntos se encontram e fundem, é representativo de ações artísticas de ativismo, ou de ativismo artístico, investigadas através da lente de análise dos Estudos da Performance onde, a partir do entendimento de seus processos de preparação, apresentação e circulação, poderão ser vistas *como performances*.

Essa ideia é compartilhada por Rui Mourão. O teórico considera a *performance* o pilar central que permite que todos esses processos se tramem, sendo o corpo o instrumento através do qual todas as expressões de ativismo artístico se dão.

A *performance* permite congrega as construções vindas das narrativas históricas do que é a arte, com as construções vindas das narrativas históricas do que é o ativismo, uma vez que recorre a um meio de expressão presente nessas duas tradições históricas: o corpo. E corpo todos temos um. Seja qual for a ascendência, sexo, raça, língua, território de origem, religião, convicções políticas ou ideológicas, instrução, situação económica, condição social ou orientação sexual. Mesmo que seja um corpo doente ou deficiente, é um corpo. Como afirmava Brecht: “um homem é um homem”. O que constitui a *performance* como o mais acessível e democrático de todos os meios artísticos. Do pouco permite fazer muito. Bastam ações, atitudes e movimentos do corpo, criando uma comunicação simbólica de expressões emocionais. (MOURÃO, 2015, p. 63).

A partir do entendimento de Mourão, é possível compreender múltiplas expressões como sendo *performances artivistas*, tendo em vista que tais práticas envolvem o corpo em seus processos de produção. Esse é o caso do Rap,¹⁰³ onde arte e ativismo agem juntos influenciando contextos e a construção de novas realidades e formas de existir e resistir em espaços periféricos onde perduram relações violentas e de desigualdade social; do teatro, como se dá no Teatro do Oprimido de Augusto Boal, no qual são trabalhadas teorias e

¹⁰³ Outros exemplos de ativismo musical podem ser encontrados no *Reggae, Samba, Funk, Tropicália*, etc. A escolha pelo rap deve-se à sua formação cultural, surgida em espaços de opressão como forma de protesto.

técnicas, emancipando o espectador e abrindo possibilidade de operar transformações políticas a partir da cena, ensaiando soluções possíveis para situações de opressão e debatendo “projetos modificadores” através da arte; das artes plásticas, como nas charges de Laerte, Latuff e Angeli, onde o compromisso com a crítica social se dá através do humor ácido e crítico para com personagens e acontecimentos políticos, absorvendo e oferecendo formas de ver e dizer o mundo; e nas pinturas de Gil Vicente e sua série de quadros *Inimigos* (2006-2007),¹⁰⁴ onde o artista desenha-se com carvão sobre papel na eminência de matar personalidades políticas como os ex-presidentes Fernando Henrique Cardoso, Luiz Inácio Lula da Silva e George W. Bush, a rainha da Inglaterra Elizabeth II, o Papa Bento XVI, dentre outros; das sátiras políticas em diversos formatos produzidos por Rafucko, tais como: vídeo, gravuras, áudios, textos escritos e performances corporais; e assim sucessivamente.

Também é importante resgatar a noção de que as produções descritas no parágrafo anterior são performances artivistas não pelo fato de se declararem como pertencentes a este reino, mas sim devido a possíveis processos externos encampados por aqueles que as analisam. Em outras palavras, apesar de os exemplos de ativismo supra apresentados inicialmente se inscreverem nos campos da música, do teatro, das artes gráficas, visuais e performances, seria ainda possível, mediante o enquadramento apropriado, vê-los e analisá-los como performances artivistas.



Figura 11 - Charge de André Dahmer sobre a violência policial. Fonte: Online.¹⁰⁵

Outra possibilidade é a de também analisar eventos de protesto político individuais e coletivos *como* performances artísticas de ativismo político. Nesse caso, a partir dos Estudos da Performance, práticas de ativismo são analisadas tendo em vistas seus aspectos artísticos e performáticos. A fim de esclarecer o modo como esse processo analítico pode se dar, será

¹⁰⁴ Disponível online em: <<http://www.gilvicente.com.br/inimigos.html>>. Acesso em: 11/04/2016.

¹⁰⁵ Disponível online em: <<https://www.facebook.com/quadrinhosdosanos10oficial/>>. Acesso em: 11/04/2016.

adiante abordado o evento realizado pelo comerciante tunisiano Mohamed Bouazizi, buscando compreendê-lo sob o prisma do ativismo performático.

2.2 Ativismo performático ou performance artista

Voltemos ao caso do comerciante tunisiano, Mohamed Bouazizi, tratado na introdução deste trabalho, que se autoimolou em favor de justiça social. À época, com 26 anos, Bouazizi acumulava maus tratos por parte dos oficiais da polícia que, constantemente, confiscavam seus bens, multavam e ameaçavam-no através da cobrança de propina. O assédio chegou ao seu limite no dia 17 de dezembro de 2010, quando tentou resistir à apreensão de suas mercadorias e barraca, sendo agredido por uma policial com a ajuda de outros agentes. Depois de agredido Bouazizi tentou recorrer da decisão indo ao prédio da prefeitura municipal de Sidi Bouzid exigindo que devolvessem seus materiais de trabalho. Sem resposta contundente, buscou combustível num galão e se enxarcou em frente ao prédio, ateando fogo em si como último ato de resistência e protesto.¹⁰⁶

Seu primo, Ali Bouazizi, a pedido do tio, Salah Bouazizi, foi chamado para registrar a ação em vídeo. Quando chegou, Mohamed já estava sendo levado para o hospital. O ato de Mohamed desencadeou, no mesmo dia, uma série de protestos pela cidade e Ali filmou os eventos, postando-os à noite no Facebook. Seus vídeos fizeram com que o ocorrido fosse disseminando para além das fronteiras da cidade e, rapidamente, alcançasse a mídia mundial. A revolta popular que teve como ponto de partida o ato do comerciante espalhou-se em passo acelerado para outras cidades tunisianas (Kasserine, Thala, Menzel Bouzaiene, etc), assim como para outros países. A autoimolação do comerciante passou a ser amplamente reconhecida e divulgada como a centelha inicial de uma revolução generalizada nos países árabes.¹⁰⁷ Bouazizi tornou-se símbolo do movimento que levou à queda de diferentes regimes laicos e ditatoriais, incluindo a do presidente tunisiano Zine el-Abdine Ben Ali, que estava no poder desde novembro de 1987, a chamada Primavera Árabe.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Informações disponíveis online em: <<http://www.aljazeera.com/indepth/features/2011/01/201111684242518839.html>>. Acesso em: 30/10/2016.

¹⁰⁷ De acordo com Hajlaoui Jaafer, amigo próximo ao feirante “O que realmente deu combustível à revolução foi que Mohamed era um homem bastante conhecido e popular”. “*What really gave fire to the revolution was that Mohamed was a very well-known and popular man.*” Tradução do autor. Disponível online em: <<http://www.aljazeera.com/indepth/features/2011/01/201111684242518839.html>>. Acesso em: 30/10/2016

¹⁰⁸ Nos anos de 2011 e 2012 a Primavera Árabe trouxe a ideia de que um novo contrato social beneficiaria o mundo árabe através das noções de democracia, liberdade e direitos civis, modernização das estruturas econômicas, etc. No entanto, quem assumiu a presidência do país em 2014 foi Mohammed Béji Caïd Essebsi, veterano do antigo regime, fazendo com que o sentimento de empoderamento popular que os levantes

A onda revolucionária de manifestações e protestos se alastrou pelo Egito, Líbia, Síria, Argélia, Bahrein, Djibuti, Iraque, Jordânia, Omã, Iémen, Kuwait, Líbano, Mauritânia, Marrocos, Arábia Saudita, Sudão e Saara Ocidental. Compartilhando de processos e modos de resistência similares, tais protestos envolveram greves, manifestações, passeatas, comícios, o uso de mídias sociais na organização e comunicação com a comunidade local e internacional, driblando a censura de governos e mídias da localidade. A ideia de que os protestos da Primavera Árabe tiveram início por influência da ação de Bouazizi foi largamente alimentada pelos veículos de comunicação mundial, que pavimentaram o processo de martirização do feirante. Assim resume Manuel Castells ao aferir que:

Qualquer que venha a ser o futuro, a esperança de uma sociedade tunisiana humana e democrática será resultado direto do sacrifício de Mohamed Bouazizi e da luta pela dignidade que ele defendeu para si mesmo, e a qual foi assumida por seus compatriotas. (CASTELLS, 2012, p. 32).



Figura 12 - A visita de Ben Ali a Mohamed Bouazizi no hospital. Fotografia: Cortesia da Presidência Tunisiana. Fonte: Online.¹⁰⁹

Bouazizi incendiou seu corpo, mas as chamas iluminaram, sobretudo, suas ideias, sua vida, sua história, sua ética e estas foram vistas através do mundo. Sua ação marcou e

democráticos instilaram fosse ameaçado. Nos anos subsequentes a Tunísia passou mais uma vez por diversas ondas de protesto contra o desemprego generalizado, repressões policiais como aquelas que levaram ao suicídio de Bouazizi, dentre outras demandas.

¹⁰⁹

Disponível

em:

<http://www.aljazeera.com/mritems/Images/2015/12/15/e240f70729ea4fe6b461a928d666b129_6.jpg>. Acesso em: 03/10/2016

estimulou identidades e comunidades, influenciando alterações na ordem social vigente em grande escala. Quando Ben Ali foi visitá-lo no hospital, quase duas semanas depois do ocorrido, a ideia era abrandar as manifestações que se espalhavam país afora; porém, ao que parece, o resultado obtido foi inverso. De acordo com relato da mãe do feirante, Menobia Bouazizi, quando o presidente decidiu visitar seu filho já era tarde demais para salvar a ele ou ao seu governo.¹¹⁰ A foto oficial de Ben Ali de frente para o jovem coberto de bandagens e conexões a aparelhos que lhe permitiam uma sobrevivência, também não teve o resultado por ele almejado.

A meu ver, essa imagem é representativa da rendição do opressor frente aos oprimidos. Com o olhar baixo, Ben Ali observa aquele que deu início ao processo de destituição do lugar de poder que vinha ocupando intocadamente há mais de vinte anos. Os profissionais do hospital, todos com os braços cruzados, não demonstram a receptividade esperada frente ao seu líder político e parecem inquirir criticamente uma explicação ou atitude que lhe falta. Por fim, rosto e corpo enfaixados de Bouazizi, ocultando sua identidade, abre a possibilidade de imaginar ali, por debaixo das faixas, qualquer um dos milhares de tunisianos sem rosto, feridos e insatisfeitos com sua situação política, econômica e social. Na fotografia, Mohamed, como no caso dos Zapatistas, abordado no primeiro capítulo, é “o rosto que se esconde para mostrar-se”.¹¹¹ Uma imagem que exhibe a potencialidade do corpo que protesta, que mesmo em sua fragilidade, à beira da morte, traz consigo a esperança insurgente de uma nova realidade, de uma nova vida.

O ato de Mohamed é aqui entendido como experiência cultural de um indivíduo que ecoou níveis coletivos de indignação. Uma intervenção corporal pessoal que impetrou apoio e identificação de diferentes grupos, permanecendo como símbolo na memória e nos corpos do povo árabe. Seu ato se inscreve na história como símbolo de resistência frente ao sofrimento imposto ao seu povo, marcando a memória coletiva dos seus conterrâneos e estendendo as significações de resistência de sua ação para o âmbito global.¹¹² Um ato de presença e expressão no mundo, propondo formas de agir que são, antes de mais nada, formas de fazer e de estar na história, de estar frente ao outro e situar-se no presente, possibilitando assim,

¹¹⁰ Relato disponível online em: <<http://www.aljazeera.com/indepth/features/2011/01/201111684242518839.html>>. Acesso em: 03/10/2016.

¹¹¹ Trecho do Primeiro Encontro Intercontinental pela Humanidade e contra o neoliberalismo disponível online em: <<https://www.nodo50.org/insurgentes/textos/agp/05primeirointercontinental.htm>>. Acesso em: 12/10/2016.

¹¹² Conforme será adiante exposto, o ato de Bouazizi recebeu homenagens diversas (escultura, banner com seu rosto estampado, uma rua com seu nome, etc.) e segue sendo lembrado por seus compatriotas. Informações disponíveis online em: <<http://www.aljazeera.com/news/2015/12/mohamed-bouazizi-arab-spring-worth-dying-151228093743375.html>>. Acesso em: 13/04/2016. Também é preciso esclarecer que a Primavera Árabe vem inspirando eventos de resistência em escala global desde o *Occupy Wall Street*.

através de sua prática, situações de emancipação do sujeito e de transformação do social (TAYLOR, 2013).

Frente à essa condição, é possível considerar que sua manifestação opera como performance, relembrando e transmitindo conhecimento e memória social através do movimento físico (Ibid., 2002). O modo com que construiu sua corporeidade, a partir da qual indivíduos e coletivos se reconheceram e se juntaram; o programa seguido a fim de comunicar sua mensagem de descontentamento, frente a uma audiência, em local de grande significado simbólico; a escolha do espaço de apresentação, onde administradores da cidade tomam decisões que moldam a vivência da comunidade; o registro em vídeo e sua disseminação na internet – todos estes são elementos que permitem à sua ação ser emoldurada como ato artístico performático. O processo utilizado em sua ação de contestação política se assemelha àqueles adotados por artistas contemporâneos que realizam ações performativas em espaços públicos, registrando o ocorrido com fotos e vídeos a fim de divulgá-las posteriormente em festivais e exposições.

Mesmo o modo como o evento foi recebido e distribuído pela imprensa, como um grande espetáculo midiático, com um largo número de espectadores acompanhando seus desdobramentos como num *reality show*, contribuiu para a construção de um ambiente através do qual a teatralidade de seu ato despontou como aspecto fundamental de sua exibição, tão ou mais intenso que a própria violência nele contida. As fotografias do momento em que se imolou, do encontro com Ben Ali no hospital, de seu rosto sorridente nos cartazes durante os protestos, dão ao conjunto de imagens produzidas por seu ato aspectos estéticos que se tornaram símbolos de sua performance, uma vez que o grande público só teve acesso ao seu ato através desses registros ou relatos.

Conforme acima averiguado, o protesto de Bouazizi segue marcando e alterando identidades, transmitindo saber e memórias coletivas e individuais, estimulando a comunidade a mudanças, produzindo conhecimento e constituindo identidades, aguçando e modificando olhares por vezes mecanizados. Atualmente é possível encontrar um monumento em pedra com a réplica do carrinho de feira que Bouazizi possuía, construído ao lado de uma foto sua. Também, a antiga *Rue 7 Novembre 1987*, estrada em Sidi Bouzid, na Tunísia, onde a autoimolação foi realizada, foi rebatizada com o nome do feirante.

Tenho a impressão de que a expressividade e agressividade contidas em acontecimentos políticos como esses estão carregadas de um valor simbólico diferenciado capaz de produzir uma identificação por parte das testemunhas para com as causas ali

advogadas. De fato, quando há um número muito grande de mortes, como nos casos de desastres ambientais ocasionados pela irresponsabilidade de grandes empresas, ou em ataques militares causados por guerras e agitações populares, a identificação e solidariedade dos receptores é notável. Gostaria de sublinhar aqui o fato de que esses processos empáticos parecem ocorrer também como resposta a eventos individuais onde o executante da ação promove ataque radicais contra o próprio corpo.

Assim como no caso de Bouazizi, há outros exemplos onde pessoas se tornaram personagens simbólicos dos eventos em que participaram, tais como as fotografias da garota fugindo em desespero após os ataques com Napalm durante a Guerra do Vietnã,¹¹³ do homem que, em 1989, parou em frente a uma coluna de tanques de guerra na China, impedindo-os de seguir caminho e do garoto deitado sem vida numa praia da Europa durante a crise imigratória de 2015. São situações onde a exposição pública do corpo ferido, em risco, ou mesmo sem vida, desencadeia um processo de identificação para com seus receptores e se torna um instrumento de sensibilização, influência e mobilização.

Talvez o evento mais afamado e que mais se assimile ao de Bouazizi tenha ocorrido em 1963, quando o monge Thích Quảng Đức protestou contra o regime de Ngo Dinh Diem, no Vietnã do Sul, ateando fogo em si mesmo. Seu ato foi considerado o ponto de virada da crise Budista Vietnamita, motivando outras autoimolações e protestos de rua, culminando em mudanças efetivas no governo de seu país. Apesar de a ação ter sido registrada em vídeo,¹¹⁴ foi a imagem de sua autoimolação que repercutiu em larga escala, tornando-se referência de um momento icônico da história, alcançando níveis de popularidade que a levaram a ser utilizada como capa do álbum da banda de rock *Rage Against the Machine*, em 1992.

A imagem é tão impactante que, mesmo não estando presente no momento do ato, é possível que o espectador seja acometido por uma sensação de incômodo. O registro fotográfico de seu ato atravessa o tempo e permite ao observador da imagem simular-se na situação do outro, bastando deter o olhar por alguns segundos sobre a foto e arquitetar sua dor. Essa noção é trabalhada por Frans de Waal no livro *A Era da Empatia* ao esclarecer que:

Ver alguém em processo de dor faz com que nossos circuitos de dor sejam ativados a tal ponto que tencionamos nosso maxilar, fechamos nossos olhos ou, até mesmo, gritamos “Ai!”, quando vemos uma criança raspando os

¹¹³ Fotografia de Kim Puch feita por Huynh Cong Ut em 1973.

¹¹⁴ Disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VCEWSSVjrTw>>. Acesso em: 30/05/2015.

joelhos no chão. Nosso comportamento se encaixa na situação do outro, porque se tornou nosso.¹¹⁵ (WAAL, 2010, p. 78, tradução do autor).



Figura 13 - Autoimolação de Thích Quảng Đức. Foto: Malcolm Browne. Fonte: Online.¹¹⁶

Atualmente, Diana Taylor vem trabalhando a questão da empatia em relação às performances sociais em suas classes no Departamento de Estudos da Performance da NYU. Apesar de ainda não ter sido objeto de suas publicações,¹¹⁷ a pesquisadora tem destacado a importância de uma observação crítica a respeito do funcionamento dos processos empáticos nas relações entre performers e observadores. Esta proposta é feita pela pesquisadora mexicana através da teoria do neurônio espelho que, apesar de controversa, favorece o entendimento das maneiras em que os espectadores seriam possivelmente impactados frente a eventos performáticos de diversos tipos.

É provável que a mesma sensação de desconforto seja ativada no caso do polonês Ryszard Siwiec, onde a autoimolação alcançou diferentes níveis de espetacularização. No dia 08 de setembro de 1968, a fim de se opor à invasão soviética da Tchecoslováquia, ateou fogo a si mesmo em frente a um público de 100.000 pessoas, durante o Harvest Festival no estádio de Warsaw. Siwiec decidiu se imolar num espetáculo de extremismo e coragem performando para uma multidão, a fim de “sacudir a consciência de seus compatriotas através do sacrifício de sua própria vida”¹¹⁸ (KAMIENSKI, 2010, p. 121, tradução do autor). O fato de ter adquirido o ingresso para o festival, escrito suas últimas palavras e testamento, gravado seu

¹¹⁵ “*Seeing someone is in pain activates pain circuits to the point that we clench our jaws, close our eyes, and even yell “Aw!” if we see a child scrape its knees. Our behavior fits the other’s situation, because it has become ours.*”

¹¹⁶ Disponível em: <<http://terebeck.hu/zen/mesterek/QuangDuc.jpg>>. Acesso em: 30/05/2015.

¹¹⁷ Participei dessa discussão em sala de aula durante o curso sobre Performance e Ativismo na América Latina, ministrado pela professora durante o período em que estive em Nova Iorque.

¹¹⁸ “...to shake the conscience of his countrymen by sacrificing his own life”. Tradução do autor.

manifesto em áudio, levado consigo tiner como combustível e uma bandeira vermelha e branca com os dizeres “pela sua e nossa liberdade”,¹¹⁹ denota que Siwec preparou meticulosamente seu ato, assim como fazem os artistas da performance, endereçou-o à sua comunidade com uma mensagem política clara. Desse modo, inquiriu os olhares dos presentes, do evento oficial para si, transformando-se em foco central do acontecimento. Através de um evento corporal individual, desconstruiu o aparato programado para o acontecimento principal, tomando frente aos oficiais do partido e diplomatas ali presentes. Tamanha reverberação produzida por sua performance que as autoridades locais tentaram suprimir seus aspectos políticos e performáticos, criando a estória de que o acontecido não teria sido um espetáculo de protesto, mas sim, um acidente causado pelo uso de vodca e um cigarro.

O registro do ato e o manifesto, cujo enxerto transcrevo abaixo, podem ser vistos online:¹²⁰

Juntem-se pessoas. Pessoas jovens, futuro da nação, não se deixem serem assassinadas [...] Pessoas que talvez ainda tenham um fio de humanidade, de sentimentos humanos, ouçam o meu grito, saindo de um homem simples, um grito para toda a nação, para que amem sua própria liberdade e prezem pela dos outros, acima de tudo. Acima da própria vida. Juntem-se, ainda é tempo.¹²¹ (SIWIEC, 1968, tradução do autor).

A visualidade arrebatadora dessas ações vem motivando experiências de ativismo performático das mais variadas. Em janeiro de 2001, por exemplo, veio a público a notícia de que cinco pessoas atearam fogo em si, na Praça Tiananmen, em Pequim. De acordo com a mídia local, o ato teria sido motivado por efeito da prática do *Falun Gong*, um método ancestral de exercícios e padrões morais com fins de atingir uma boa condição física e mental. No entanto, foi descoberto e divulgado pela Organização das Nações Unidas (ONU)¹²² que o ato se tratou de uma encenação promovida pelo Governo Chinês como parte do esforço para diminuir a popularidade da prática no país – considerada um forte elemento de resistência cultural na China – e influenciar a opinião pública sobre os perigos de adoção do método.

¹¹⁹ “for your and our freedom”. Tradução do autor.

¹²⁰ Vídeo disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JZZlrPQHDH0>>. Acesso em: 13/01/2015.

¹²¹ “People, people pull yourself together. Young people, future of the nation don’t let to be murdered [...] People, who have maybe a spark of humanity, human feelings. Hear my scream, scream of a simple man, a scream to the nation, which beloved own and others’ freedom over everything. Over own life. Pull yourself together. It’s not too late.” Transcrição de áudio/manifesto de Ryszard Siwec, disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JZZlrPQHDH0>>. Acesso em: 13/01/2015. Tradução do autor.

¹²² Informações disponíveis no documentário sobre o acontecido disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cek-6yplMAE>>. Acesso em: 12/04/2016.

Entre os anos 2009 e 2014 a autoimolação se tornou uma prática corriqueira no Tibete onde, pelo menos, 140 tibetanos se queimaram com fins de protesto político. Desde 1950, quando foram invadidos pela China, os tibetanos são proibidos de praticar sua cultura, falar abertamente ou protestar sobre sua situação e as autoimolações são muitas vezes consideradas sua única alternativa de expressão.¹²³ Muitas dessas ações foram filmadas e podem ser encontradas no YouTube,¹²⁴ onde vem se formando um extenso arquivo com registros deste tipo de performance.

Também é possível enumerar um conjunto de ações declaradamente artísticas que promoveram, cada qual à sua maneira, intervenções físicas com fins de protesto político. Este é o caso dos trabalhos de Petr Pavlensky, Pierre Pinocelli e Marcelo Gabriel,¹²⁵ por exemplo, que se assemelham às performances de Bouazizi, Siwiec e Quảng Đức ao envolverem o autoflagelo e ataques explícitos ao próprio corpo como maneira de comunicar sua mensagem de descontentamento. Apesar de também trabalharem com ataques brutais ao próprio corpo (cortes, perfurações, queimaduras e mutilações), tais obras escapam à brutalidade mortal dos eventos realizados na China, Tunísia e Tchecoslováquia, assemelhando-se aos eventos acima referidos ao utilizarem a violência contra si mesmos, como modo de comunicar suas mensagens políticas de descontentamento.

Há ainda trabalhos artísticos que promovem representações imagéticas da autoimolação através da abordagem simbólica desse ato. Este é o caso no filme *Walking Life* (2001), de Richard Linklater. Em uma de suas cenas, um homem caminha até um posto de gasolina, enche um galão com gasolina, segue até uma esquina movimentada, assenta-se no chão, despeja o líquido sobre seu corpo e acende um fósforo, fazendo com que as chamas o consumam. Sua ação é acompanhada de uma fala que denota o claro objetivo político do personagem ao declarar sobre a influência política/social da mídia e a necessidade de libertar a própria voz dos padrões e discursos por ela impostos:

Claro que a mídia tenta colocar um rosto triste sobre essas coisas, pintando-as como grandes tragédias humanas. Mas todos sabemos que a função da mídia nunca foi a de eliminar os males do mundo, não. Seu trabalho é o de nos persuadir a aceitar esses males e se acostumar a viver com eles. Os

¹²³ Informações disponíveis em: <<http://freetibet.org/about/self-immolation-protests> >. Acesso em: 14/01/2015.

¹²⁴ Vídeo com autoimolação do tibetano Palden Choetso disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=w_JEeZLyOKw>. Acesso em: 12/04/2016.

¹²⁵ Pavlensky já pregou os testículos em praça pública, costurou a boca, se enrolou em um casulo de arame farpado e cortou o lóbulo de uma das orelhas em performances artísticas de protesto na Rússia. Pinocelli, na Itália, decepou com um machado a primeira falange do dedo mínimo no 5º Festival Internacional de Performances de Cali, borrando a parede com seu sangue. Já o belo-horizontino Marcelo Gabriel, em suas obras de dança, já perfurou a língua, costurou os lábios, se cortou com gilete e perfurou a veia do braço deixando o sangue esvaír enquanto movia-se no palco.

poderes que querem para nós é o dos observadores passivos. Ei, você tem um fósforo? E eles não nos dão qualquer outra opção que não seja o ato ocasional, puramente simbólico e participativo de votar. Você quer o boneco à direita ou o boneco à esquerda? Eu sinto que chegou a hora de projetar minhas próprias inadequações e insatisfações nos esquemas sociopolíticos e científicos, deixar minha própria falta de voz ser ouvida.¹²⁶ (WAKING ..., 2001, tradução do autor).

Já no caso das obras do performer capixaba Marcus Vinícius, onde o discurso político não aparece tão explicitamente como nos casos anteriores, é possível notar figurações bastante semelhantes àquelas produzidas pelos artistas que performaram suas autoimolações. Na obra, *O Imprevisível, o Acaso e o Que Não Se Sabe* (2010),¹²⁷ Vinícius parece fazer referência à histórica fotografia de Malcolm Browne. Assim como em seu outro trabalho com pólvora, *Território Expandido I [Ilha de Pólvora]* (2007), realizado nas ruínas do Hospital do Isolamento Oswaldo Monteiro, em Vitória, Vinícius aparece desnudo, frágil, exposto, em um espaço desconstruído pelo tempo. As possíveis associações entre as ações de Vinícius e as performances de autoimolação antes referidas residem mais abertamente nas imagens por elas produzidas do que, de fato, naquilo que querem comunicar. Vinícius trabalha com a representação simbólica do fogo que, mesmo causando pequenas queimaduras e incômodos devido à queima de pólvora, não alcança a ferocidade das outras performances de autoflagelo. Ademais, o próprio artista afirma não estar interessado no conteúdo de sua mensagem, deixando seu significado aberto à construção do observador. A respeito de sua produção, Vinícius descreve:

Corpo que arde, queima e sente a explosão da pólvora junto de si. Ardência que age silenciosa num vazio que se agiganta e se comprime. Escuridão íntima, breu. Buracos e vazios. Sufoco. Lá, o tempo parece não passar. Na Ilha da Pólvora, o tempo não passa. Congela. Vive-se o Outro, o outro tempo. (...) Hoje, me abro na brisa deste desejo de regresso como propósito retrospectivo e reconstutivo. Contudo este é um fator secundário: a mensagem não consiste no seu significado, o transcende. Porém, o material significante corpo e tempo, tal como arte e vida, é tão forte e poderoso que abafa toda tentativa de buscar e isolar significados.¹²⁸ (VINÍCIUS, 2010).

¹²⁶ Transcrição de fragmento do filme *Waking Life*: “Sure, the media tries to put a sad face on these things, painting them up as great human tragedies. But we all know the function of the media has never been to eliminate the evils of the world, no. Their job is to persuade us to accept those evils and get used to living with them. The powers that be want us to be passive observers. Hey, you got a match? And they haven't given us any other options outside the occasional, purely symbolic, participatory act of voting. You want the puppet on the right or the puppet on the left? I feel that the time has come to project my own inadequacies and dissatisfactions into the sociopolitical and scientific schemes, let my own lack of a voice be heard.” Tradução do autor. Trecho disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=oVZ_ILUIyU>. Acesso em: 21/04/2016.

¹²⁷ Registro da performance disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tTtB5LzFBGc>>. Acesso em: 15/12/2016.

¹²⁸ Depoimento disponível online em: <<http://cargocollective.com/marcusvinicius/O-IMPRESVISIVEL>>. Acesso em: 05/12/2016.



Figura 14 - *O Imprevisível, o Acaso e o Que Não Se Sabe*. Foto: Yury Aires. Fonte: Online.¹²⁹

Voltando uma última vez ao ato performado por Bouazizi, é possível aferir que, através de sua ação corporal, demonstrou-se o interesse em promover reivindicações políticas e sociais claras, interferindo efetivamente no processo de construção cultural e social. Apresenta, ainda, aspectos espetaculares expressos na maneira com que comunicou sua mensagem e no modo como a ação foi exibida e registrada com fotos e vídeos. Estes e outros aspectos auxiliaram ainda na construção da ideia de cidadania, atuando como instrumento de educação do respeito às pessoas e aos espaços em que habitam. Ao advogar pelos direitos de uma categoria, apresentar similaridades com a produção artística contemporânea através do uso do corpo, trazer visibilidade para problemas contemporâneos com uma ação propagada em larga escala a partir da utilização de mídias digitais e a internet, bem como o modo de se relacionar com os outros eventos acima listados, o ato de Bouazizi passa a funcionar como uma performance artista.

Seguindo a proposta de que o campo das performances de ativismo também se define mediante suas práticas, foi abaixo organizado um breve catálogo de eventos ocorridos

¹²⁹ Imagem disponível online em: <http://performatus.net/wp-content/uploads/2012/12/take_08-0110-1024x680.jpg>. Acesso em: 05/12/2016.

cotidianamente.¹³⁰ Muitos deles, num primeiro olhar, não possuem categorização ou definição formal como performance, ativismo ou arte; no entanto, com o devido enquadramento podem ser vistas como expressões que se dão nesse nó. Outros são ações realizadas cotidianamente que, nem sempre, chegam ao conhecimento geral da população, caindo no esquecimento devido ao seu caráter ordinário.

As situações apresentadas no catálogo desenvolvido neste trabalho, por sua vez, foram eleitas por serem ações que expandem a consciência sobre injustiças e outros problemas sociais, fornecendo um arcabouço de exemplos e ferramentas potencialmente disponíveis para aplicação em novas ações políticas criativas. Vale ainda ressaltar seu caráter ilustrativo, uma vez que não há ali a preocupação em traçar uma análise detalhada dessas ações. São eventos representativos daquilo o que aqui se entende por prática de performance ativista que, opcionalmente, foram apresentados no formato de itens com a finalidade de alargar o espectro de atividades que podem ser consideradas como tais.

2.3 Catálogo de performances ativistas

A. Atos em Ciclovias

Atualmente, no ambiente do ciclismo, é possível identificar diversos modelos de resistência expressiva. O próprio fato de usar uma bicicleta como meio de transporte nas grandes cidades, onde a maior parte da população se desloca através de veículos motorizados, em si, pode ser considerado um ato revolucionário. Nesse contexto, nem sempre o ciclista é respeitado, o que resulta em um alto número de acidentes. Daí decorrem protestos em formato de bicicletadas (passeatas com bicicletas), bem como atos significativos isolados onde ciclistas e populares advogam pelo direito de trafegar em segurança pela cidade, seja em ciclovias e outros espaços dedicados às bicicletas, seja fora deles.

Em julho de 2015, por exemplo, o esportista Marcos Mohai, conhecido como o "homem mais forte do Brasil", retirou um carro que estava estacionado em uma ciclovia com as próprias mãos. Mohai utilizou o próprio corpo para desempenhar um ato expressivo de resistência, comunicando sua mensagem de protesto contra o desrespeito do motorista que

¹³⁰ A ideia deste catálogo surgiu como influência da publicação *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life* (2004), editado por Nato Thompson e Gregory Sholette, que oferece e classifica ações artísticas de acordo com sua escolha tática, apresentando exemplos de eventos criativos de resistência política.

estacionou em local inapropriado, resolvendo momentaneamente o bloqueio da passagem de bicicletas no local. Um transeunte registrou a ação em vídeo e divulgou o material na internet, onde o conteúdo viralizou e multiplicou seu alcance, certamente influenciando outras ações de ativismo similares.¹³¹

Em agosto de 2015, em Porto Alegre, um ciclista assentou-se em plena ciclovia sobre sua bicicleta a fim de obstruir o fluxo de veículos motorizados que trafegava pelo local. Em uma prática de protesto similar ao *sitting in* o homem interrompeu a passagem de carros pela área de uso exclusivo por bicicletas utilizando seu próprio corpo. Durante a ação, ele foi coagido por populares a abandonar o local. Muitos entenderam que sua performance era um equívoco, vez que atrapalhava o fluxo de automóveis que utilizavam a ciclovia a fim de escapar do trânsito. O homem, no entanto, deu continuidade ao seu protesto criativo, mantendo-se assentado sobre sua bicicleta e vociferando o fato de que a ciclovia é exclusiva para o acesso de bicicletas.¹³²

B. Cartazes: das passeatas ao *mainstream*

O uso de cartazes sempre foi uma constante nos protestos em larga escala, tais como passeatas e manifestações. Nessas ocasiões, cada pessoa os ostenta a fim de propagar frases de efeito e crítica social. Atualmente a utilização de cartazes com mensagens diretas e finalidade de protesto também é localizada em ações performáticas de ativismo. Esse tipo de ação vem se repetindo em diferentes situações onde alguém ou um grupo exhibe uma mensagem grafada num pedaço de papel como modo de protestar.

Em 2014, um grupo de garotas se tornou conhecido por pregarem uma peça no então governador de São Paulo, Geraldo Alckmin.¹³³ As garotas pediram a ele para tirar uma fotografia com elas e, sem que ele soubesse, exibiram uma placa questionando “cadê a água?”, em referência à crise hídrica na região metropolitana de São Paulo àquela época. A fim de colocar a questão da crise em debate, as jovens realizaram um protesto que capturou a imagem de um político reconhecido, fazendo com que o alcance da mensagem fosse ainda

¹³¹ Mais sobre o evento disponível online em: <<https://catracalivre.com.br/geral/mobilidade/indicacao/ciclista-levanta-carro-no-braco-e-o-tira-do-meio-da-ciclovias/> + <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2015/07/28/ciclista-que-levantou-carro-e-atleta-mais-forte-do-brasil-e-vereador-em-sp.htm>>. Acesso em: 05/12/2016.

¹³² Mais sobre o evento disponível online em: <<https://www.facebook.com/joaopich/videos/1193228314036432/>>. Acesso em: 05/12/2016.

¹³³ Mais sobre o evento disponível online em: <<http://g1.globo.com/politica/eleicoes/2014/sp/noticia/2014/10/estudantes-protestam-contrafalta-de-agua-ao-posar-para-foto-com-alckmin.html>>. Acesso em: 05/12/2016.

maior. A fotografia circulou nas redes sociais e na grande mídia sob a égide de “pegadinha”, em referência à ação das garotas que se passaram por apoiadoras de Alckmin a fim de convencê-lo a ser fotografado com elas. O ato produziu elementos plásticos e performáticos similares àqueles realizados em eventos artísticos, com encenação de personagens, programa e registro da ação, além da distribuição do material na internet.

Também se tornaram conhecidas as ações do estudante de marketing Luiz Henrique, o Barbudinho, que invadiu diversos links ao vivo da Rede Globo de Televisão e do Sistema Brasileiro de Televisão empunhando cartazes com mensagens antimídia: "#GloboGolpista quer incendiar o país"; "Mansão dos Marinho. Paraty"; dentre outras. Suas intervenções se tornaram conhecidas do grande público através das redes sociais e outros meios de comunicação, chegando, inclusive, a fazer parte de um documentário internacional da TV *Al Jazeera*, do Catar. Em um depoimento dado à revista Carta Capital é possível perceber o intento de suas ações:

Foi um protesto espontâneo contra a seletividade da mídia. O que aconteceu com o presidente Lula foi um ato covarde. Um ataque à principal liderança política e social do país como forma de promover um espetáculo de circo, para dar ibope e denegrir a imagem do ex-presidente, na tentativa de evitar o seu retorno em 2018. A Globo jamais falaria sobre o triplex investigado em Paraty [...] Eles, que defenderam a ditadura militar, não devem concordar com o estado democrático e de direito, muito menos com a ascensão do nosso país graças à política econômica e social implantada pelos governos do PT, que tirou o país do mapa da fome, e deu oportunidade para os que mais precisam. É evidente que estamos enfrentando uma crise, como o resto do mundo, mas precisamos ser otimistas e acreditar na presidente Dilma e acreditar no Brasil. Não é disseminando ódio e intolerância que chegaremos a um consenso.¹³⁴

Seu trabalho teve projeção em larga escala e, atualmente, o Barbudinho possui cerca de 200 mil seguidores nas redes sociais. Luiz também foi candidato a vereador derrotado em 2016 em Santa Maria, no Rio Grande do Sul, e em sua campanha propunha enfrentar as velhas práticas da política combatendo o comodismo e a corrupção delas correlatas através de ações diretas criativas.

C. Ataques simbólicos a políticos

Outro modo de ação significativo que vem ocorrendo nos últimos anos são os ataques simbólicos a políticos eleitos. São protestos onde a violência é empregada em pequena escala

¹³⁴ Depoimento disponível online em: <<http://www.revistaforum.com.br/2016/03/05/luiz-henrique-o-manifestante-que-invadiu-o-link-da-globonews-fala-a-forum/>>. Acesso em: 21/10/2016.

com a finalidade de demonstrar insatisfação com governos, situação e personalidades políticas. Usualmente são realizados em locais com grande circulação de pessoas a fim de promoverem o rebaixamento dessas figuras de poder através da desconstrução de sua imagem e humilhação pública.

Talvez um dos atos mais marcantes da atualidade seja o da sapatada no presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, durante um discurso no Iraque em dezembro de 2008. O calçado atirado pelo jornalista iraquiano Muntazer al-Zaidi durante a invasão estadunidense no país só não acertou em cheio porque o presidente premeditou o lançamento e desviou a cabeça. O jornalista foi detido, mas seu ato circulou na mídia mundial como um atentado criativo. Sua performance foi considerada uma afronta pelos apoiadores de Bush e um deleite por seus opositores. De seu ato decorreu, inclusive, um jogo online onde o *gamer* pode atirar seus próprios sapatos no ex-presidente.¹³⁵

Na Ucrânia, em setembro de 2014, o parlamentar Vitaly Zhuravsky foi carregado por uma multidão até uma caçamba de lixo, onde foi colocado e impedido de sair até ser resgatado por militares. O povo, que protestava contra corrupção generalizada no país, demonstrou sua insatisfação através de um ato coletivo de protesto inovador. O vídeo com o registro da ação ganhou fama internacional e foi compartilhado no Brasil por diversas vezes com comentários de que o mesmo deveria ser feito com os políticos de nosso país.¹³⁶ Numa publicação no Facebook pode-se ler a legenda do vídeo: “Ucranianos jogando políticos na lata de lixo. A imprensa não divulga porque se a moda pega aqui no Brasil vai faltar lixeira!”¹³⁷

Também se tornaram conhecidos os ataques feitos por populares a políticos em trânsito nos aeroportos. Esse foi o caso da senhora que atacou a tapas o então presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha. Como de praxe, o ato convocou a atenção dos passantes que, prontamente, documentaram a ação com seus celulares.¹³⁸ Tais performances remontam aos métodos praticados por uma modalidade de ação que, nas últimas décadas do século XIX, passou a difundir os princípios anarquistas não só com palavras faladas e escritas, mas também com ações: a Propaganda pelo Fato. Com ela, passaram a ser realizados atos

¹³⁵ Mais sobre o ato disponível online em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL923086-5602,00-SAPATADA+DE+JORNALISTA+EM+BUSH+FOI+ATO+PREMEDITADO+DIZEM+COLEGAS.html>>. Acesso em: 22/10/2016.

¹³⁶ Mais sobre a ação disponível online em: <<http://exame.abril.com.br/mundo/multidao-furiosa-joga-politico-no-lixo-na-ucrania/>> e <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2014/09/16/watch-ukrainian-politician-gets-dumped-in-the-trash/?utm_term=.af20d64cbd90>. Acesso em: 12/06/2016.

¹³⁷ Postagem disponível online em: <<https://www.facebook.com/tomazsussekind/videos/10153918202776942/>>. Acesso em: 13/01/2016.

¹³⁸ Vídeo da ação disponível online em: <<https://www.facebook.com/coletivomariachi/videos/783952381744615/>>. Acesso em: 12/06/2016.

dramáticos que atingissem moralmente o sistema, bem como atentados contra autoridades, a burguesia e a classe dominante de maneira geral. Militantes como Ravachol, Sante Caserio, Émile Henry e Auguste Vaillant praticaram atentados que envolveram explosões de efeito com bombas feitas de marmita, pólvora e pedaços de metal em locais de reunião de políticos – como o ocorrido na Câmara dos Deputados de Paris em 1893 – e até regicídio.¹³⁹

D. Vandalismo

Durante as Jornadas de Junho no Brasil, o termo utilizado pela mídia para descrever os atos de revolta contra o sistema dominante praticado por *Black Blocs* e outros populares foi *vandalismo*. No entanto, outras visões auxiliam no entendimento dessas práticas como atos inventivos de resposta aos “vandalismos” perpetrados pelo Estado. Assim esclarece Nildo Avelino (2014) ao escrever que o *modus operandi dos Black Blocs*, mais que incentivam uma resposta violenta às iniquidades estatais: são protestos estéticos legítimos baseados na depredação dos símbolos do Estado e do capitalismo.

Tendo em vista as noções trabalhadas por Avelino, a ação dos *Black Blocs* pode ser vista como uma performance política de um corpo insurgente, combativo e insubmisso, que adota a destruição como modo de produzir mudanças. Um modo de ação que busca criar alternativas de vida através da desconstrução do aparelho repressor, trabalhando diversos níveis de inventividade expressos tanto em seus modos de ação, como no vestuário, com o uso de roupas e máscaras pretas que se tornaram símbolo de seus praticantes, além de intervenções plásticas no cotidiano.

Já no filme *Dia de Fúria (Falling Down - 1993)* o protagonista William Foster, interpretado por Michael Douglas, se revolta contra problemas cotidianos das grandes cidades (desemprego, trânsito, poluição, relações sociais, comércio etc.) enquanto tenta chegar ao aniversário de sua filha. Ao reagir de maneira inesperada às situações sofridas acaba realizando intervenções violentas contra as pessoas e a sua cidade como um modo de afrontar iniquidades que ele decide não mais aturar. Em um ato similar, realizado em julho de 2013, em São Paulo, o professor de história Rodrigo Ciríaco revoltou-se com a demora no ressarcimento de uma compra que nunca foi entregue e foi à loja de material de construção com um martelo quebrar os itens do mostruário correspondentes ao seu investimento.¹⁴⁰ O

¹³⁹ Mais informações sobre a Propaganda pelo Fato disponíveis no artigo de Nildo Avelino (2014). *Violência, democracia e black blocs*.

¹⁴⁰ Mais sobre a ação disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/07/1305041-em-dia-de-furia-professor-destroi-produtos-em-loja-de-material-de-construcao-veja.shtml>>. Acesso em: 21/04/2015.

autor registrou a ação e postou o vídeo na internet.¹⁴¹ Como o personagem de Michael Douglas, Rodrigo se declara uma pessoa pacífica que não soube lidar com o maltrato por ele recebido de uma grande empresa, fazendo de sua ação uma resposta direta contra o descaso por ele sofrido.

Outra ação usualmente denominada como vandalismo pelos setores conservadores da sociedade é o picho, também considerado conduta penalmente reprovável. O picho tem a mesma origem que o grafite, ambos provêm da cultura hip hop e buscam apropriar-se de espaços na rua. O grafite, porém, alcançou notoriedade e status de obra de arte, sendo, inclusive, exposto em museus e galerias.

Muitos jovens da periferia e da classe média buscam expressar suas ideias e ideologias através da pichação, utilizando a tela em branco da cidade, e perturbando sua lógica higienizadora. De acordo com a psicanalista e coordenadora da Frente da Cultura de Rua, do programa Cidade e Alteridade, da pós-graduação da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais, Ludmilla Zago: “No Brasil, onde o pobre revolucionário não é aceito, a pichação traz a estética periférica, o que contribui para que seja cada vez mais criminalizada”.¹⁴² Todavia, esclarece o diretor do documentário *Pixo* (2010), João Wainer, que a pichação, para ser arte, não precisa perder seu status de vandalismo. Nas palavras do diretor: “a pichação é um ato de vandalismo, mas também é arte. Ser vândalo é uma característica desse movimento. Se fosse autorizada, ninguém estaria fazendo, pois perderia sua essência anarquista”.¹⁴³

Na década de 1990, o pichador Edmilson Macena de Oliveira, o #DI#, se tornou conhecido por grafar o ponto mais alto do Conjunto Nacional, na Avenida Paulista em São Paulo. Sua ação foi seguida de uma performance, na qual o pichador se passou por um dos moradores do prédio, “que pediu para ser identificado apenas como Di”, ligando para um jornal e denunciando seu próprio ato. Esta e outras de suas ações foram abordadas na exposição *Pichar é Humano*, realizada na galeria de arte A7MA, em São Paulo, que considera a obra do artista como “um legado para a cidade e para a história da arte”.¹⁴⁴

Outro evento de vandalismo ocorrido recentemente em São Paulo foi o do ataque à tinta contra os monumentos aos bandeirantes. No dia 30 de setembro de 2016 o *Monumento*

¹⁴¹ Disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8AMbiusTUv4>>. Acesso em: 21/04/2015.

¹⁴² Disponível online em: <<http://www.otempo.com.br/cidades/preconceito-social-impede-que-picho-seja-visto-como-arte-1.1054816>>. Acesso em: 21/04/2015.

¹⁴³ Disponível online em: <<http://www.fiamfaam.br/momento/?pg=leitura&id=3696&cat=0>>. Acesso em: 21/04/2015.

¹⁴⁴ Disponível online em: <<http://a7ma.art.br/a7ma-galeria-realiza-a-exposicao-di-pichar-e-humano-com-curadoria-de-sergio-miguel-franco/>>. Acesso em: 21/04/2015.

às *Bandeiras* (1954), de Victor Brecheret, e a estátua de Borba Gato (1963), de Júlio Guerra, foram pichadas com as cores primárias – vermelho, amarelo e azul. A ação ocorreu depois que os candidatos à prefeitura de São Paulo, Marta Suplicy e João Dória¹⁴⁵ declararam suas propostas contra pichação e vandalismo em São Paulo. Pessoas que executaram o ato foram acusadas pela mídia de “atingir o patrimônio histórico e artístico de São Paulo”, sem que, no entanto, fossem abordados os aspectos artísticos e políticos da ação.



Figura 15 – Recorte de jornal sobre o ato de #DI# no Conjunto Nacional em São Paulo (s/d). Fonte: Online.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Em 2017, após eleito, Dória promoveu o apagamento sistemático de pichações e grafites na cidade de São Paulo, pintando os muros com tinta cinza.

¹⁴⁶ Disponível em: <https://vice-images.vice.com/images/content-images-crops/2016/07/21/trajetoria-da-lenda-do-pixo-di-body-image-1469125327-size_1000.jpg?output-quality=75&resize=650:*>. Acesso em: 21/04/2015.

A performance reacendeu a discussão sobre o picho, bem como sobre a representatividade dos monumentos, símbolos da conquista de território brasileiro através de assassinatos, estupro e captura de indígenas para mão de obra escrava. Esta não é a primeira vez que o *Monumento às Bandeiras* foi alvo de intervenções de ativismo performático. Em julho de 2012 colocaram orelhas de burro nos cavalos e, em outubro de 2013, a obra foi alvejada por tinta vermelha pelos índios que protestavam contra a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 215, que retira do governo federal a autonomia da demarcação de terras, transferindo-a para o Congresso Nacional. Um manifesto foi escrito pelo líder indígena Marcos Tupã, que reproduzo na íntegra devido à sua potência política/literária – nele tornam-se claros a intenção e os métodos adotados durante a ação.

Monumento à resistência do povo guarani

Para nós, povos indígenas, a pintura não é uma agressão ao corpo, mas uma forma de transformá-lo. Nós, da Comissão Guarani Yvyrupa, organização política autônoma que articula o povo guarani no sul e sudeste do país, realizamos no último dia 02 de outubro, na Av. Paulista, a maior manifestação indígena que já ocorreu em São Paulo desde a Confederação dos Tamoios. Mais de quatro mil pessoas ocuparam a Av. Paulista, sendo cerca de quinhentas delas dos nossos parentes, outros duzentos de comunidades quilombolas e mais de três mil apoiadores não-indígenas, que viram a força e a beleza do nosso movimento. Muitos meios de comunicação, porém, preferiram noticiar nossa manifestação como se tivesse sido uma depredação de algo que os brancos consideram ser uma obra de arte e um patrimônio público.

Saindo da Av. Paulista, marchamos em direção a essa estátua de pedra, chamada de Monumento às Bandeiras, que homenageia aqueles que nos massacraram no passado. Lá subimos com nossas faixas, e hasteamos um pano vermelho que representa o sangue dos nossos antepassados, que foi derramado pelos bandeirantes, dos quais os brancos parecem ter tanto orgulho. Alguns apoiadores não-indígenas entenderam a força do nosso ato simbólico, e pintaram com tinta vermelha o monumento. Apesar da crítica de alguns, as imagens publicadas nos jornais falam por si só: com esse gesto, eles nos ajudaram a transformar o corpo dessa obra ao menos por um dia. Ela deixou de ser pedra e sangrou. Deixou de ser um monumento em homenagem aos genocidas que dizimaram nosso povo e transformou-se em um monumento à nossa resistência. Ocupado por nossos guerreiros xondaro, por nossas mulheres e crianças, esse novo monumento tornou viva a bonita e sofrida história de nosso povo, dando um grito a todos que queiram ouvir: que cesse de uma vez por todas o derramamento de sangue indígena no país! Foi apenas nesse momento que esta estátua tornou-se um verdadeiro patrimônio público, pois deixou de servir apenas ao simbolismo colonizador das elites para dar voz a nós indígenas, que somos a parcela originária da sociedade brasileira. Foi com a mesma intenção simbólica que travamos na semana passada a Rodovia dos Bandeirantes, que além de ter impactado nossa Terra Indígena no Jaraguá, ainda leva o nome dos assassinos.

A tinta vermelha que para alguns de vocês é depredação já foi limpa e o monumento já voltou a pintar como heróis os genocidas do nosso povo. Infelizmente, porém, sabemos que os massacres que ocorreram no passado contra nosso povo e que continuam a ocorrer no presente não terminaram

com esse ato simbólico e não irão cessar tão logo. Nossos parentes continuam esquecidos na beira das estradas no Rio Grande do Sul. No Mato Grosso do Sul e no Oeste do Paraná continuam sendo cotidianamente ameaçados e assassinados a mando de políticos ruralistas que, com a conivência silenciosa do Estado, roubam as terras e a dignidade dos que sobreviveram aos ataques dos bandeirantes. Também em São Paulo esse massacre continua, e perto de vocês, vivemos confinados em terras minúsculas, sem condições mínimas de sobrevivência. Isso sim é vandalismo.

Ficamos muito tristes com a reação de alguns que acham que a homenagem a esses genocidas é uma obra de arte, e que vale mais que as nossas vidas. Como pode essa estátua ser considerada patrimônio de todos, se homenageia o genocídio daqueles que fazem parte da sociedade brasileira e de sua vida pública? Que tipo de sociedade realiza tributos a genocidas diante de seus sobreviventes? Apenas aquelas que continuam a praticá-lo no presente. Esse monumento para nós representa a morte. E para nós, arte é a outra coisa. Ela não serve para contemplar pedras, mas para transformar corpos e espíritos. Para nós, arte é o corpo transformado em vida e liberdade e foi isso que se realizou nessa intervenção.

Agujevete pra todos que lutam!¹⁴⁷ (TUPÃ, 2013).

E. Autoflagelo

Conforme anteriormente mencionado, no campo das performances de ativismo são comuns ataques ao próprio corpo como meio de comunicação de uma mensagem, tais como greves de fome, acorrentamentos humanos, dentre outras ações. Estas remontam às performances de artistas e ativistas que, por motivos diversos, ferem o próprio corpo como modo de comunicação, tais como Orlan, Chris Burden, Wang Jun, Irom Sharmila Chalu¹⁴⁸ e outros performers já mencionados.

Em fevereiro de 2015, a professora Maria Evilma Moreira se acorrentou ao portão do Colégio Estadual Polivalente, em Londrina, a fim de se opor ao pacote de medidas do governo estadual que afetava as carreiras dos educadores e chamar a atenção para os atrasos nos pagamentos de seu ordenado. De acordo com as palavras da professora: “O que nós estamos passando são momentos de desespero, é o pior momento da educação pública do Paraná. Estamos literalmente presos a uma carreira que nos afundou”.

Em julho do mesmo ano, em São Luís, indígenas Guajajaras se acorrentaram nas grades da Secretaria de Estado da Educação (Seduc) e deram início a uma greve de fome a

¹⁴⁷ Manifesto disponível online em: <<http://campanhaguaranisp.yvyrupa.org.br/?p=388>>. Acesso em: 06/12/2016.

¹⁴⁸ Durante a década de 1970 Orlan realizou diversas intervenções cirúrgicas em sua face como parte de seu trabalho artístico. Na mesma época Burden foi baleado no braço em sua performance *Tiro* (1971). Recentemente (2012), Jung permaneceu em uma pequena plataforma que media seu peso sem se alimentar ao longo de dias a fim de analisar os efeitos da reclusão e fome nos seres humanos. Chalu, conhecida como a Mulher de Ferro de Manipur, jejuou por 16 anos protestando contra a Associação Americana de Proteção ao Serviço Estrangeiro.

fim de reivindicar melhorias nas escolas localizadas em suas aldeias.¹⁴⁹ Assim como esses, diversos exemplos se multiplicam pelo país e fora dele. Tão grande a popularidade desse método de ação que foi localizado online, no site *WikiHow*, um manual sobre como fazer uma greve de fome com segurança.¹⁵⁰



Figura 16 – Protesto com chicote realizado em 2013. Fonte: Online.¹⁵¹

Em 11 de novembro 2013, um trabalhador dos Correios protestou por ter sofrido uma suspensão de 15 dias da empresa chibatando-se com um chicote, mobilizando os olhares das pessoas que transitavam pelo local. A suspensão teria sido motivada pela greve da categoria, em novembro do mesmo ano, quando o funcionário enviou um desenho de um chicote por celular para seus colegas de trabalho. De acordo com relato do homem: “O chicote é usado para retratar a maneira que somos tratados. Entenda como quiser, mas nós somos escravos velados. Eu tentei greve por várias vezes, mas nada foi mudado, agora estou aqui para tentar chamar atenção”.¹⁵²

¹⁴⁹ Disponível online em: <<http://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2015/07/em-protesto-indigenas-guajajaras-iniciam-greve-de-fome-em-sao-luis.html>>. Acesso em: 06/12/2016.

¹⁵⁰ Disponível online em: <<http://pt.wikihow.com/Fazer-uma-Greve-de-Fome-com-Seguran%C3%A7a>>. Acesso em: 06/12/2016.

¹⁵¹ Disponível online em: <<http://www.hipernoticias.com.br/storage/webdisco/2013/12/12/708x531/7e301fdc862052738909320966a97978.jpg>>. Acesso em: 06/12/2016.

¹⁵² Relato disponível online em: <<http://midianews.com.br/conteudo.php?sid=260&cid=182064>>. Acesso em: 06/12/2016.

@justinbieber #cut4justin Justin please, I beg you, stop smoking weed or i might actually kill myself #beliebers
pic.twitter.com/bthzoNs2

← Reply ↻ Retweet ★ Favorite



1,642
RETWEETS

187
FAVORITES



1:42 PM - 7 Jan 13 · Embed this Tweet

Flag media

Figura 17 – Braço de fã cortado no protesto #cut4bieber. Fonte: Online.¹⁵³

Em outubro de 2012 um grupo de estudantes protestou no Distrito Federal em apoio à tribo Guarani-kaiowá, que vinha sendo exterminada em conflitos fundiários no Mato Grosso do Sul, cortando-se com giletes. As fotos do evento podem ser vistas online.¹⁵⁴ Na mesma época, diversas pessoas se solidarizaram com a causa, o que deu origem a um movimento nas redes sociais através das *hashtags* “#SouGuaraniKaiowa” e “#SomosTodosGuaraniKaiowa”, ou pelo acréscimo do sobrenome “Guarani-Kaiowá” no Twitter e Facebook.¹⁵⁵

Já em 2013, ficou conhecido o movimento #CutForBieber,¹⁵⁶ em que se incentivava a postagem de fotos de fãs com braços cortados à navalha, com mensagem ao cantor, para que parasse de fumar maconha. O movimento surgiu em resposta às fotografias do jovem fumando a erva em uma festa, que viralizaram na internet. Nesse caso, temos um exemplo de evento que não necessariamente advoga por uma causa similar àquelas que aqui abordamos,

¹⁵³ Disponível online em: <<https://img.buzzfeed.com/buzzfeed-static/static/enhanced/webdr03/2013/1/7/15/enhanced-buzz-25049-1357590731-1.jpg>>. Acesso em: 08/04/2014.

¹⁵⁴ Imagens disponíveis online em: <<http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2012/10/manifestantes-fazem-protesto-no-df-em-apoio-tribo-guarani-kaiowa.html>>. Acesso em: 06/12/2016.

¹⁵⁵ Disponível online em: <<http://revistaepoca.globo.com/Sociedade/eliane-brum/noticia/2012/11/sobrenome-guarani-kaiowa.html>>. Acesso em: 09/08/2015.

¹⁵⁶ Corte-se por Bieber, em tradução literal.

mostrando que nem sempre as práticas de ativismo performático apadrinham causas político-sociais.

F. Ações de Direita

Nem sempre as ações de ativismo performático advogam pelos mesmos pontos que pessoalmente entendo como significativos no processo de conduzir mudanças sociais em prol dos menos favorecidos, sendo também possível localizar movimentos e ações em direção ao conservadorismo, que tende a valorizar o econômico em detrimento das demais áreas, apoiando causas liberais.

Esse é o caso da coreografia da música *Seja Patriota*, divulgada durante os protestos a favor do Impeachment de Dilma Rousseff e divulgada pelo grupo Consciência Patriótica, de Fortaleza. O esquema lembra o de um *flashmob* onde um vídeo com os movimentos corporais a serem desempenhados pelos manifestantes é divulgado online para serem ensaiados e posteriormente executados em espaço público.¹⁵⁷ Os movimentos, semelhantes a uma coreografia de axé, são executados junto à música, cuja letra transcrevo abaixo:

Seja patriota / Vem lutar por sua nação / Patriota verdadeiro / Vem pra
manifestação / Veste verde e amarelo / Com determinação / Pra livrar nosso
país / Dessa corrupção / Grita forte brasileiro /Ê, ê/ Fora Dilma / Fora PT.¹⁵⁸

De acordo com seus idealizadores, a dança do impeachment “une pessoas no combate ao comunismo e à corrupção”.¹⁵⁹ Num protesto festivo, os participantes vestem as cores da bandeira nacional, com os rostos pintados, para dançarem coletivamente em via pública e comunicar sua mensagem de manifesto.

O mesmo ocorre na versão contemporânea da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, um conjunto de manifestações ocorridas entre 19 de março e 8 de junho de 1964 durante a ditadura militar no país. Idealizada pelo deputado federal Antônio Sílvio Cunha Bueno, do Partido Social Democrático de São Paulo, o movimento foi considerado uma resposta conservadora com o intuito de mostrar aos articuladores do golpe que havia uma base social de apoio ao movimento deles. Apesar dos fatos demonstrarem que a ditadura foi

¹⁵⁷ Vídeo com a coreografia disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q0Fn8Vh2TRA>>. Acesso em: 13/03/2106.

¹⁵⁸ Letra da música disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pBQtIXiokkw>>. Acesso em: 13/03/2016.

¹⁵⁹ Depoimento do publicitário Diego Rebouças, porta-voz do Consciência Patriótica disponível online em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/03/160311_danca_impeachment_rb>. Acesso em: 13/03/2106.

extremamente violenta e prejudicial ao povo brasileiro, em 2014 foi realizada uma nova versão do evento, em favor desse sistema de governo. Convocado pelas redes sociais, o evento buscou "lembrar que existem famílias conservadoras no Brasil", percorrendo o mesmo trajeto realizado na Marcha de 1964 e contando com pessoas trajando vestes camufladas como referência à farda militar e empunhando cartazes contra o governo petista.¹⁶⁰



Figura 18 – Juliana Isen nas manifestações a favor do Impeachment de Dilma Rousseff. Fonte: Online.¹⁶¹

Outro protesto performático criativo ocorrido em favor do Impeachment de Dilma Rousseff foi realizado pela empresária Juliana Isen, expondo-se nua, método já utilizado para outras causas. Além de posar usando apenas um tapa-sexo com o motivo “Fora Dilma”, a modelo chegou a anunciar uma greve de sexo em abril de 2016, que se estenderia até que Dilma fosse retirada do cargo da presidência.¹⁶² Seus protestos alcançaram visibilidade em todo o país e ela se tornou conhecida como a Musa do Impeachment, ou a Musa dos Protestos.

¹⁶⁰ Informações disponíveis online em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/03/manifestantes-se-reunem-para-nova-versao-da-marcha-da-familia-em-sp.html>>. Acesso em: 03/05/2105.

¹⁶¹ Disponível online em: <https://drscdn.500px.org/photo/118510537/q%3D80_m%3D1500_k%3D1/b8afb6b96c7deb4bd94ecb987ebbbc4d>. Acesso em: 13/03/2016.

¹⁶² Informação disponível online em: <<http://paraibaja.com.br/69658/entretenimento/musa-dos-protestos-modelo-anuncia-greve-de-sexo-ate-o-impeachment-de-dilma/>>. Acesso em: 05/08/2016.

G. Imigração

A imigração de pessoas entre fronteiras é também pauta de inúmeras performances de ativismo, e o motivo para essa recorrência parece dever-se à atual lógica neoliberal, que a um tempo permite a passagem irrestrita de valores financeiros de multinacionais em grandes operações internacionais e cerceia o trânsito de pessoas. Crianças, idosos e adultos entregam suas vidas na tentativa de cruzar fronteiras por diferentes motivos, seja para refúgio ou melhoria da qualidade de vida. 2015 tornou-se conhecido pela Crise Migratória na Europa, onde mais de 300.000 imigrantes e refugiados, vítimas de guerras civis e perseguições, chegaram ao continente vindos de Senegal, Mali, Guiné, Gâmbia, Líbia, Síria, entre outros. Ações que fazem uso de diferentes métodos buscam desconstruir o poderio do controle de fronteiras que permite a livre circulação de dinheiro e priva o tráfego livre de indivíduos.

Por meio da construção e lançamento em alto mar de plataformas de plástico o coletivo de artistas *Center for Political Beauty*¹⁶³ busca discutir a crise migratória que assola a região. Essas ilhas são feitas com a finalidade de abrigar imigrantes náufragos na rota entre o Oriente Médio e a Europa e, sobre elas, pode-se encontrar cobertores, celulares que funcionam via satélite, lanternas e coletes salva-vidas. A ilha, batizada de Aylan 1,¹⁶⁴ foi construída com 23 mil dólares levantados junto a colaboradores através de *crowdfunding* e, de acordo com seus realizadores, é a primeira das mil unidades a serem construídas. O trabalho é definido por seus integrantes como produção artística e, de acordo com seu depoimento:

A arte é algo que atinge cada um de nós em um nível diferente, porque muitas pessoas estão tão frustradas com a política, que eles viraram as costas para ela. A política deve ser algo feito pelo povo para o próprio povo, dando-lhes ferramentas para fazer sua voz de fato ser ouvida.¹⁶⁵

Dentre suas outras ideias encontra-se a proposta de construir uma ponte entre os continentes africano e europeu, a fim de resolver definitivamente a questão da circulação de

¹⁶³ Mais informações sobre disponíveis online em: <<https://www.facebook.com/politicalbeauty/>>. Acesso em: 13/03/2106.

¹⁶⁴ O título é uma referência à Aylan Kurdi, o menino de três anos que foi encontrado morto em uma praia da Turquia cujo a foto tornou-se símbolo da crise migratória em 2015 e, ao mesmo tempo, um jogo de palavras com *island*, que quer dizer ilha, em inglês.

¹⁶⁵ “*Art is something that reaches each one of us on a different level because many people are so frustrated by politics that they’ve turned their back on it. Politics should be something from the people, by the people, giving them a tool to make their voice count in order to be heard.*” Transcrição do depoimento de um dos integrantes do *Center for Political Beauty* disponível online em: <https://www.facebook.com/ajplusenglish/videos/664232253718285/?hc_ref=PAGES_TIMELINE>. Acesso em: 13/03/2016.

pessoas entre esses lugares. A construção de espaços expostos em alto mar e a divulgação de seus registros de ações em ambiente virtual são meios de discussão da crise migratória, propostos pelo *Center for Political Beauty*. São ações coletivas de ativismo performático que auxiliam na construção de alternativas para os problemas relacionados à migração de pessoas entre fronteiras controladas pelos Estados.

Outro modo de enfrentamento ocorreu em maio de 2014, quando um índio norte americano enfrentou verbalmente um grupo que protestava em Tucson, no Arizona, contra imigrantes indocumentados nos EUA. O homem, que passeava com um bebê, trajando vestes tradicionais dos nativos americanos, se deparou com o protesto e insurgiu com gritos de manifesto. Dentre outras frases o homem vociferou: “Vocês é que são os verdadeiros ilegais”, “Não convidamos nenhum de vocês para cá”, “Nós somos os únicos nativos americanos aqui”. O nativo ainda dirigiu críticas às pessoas que empunhavam a bandeira dos EUA dizendo que ela carregava o sangue do seu povo que tentou proteger sua terra contra invasores. A ação foi registrada em vídeo e pode ser vista online.¹⁶⁶

Em outro caso similar ocorrido nos EUA, um mexicano invadiu um protesto contra imigrantes fazendo uma festa. Vestido à passeio e com uma bandeira mexicana nas mãos, ele invadiu o protesto dançando no meio de outros americanos que protestavam com placas e cartazes que pediam o fim das imigrações ilegais. No vídeo pode-se observar o tom cômico de sua ação e, ao mesmo tempo, corajoso, irônico e crítico. Um modo de intervenção corporal que insurge a fim de denotar a insatisfação com determinadas causas antissociais.¹⁶⁷

Também nos EUA tornou-se conhecido o *Wallyball* – neologismo entre as palavras em inglês *wall* e *ball* em referência ao vôlei.¹⁶⁸ Trata-se de um evento anual ocorrido nas cidades de Naco de Arizona, nos EUA, e a Naco de Sonora, no México. No evento, o muro construído entre os países, a fim de deter a passagem de mexicanos para os EUA, é utilizado como rede para um jogo com regras similares às do vôlei. Times de ambos os lados da fronteira se enfrentam de modo amistoso, rebatendo a bola de um país para o outro. O evento

¹⁶⁶ Vídeo da ação disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8DHiUmSE2Do>>. Acesso em: 13/03/2016.

¹⁶⁷ Vídeo da ação disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ba8gVp3WaT0&t=65s>>. Acesso em: 12/03/2016.

¹⁶⁸ Mais informações sobre o *Wallyball* disponíveis online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YRj1dxrEQBM>> e <<http://qz.com/484342/locals-are-using-the-us-mexico-border-fence-as-a-giant-volleyball-net/>>. Acesso em: 12/03/2016.

mescla performance, arte, esporte e ativismo político, conferindo novo significado à cerca e trazendo a discussão sobre imigração para o centro do evento.¹⁶⁹



Figura 19 – Grafite do artista de rua inglês Banksy tratando da imigração. Fonte: Online.¹⁷⁰

H. Outras ações

Ainda é possível identificar outras performances de ativismo que ocorrem cotidianamente e que não se enquadram nos itens acima listados. Esse é o caso do evento ocorrido em setembro de 2015, em resposta ao fato de que um adolescente foi expulso de um supermercado em Paraopeba, interior de Minas Gerais, por não estar usando calçados. Seu pai foi cobrar explicações com a gerência do supermercado e divulgou o acontecido pelo WhatsApp. O fato mobilizou um grupo de pessoas na cidade que decidiram ir à loja também descalços, como protesto. Um dos diretores do supermercado se desculpou publicamente ao jovem, diante dos manifestantes, e prometeu doar cestas básicas a instituições de caridade, caso o pai abrisse mão de um processo contra o estabelecimento. Após o acordo, foi informado ao pai que foram doadas 200 cestas básicas a um hospital em Caetanópolis, ao Lar dos Idosos e à Associação Paulo de Tarso de Paraopeba. O evento ficou conhecido como *Todos Descalços*. A ação assemelha-se a eventos performáticos, ações de protesto, onde um

¹⁶⁹ Em ação uma similar, o coletivo Corpos Informáticos, de Brasília, usou o tapume instalado no gramado da Esplanada dos Ministérios para separar os grupos pró e contra impeachment em abril de 2016, como rede para um jogo de vôlei, divulgando imagens da ação através de suas redes sociais.

¹⁷⁰ Disponível online em: http://ichef.bbci.co.uk/news/1024/media/images/77944000/jpg/_77944014_banksy.jpg. Acesso em: 12/03/2016.

grupo de pessoas utiliza o próprio corpo para comunicar uma mensagem e insurgir contra injustiças sociais.¹⁷¹

Em Vila Velha, no Espírito Santo, um grupo de moradores despejou peixes mortos do Rio Jucu, nas escadas da sede do Governo do estado. O protesto buscou destacar o desfalecimento de mais de 10 toneladas de peixes que boiavam na foz do rio, devido ao baixo volume de água e oxigênio que, de acordo com os realizadores da performance, é resultado da grande quantidade de agrotóxicos nele lançados. O protesto demandou que os peixes fossem recolhidos da foz, a fim de evitar contaminação dos recursos hídricos consumidos pela população local.¹⁷²

Em dezembro de 2015, uma comunidade de São Vicente, no estado de São Paulo, fez uma exposição com instalações usando dejetos não coletados pela prefeitura. O protesto criativo contra a falta de coleta de lixo na Avenida Monteiro Lobato, contou ainda com placas adjacentes e sobre o lixo, à semelhança dos nomes dispostos em obras de arte. Estas ficaram expostas na avenida, forçando o desvio por parte dos veículos que ali trafegavam. De acordo com moradores da região, o ato foi motivado pelo descaso do município, afirmando que havia mais de três meses que os rejeitos não eram recolhidos.¹⁷³

¹⁷¹ Informações sobre o evento disponíveis online em: <<http://www.vozdocliente.com.br/noticiario/ler.php/15090081/>> e <<http://bbrasilnoticiasonline.blogspot.com/2015/09/adolescente-e-impedido-de-entrar-em.html>>. Acesso em: 03/01/2016.

¹⁷² Informações disponíveis online em: <<http://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2016/10/peixes-mortos-sao-despejados-na-escadas-do-palacio-anchieta.html>>. Acesso em: 28/10/2106.

¹⁷³ Informações disponíveis online em: <<http://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2015/12/grupo-faz-protesto-inusitado-contra-falta-de-coleta-prefeito-so-faz-c.html>>. Acesso em: 13/01/2016.



Figura 20 – Exposição de lixo no protesto dos moradores de São Vicente. Fonte: Online.¹⁷⁴

Em agosto de 2016, familiares das vítimas da chamada Chacina de Osasco, ocorrida em agosto de 2015, colocaram cadeiras vazias no vão do Museu de Arte Moderna de São Paulo com os nomes dos jovens assassinados por um grupo de extermínio formado por policiais mascarados. O evento foi organizado pela ONG Rio de Paz, reclamando a atenção da comunidade e governo locais para a impunidade judicial que completava um ano na ocasião, assim como assistência financeira e psicológica às famílias desses jovens. A instalação remonta às performances e espetáculos do coletivo peruano Yuyachkani - em quíchua, “estou pensando, estou recordando” – que buscam discutir e fortalecer o contato entre a produção teatral e o resgate da memória e história de seu povo.¹⁷⁵

Outra performance ativista ocorreu no dia 07/11/2016 onde estudantes da Escola de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR) dançaram ao longo de 20 horas como forma de exibir seu descontentamento com a PEC 55, proposta que congela gastos básicos do governo na saúde, educação, entre outras pastas, por 20 anos. O ato, nomeado *20 horas em movimento vs 20 anos de congelamento*, começou às 04h00 do dia 07 de novembro e seguiu até 00h00 do dia seguinte, com um grupo de pessoas movimentando-se de modo ininterrupto. Além da PEC 55, o ato protestou contra a reforma do ensino médio e deu visibilidade à

¹⁷⁴ Disponível em: <http://s2.glbimg.com/N6dKP9kSZsCKI557S-D-cw1C0d4=/620x465/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2015/12/20/dsc_0351.jpg>. Acesso em: 13/01/2016.

¹⁷⁵ Informações sobre o evento disponíveis online em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/08/ato-no-masp-lembra-um-ano-da-chacina-de-osasco.html>>. Acesso em: 12/08/2016.

ocupação da Escola de Artes da UFPR. O evento foi registrado em vídeo e pode ser visto online.¹⁷⁶

...

Em todos os casos do catálogo de performances artistas desenvolvido e apresentado nesta tese é possível destacar três aspectos básicos: são ações de resistência que buscaram intervir politicamente no contexto onde existem (ativismo); nota-se a implicação do corpo na ação (performance), demonstraram traços de expressividade e criatividade ou de elementos plásticos e figurativos produzidos intencionalmente (arte). Em todas elas, é possível identificar o uso do corpo, da inventividade, da autonomia e estruturação na realização de uma intervenção de resistência política direta. Ainda neles pode-se reconhecer, como linha de atravessamento e interconexão, o desejo mútuo de construir, a partir de experimentações e intervenções no cotidiano, uma melhor possibilidade de mundo. São práticas onde a política não aparece simplesmente como complemento temático ou estético, mas como componente essencial para sua existência.

O conjunto de práticas e comportamentos críticos expressivos, individuais e coletivos, se apresenta como uma alternativa de resistência e reflexão, onde o pensamento e o fazer político podem ser mantidos em exercício diário, desafiando poderes opressores instituídos através de ações de criatividade social e autonomia política. Práticas como as acima descritas se afirmam como elementos fortes e dinâmicos de nossa cultura e sociedade. Elas têm sido cruciais para o desenvolvimento das ideias de liberdade e democracia, dando a tais noções mais substância, espaço e senso de realidade.

Arte, Ativismo, Performance – tudo ao mesmo tempo? Talvez, em lugar de buscar uma categorização, basta ter em mente que o conjunto dessas ações integram o mesmo reino: o das práticas e eventos que lutam para combater as iniquidades e injustiças econômicas, culturais e sociais; e que a vida ordinária é entremeada por esses comportamentos inquisitivos e espetaculares. Tais movimentos vêm demonstrando uma capacidade lúdica e imaginativa apta a ironizar os mecanismos de poder (REGUILLO, 2011). São experiências culturais de indivíduos, atos de presença e expressão, que inauguram formas de agir no mundo e que, antes de mais nada, são formas de fazer e de estar na história, de se construir frente ao outro e

¹⁷⁶ Disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SS6SrRf0MNk>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=txkDzsukWt4>>. Acesso em: 08/11/2016. Mais informações sobre o evento disponíveis online em: <<https://www.facebook.com/182707885489205/videos/204944956598831/>>. Acesso: 08/11/2016.

situar-se no presente. Elas promovem situações de emancipação do sujeito e de transformação do social, minando a tradição na procura por produzir um local para exploração de estruturas e modelos de comportamento alternativos, procurando uma maneira de viver *através* delas.

O próximo capítulo apresenta e analisa algumas dessas ações ocorridas especificamente em Belo Horizonte entre 2007 e 2015. Apesar de não se ter como objetivo traçar o histórico completo das performances de ativismo na cidade, buscarei elucidar a presença efetiva desses movimentos como expressões performáticas de caráter contestatório, que está em diálogo com o universo das artes. Dessa maneira, partindo de uma revisão analítica sobre acontecimentos em que participei como observador ou realizador, buscarei destacar, mediante um olhar performático, aspectos gerais sobre tais práticas políticas na cidade, investigando seus modos de ação, distribuição e possíveis impactos culturais e sociais.

3. PERFORMANCE ARTIVISTA EM BELO HORIZONTE ENTRE 2007 E 2015

Em meados de 2014, na cidade de Belo Horizonte, testemunhei a seguinte cena: uma senhora em um ponto de ônibus fez sinal para que o veículo parasse. O motorista, ignorando o pedido, passou direto por ela. Porém, foi forçado a parar alguns metros à frente devido à retenção no tráfego. A senhora correu até a frente do veículo, colocou uma das mãos sobre o para-brisa e impediu que o ônibus seguisse o seu caminho. De pronto uma audiência se formou para observar a ação, registrando-a com fotos e vídeos capturados pelo celular. O ato moveu comentários por parte dos observadores, que passaram a refletir sobre sua situação como cidadãos: o que fariam se estivessem na situação da senhora? Como agir em situações em que seu direito é violado? Estaria ela certa ou errada? Depois de alguns minutos, vimos o motorista ceder e abrir a porta para a senhora entrar.

De algum modo, senti que havíamos presenciado mais do que um “simples” ato ordinário e cotidiano. Houve ali uma clara insurgência não-violenta, interessada em intervir e apresentar propostas para uma interferência social real, algo que fez lembrar a ação de Rosa Parks¹⁷⁷ e as apresentações de teatro invisível boaliano.¹⁷⁸ Sua ação de coragem e espontaneidade mostrou à comunidade a possibilidade de construção de espaços para a livre criatividade genuína e intervenção direta sobre sua própria cultura, seu entorno político e o social. A potência contida naquela imagem, de um corpo frágil interrompendo a pesada máquina de metal tornou-se para mim representativa dos movimentos criativos de resistência da cidade, onde o agente da opressão, mesmo aparentemente mais forte, é detido mediante a eficácia da insurgência corporal expressiva.

Inserida na perspectiva das teorias aqui trabalhadas, a mulher que para o ônibus, pondo-se à frente com o braço estendido, contribui na construção de atos corporais de resistência que lutam por cidadania e buscam seus direitos. São ações corporais constituintes de realidade, estilizadas, direcionadas para o olhar do outro, com gestos ritualizados compostos de pedaços de comportamento repetidos e reorganizados. Uma performance de ativismo que apresenta um exemplo diário de resistência, onde as fronteiras entre ativismo,

¹⁷⁷ Rosa Parks utilizou de seu próprio corpo para insurgir contra a proibição de pessoas negras na utilização de assentos do sistema de transporte público de Montgomery, no Alabama, reservados para pessoas de pele clara. Seu ato se tornou uma das mais reconhecidas práticas de desobediência civil na luta pelos direitos da população negra dos EUA.

¹⁷⁸ O Teatro Invisível, de Augusto Boal, é uma técnica onde atores encenam uma situação política em espaço público sem, no entanto, revelar aos receptores que se trata de uma apresentação artística, com a finalidade de provocar e mapear reações por parte da audiência. Voltaremos à essa noção com mais detalhamento adiante neste apartado.

performance e realização artística são maleáveis – atos efêmeros com resquícios duráveis onde o corpo aparece como meio de trabalho físico, psicológico, ideológico e estético.

Como observador desse tipo de acontecimento, percebo que, nos últimos anos, um espírito de resistência criativa parece compor definitivamente o cenário de ações artísticas e políticas em BH. Entendo, como salienta Thálita Motta (2014, p. 38) que, hoje, o cenário político da cidade encontra-se em ebulição, incendiado pela expressão popular coletiva que nos últimos anos deu origem a uma significativa agenda política/cultural na cidade. O Movimento Fora Lacerda, o Passe Livre BH, Tarifa Zero BH, Minas Diz Não à Redução da Maioridade Penal, as Brigadas Populares, Salve Dandara, Resiste Isidoro, Cidade que Queremos, o Muitxs, dentre outros, tem incentivado grande parte das práticas de insurgência ocorridas atualmente na capital mineira, a maioria envolvendo ações criativas no espaço urbano com apresentações artísticas e propostas de discussão e intervenção política variadas.¹⁷⁹ Outras ações, por sua vez, ocorrem cotidianamente, de modo espontâneo e, por vezes, sem um programa pré-definido, como é o caso da senhora do exemplo no início deste apartado.

Como já salientado, analisaremos acontecimentos e intervenções como estes, sob a perspectiva dos Estudos da Performance, abrangendo atos de ativismo ocorridos em Belo Horizonte entre 2007 e 2015.

O ano de 2007 foi eleito como ponto de partida por ser este o ano das primeiras edições do Duelo de MC's, um dos principais e mais longevos eventos de ocupação realizados nos últimos anos em BH e que vem mostrando que as atividades de resistência sociopolítica podem ser festivas e criativas, sem abandonar sua natureza insurgente. Já 2015 será o ano do epílogo, por ser este o ano em que deixei o Brasil para o estágio nos EUA em 2016. O famigerado ano de 2016 foi particularmente especial no campo de acontecimentos políticos e, pelo que pude acompanhar à distância, foi também determinante para as performances ativistas belo-horizontinas: impeachment, onda de conservadorismo, redução de direitos sociais, privatização do pré-sal, alterações nas regras para aposentadoria e na lei anticorrupção, congelamento de recursos públicos para saúde, educação, assim como de vagas para universidades públicas, ocupações estudantis, fim do embargo econômico a Cuba, eleição de Donald Trump e a morte de Fidel Castro, apenas para nomear alguns eventos. No entanto, considerou-se que a investigação das performances de ativismo ocorridas na cidade

¹⁷⁹ Maiores informações sobre esses movimentos, suas ações e prospecções disponíveis em: <<http://tarifazero.org/wordpress/>>, <<https://www.facebook.com/minasdiznaoareducao/>>, <<http://brigadaspopulares.org.br/>> e <<http://salvedandara.concatena.org/>>. Acesso em: 17/11/2015.

estaria comprometida devido à minha ausência *in loco*, decidindo-se assim por concluir a análise de eventos em 2015.

Vale ressaltar que a intenção não foi a de cartografar todos os movimentos de resistência existentes na cidade durante o período delimitado – até porque seria um trabalho por demais extenso, sob risco de se tornar vão perdendo-se em qualidade de análise. Parte-se do princípio de que o campo de ações criativas contestatórias é amplo e diverso demais para ser capturado, uma vez que tais atos, por vezes, se dão de modo cotidiano ou mesmo subliminar, sem serem presenciados por grandes parcelas da população ou divulgados nos diversos canais midiáticos. Tais acontecimentos, no entanto, dão forma à coletividade de práticas de resistência sociopolítica em favor da luta contra opressões e desigualdades de variados gêneros e fontes. É justamente nesse conjunto de esforços coletivos que reside a possibilidade de criação de uma rede de ações cujo pontos se entrelaçam e se retroalimentam, dando forma a um movimento de resistência criativa e dinâmica na capital de Minas Gerais, capaz de propor alterações sociais significativas em direção a uma realidade mais igualitária.

Contudo, antes de dar início ao exame das ações desempenhadas no referido período, seria importante retornar brevemente a outros eventos ocorridos anteriormente em BH, uma vez que estes podem ser considerados influências da perspectiva performática das práticas de ativismo na cidade. São atos articulados internacionalmente com o Movimento Antiglobalização, ocorridos no princípio do século XXI e que se tornaram referência para os eventos localizados entre 2007 e 2015, principalmente em seus modos de ação, organização, distribuição e características estéticas. Conforme esclarece o [conjuntovazio] (2015) estes atos são práticas “festivas, estéticas e políticas, com suas pretensões horizontais, autogestionárias, apartidárias e anticapitalistas”¹⁸⁰ e que, até então, contavam apenas com a participação de pequenos grupos.

3.1 Cenário de manifestações artivistas belorizontinas pré-2007

Em abril de 2006 Belo Horizonte recebeu a assembleia anual do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), onde foram debatidos projetos de infraestrutura energética para os países da América Latina. Na ocasião, diversas organizações sociais brasileiras se aparelharam num protesto contra as propostas ali discutidas, dentre elas a Iniciativa de Integração da Infraestrutura Regional Sul-americana que, de acordo com o BID, visava

¹⁸⁰ Trecho do artigo *Belo Horizonte e (algumas de) suas movimentações subterrâneas*, disponível online em: <<https://conjuntovazio.wordpress.com/tag/coletivos/>>. Acesso em: 27/02/2015.

promover o desenvolvimento de transporte, energia, telecomunicações e de outros setores em toda América Latina, mas na visão de seus opositores, somente intensificaria a exploração de recursos naturais nesses países, fortalecendo ainda mais as políticas exploratórias postas em prática pela ALCA.¹⁸¹

Dentre os protestos que insurgiram com a finalidade de oferecer resistência às pautas trabalhadas nesses encontros destaca-se, tendo em vista seu caráter ativista, aquele encabeçado pelo Movimento de Atingidos por Barragens. Seus participantes realizaram uma marcha, com cerca de 500 pessoas, percorrendo mais de 200 quilômetros, de Ponte Nova/MG até BH. A caminhada contou com uso de cartazes, cânticos contra as empresas que exploravam recursos naturais na região, tais como “Água é fonte de vida, não é mercadoria” e “Água para a vida, não para a morte”, vestimentas extra cotidianas, além de uso de táticas corporais expressivas.

Durante dois dias, enquanto a marcha se dirigia para BH, um grupo de sete pessoas jejuava na Praça da Liberdade em favor da causa¹⁸². Estavam decididos a encerrar a greve quando o grupo de Ponte Nova chegasse no local. Ao chegar na cidade, a caminhada seguiu até a Praça Sete, onde se uniu às marchas da Via Campesina e outros movimentos populares da cidade, militantes do PCB, Conlutas e PCR. No entanto, durante o trajeto para o resgate dos grevistas, estes grupos foram bloqueados pela tropa de choque da Polícia Militar de Minas Gerais (PMMG) com o uso de gás de pimenta, bombas de efeito moral, cassetete e balas de borracha. O desfecho se deu quando o comando da PMMG liberou um pequeno grupo, escoltado pela cavalaria, para seguir até a Praça da Liberdade.

Outros eventos significativos para o histórico das performances artivistas ocorridos na cidade foram encabeçados pelo Coletivo Acrático Proposta (CAP).¹⁸³ Em todos os eventos em que o CAP atuou na organização nota-se um ímpeto de valorar a apropriação de aspectos comuns às práticas artísticas. Essa característica foi fundamental para construção de um espírito estético/festivo na cidade no que concerne às ações de ativismo.

¹⁸¹ Informações disponíveis em: https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/free/imf/brasil/2006/0331mobilizacoes_bid.html. Acesso em: 27/05/2015.

¹⁸² : Pe. João do Carmo, Sônia Loski, Maria Luzinete de Almeida, Jackson Kid Almeida Lima, Ademilson Teixeira Alves, Marcelo Corisco, Jonas Ferreira e mais outra pessoa cujo nome não foi divulgado.

¹⁸³ O CAP é um coletivo belo-horizontino que manteve contato com outros grupos, dentro e fora do Brasil, durante os protestos antiglobalização no início dos anos 2000. Sua importância se dá na busca por interconectar a perspectiva local ao global e vice-versa.

O Dia Sem Compras,¹⁸⁴ por exemplo, organizado pelo CAP juntamente ao coletivo Alimento & Ação, foi uma manifestação festiva com o objetivo de se opor ao consumismo exacerbado próximo às festas de fim de ano que ocorreu duas vezes em BH, em dezembro de 1999 e 2000. O caráter estético do protesto esteve expresso na distribuição de panfletos informativos, além de cafezinho, biscoitos e balas na "Barraca da Reflexão". Foram também realizadas performances artísticas com palhaços e outros personagens, tais como porcos consumistas e consumidores sem rosto.

Realizado em frente ao Shopping Cidade, os participantes abordavam os passantes com a finalidade de fomentar diálogos críticos sobre o consumo e o capitalismo de modo geral. Nesse caso, a estrutura do evento indica a inclinação para uso da criatividade e outros aspectos artísticos expressos nas vestimentas, modos de agir e difundir o acontecimento, o que denota a consonância do ato aos outros eventos de resistência criativa realizados mundialmente próximo a esse período, tais como aqueles organizados pelo Movimento Antiglobalização.

O CAP também esteve envolvido com o Carnaval Contra o Capitalismo, convocando, novamente junto ao Alimento & Ação, manifestações para o dia 26 de setembro de 2000, durante os dias de AGP. Através de um e-mail, o coletivo convidou a população a participar do evento em conjunto com os protestos ocorridos em Praga contra a reunião da OMC:

Através destas nossas palavras, pretendemos apenas divulgar nossa ação conjunta, de forma que nosso grito em Belo Horizonte se faça ouvir em todos os locais onde ocorreram as Ações Globais Contra o Capitalismo, mostrando nossa fúria criativa e resistência, para dar uma base, um apoio para os que no dia 26 de setembro vão explodir em brados nas ruas de Praga.¹⁸⁵ (CAP, 2000).

A manifestação, não-hierárquica e descentralizada, foi realizada junto a outras cidades do mundo, seguindo a proposta da AGP de lutar global e festivamente em prol da união dos povos e contra o sistema capitalista neoliberal. Na ocasião, as ruas da cidade foram ocupadas com distribuição de panfletos, apresentações de blocos carnavalescos, bloqueio de avenidas e performances artísticas dos grupos Panela de Expressão e Enxadário. O *slogan* do protesto “Nossa Resistência é tão Transnacional como o Capitalismo”,¹⁸⁶ dá uma ideia do espírito de

¹⁸⁴ De acordo com o [conjuntovazio] o Dia Sem Compras foi “inspirado no Buy Nothing Day do coletivo americano Adbuster, manifestação que critica o consumismo e a cultura capitalista com a proposta de passar um dia sem nada comprar”. Disponível em: <<https://conjuntovazio.wordpress.com/tag/coletivos/>>. Acesso em: 27/02/2015.

¹⁸⁵ Email disponível online em: <<http://www.ainfos.ca/00/sep/ainfos00113.html>>. Acesso em: 13/04/2016.

¹⁸⁶ *Our Resistance is as Transnational as Capital*. Tradução do autor.

união entre movimentos sociais ao redor do mundo, bem como da performatividade de sua organização estrutural. Além da estrutura e causa globais, o evento buscou agregar propostas de ação vindas de participantes locais, além de intervenções contra pautas comuns à cidade, como as eleições municipais e o crescimento da vídeo-vigilância.

Outro importante evento festivo de resistência convocado pelo CAP ocorreu em julho de 2001, durante um encontro do G8, em solidariedade às lutas em Gênova. O principal objetivo da manifestação foi o de protestar contra a morte de Carlo Giuliani pelas mãos da polícia italiana e contou com atos imagéticos tais como o desenho de um cadáver no chão em frente ao consulado da Itália em BH, cartazes contra a polícia e distribuição de panfletos informativos. Contudo, vale destacar uma das noções que marcaram esse ato e que, no ponto de vista desse estudo, se tornou um dos aspectos essenciais para o sentimento de politização das causas sociais ocorridas na cidade atualmente. Ali foi arquitetada a ideia de *cotidianização da revolução*, uma noção de que a luta contra os poderes opressores do capital deve se dar diária e cotidianamente, e não só em eventos de resistência isolados e programados. De acordo com as palavras do CAP:

Nós precisamos da revolução cotidianizada, e não com essa separação. Nós devemos entender que quando alguém morre em uma manifestação, somos nós que morremos. Nós devemos ver que quando alguém morre ou é espancado por policiais voltando para casa depois do trabalho apenas por que é negro, branco, ou lilás, é um de nós que é espancado e morto! Quando nós acabamos com essa separação entre manifestação e vida cotidiana (espaço da revolução) nós estamos realmente lutando contra o capitalismo, contra o G8 (contra todos os símbolos capitalistas), e contra o reformismo já do cotidiano que vários grupos que se chamam de "base", "grassroots", e "autônomos" estão impregnados. Sem luta/resistência cotidiana e vontade por revolução nós não temos radicalidade. A luta é feita no dia-a-dia, e na maioria das vezes ela é cheia de luto.¹⁸⁷ (CAP, 2001).

A ideia de *cotidianização da revolução* nada seria senão a construção de uma tradição de luta e auto-organização que ocorra diariamente, de modo contínuo, espontâneo e autossuficiente – propõe a criação de espaços para a livre exploração de estruturas e modelos de comportamento alternativos, procurando uma maneira de viver *através* da performance, conforme queria Schechner (2003, p. 25). Essa noção fortalece o espírito insurgente da ação expressiva frente às adversidades do dia a dia, onde cada pessoa pode performar exibindo-se “ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem” (*idem*) e, desse modo,

¹⁸⁷ Disponível online em: <<https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/free/genova/g8belohorizonte.htm>>. Acesso em: 11/11/2016.

intervir criativamente contra injustiças. Sob este ponto de vista, seria a senhora que parou o ônibus no braço uma prova do sucesso dessa demanda?

É o que parece demonstrar a ação do então secundarista, Guilherme Costa da Nóbrega Cesarino, que, no dia 1º de junho de 2000, com 19 anos, atirou um ovo em José Serra, à época ministro da saúde do governo Fernando Henrique Cardoso (FHC)¹⁸⁸. Em depoimento,¹⁸⁹ Guilherme afirmou que planejou todo o ato de modo cuidadoso: confirmou o calendário de atividades do político, escolheu um dos pontos que visitaria (a Santa Casa de Saúde) e chegou com duas horas de antecedência com o ovo oculto em um bolso. Com o atraso de Serra, Guilherme pensou em desistir, chegando, inclusive, a tomar o caminho de casa. Porém, durante a caminhada, refletiu sobre a situação do país sob o governo FHC – privatizações, arrocho salarial, mudanças na Constituição etc. – e voltou atrás.¹⁹⁰

Quando Serra chegou à Santa Casa, foi alvejado com o ovo que acertou suas costas. Guilherme, que afirma saber que seria preso, foi detido e depois liberado pela Polícia Federal no mesmo dia, declarando que representava a vontade do povo quando decidiu agir contra o ministro. Na ocasião, quando perguntado do porquê de seu ato, respondeu “Achei que fosse o presidente”. Seu ato configura-se num ataque simbólico a um político profissional, que certamente fere mais sua imagem que sua integridade física. Uma performance de humilhação pública como nos casos onde a plateia, insatisfeita, atira tomates nos intérpretes que, mediante seu crivo, realizaram uma péssima apresentação. Na visão de Serra o caso “mostra com clareza a diferença entre manifestação social e arruaça. O que houve lá (ovada) foi arruaça. Um movimento social sendo utilizado como pretexto por arruaceiros”.¹⁹¹

Guilherme diz que, hoje, não repetiria o ato. Em depoimento revelou que queria acertar o ovo em Serra e sair sem ser notado, o que denota não estar interessado na autoria, mas sim no ato em si. Esclarece ainda que a decisão se deve à exploração que a mídia fez sobre o ocorrido, o que acabou fazendo com que o ato tomasse ares sensacionalistas. Foi, no entanto, através da mídia que Guilherme Costa tomou conhecimento de outros ataques simbólicos que, de acordo com ele, foram realizados no mesmo contexto de desagrado com o

¹⁸⁸ Vídeo com o ocorrido disponível online em: <<https://www.facebook.com/guto.borges/videos/1505424588514/>>. Acesso em 20/07/2017.

¹⁸⁹ Depoimento de Guilherme Costa Cesarino colhido em entrevista pessoal realizada pelo autor no dia 01/12/2016.

¹⁹⁰ Mais sobre a ação disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fof/pol/ult02062000280.htm>>. Acesso em: 11/11/2016.

¹⁹¹ Informações disponíveis online em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/64944/noticia.htm?sequence=1>>. Acesso em: 11/11/2016. Vale ressaltar que, algumas horas antes de participar do evento na Santa Casa, Serra também havia chamado os professores grevistas de “arruaceiros”.

governo FHC e o incentivaram a agir contra os governantes: Mário Covas, à época governador de São Paulo, foi atingido por uma paulada no dia 29 de maio do mesmo ano após um bate-boca com manifestantes durante a inauguração do Banco do Povo, em São Bernardo; em abril, o então presidente do Congresso, senador Antônio Carlos Magalhaes foi ameaçado com uma flecha pelo índio Henrique Suruí, após exigir do senador a retirada da polícia militar de aldeias na Bahia; em maio, o mesmo Serra recebeu uma ovada no rosto enquanto visitava Sorocaba, desta vez atirado pelo secundarista Edi Paraizo, que decidiu assim exibir seu descontentamento com o governo.

Em certa medida, o modo de ação adotado por Guilherme Costa se diferencia dos eventos antiglobalização realizados em BH naquela época. Ele decidiu agir sozinho, fora dos espaços e momentos organizados para uma manifestação, durante um evento diário da agenda de um político, desempenhando uma ação de resistência política ocorrida no cotidiano da cidade e que faz uso de aspectos espetaculares como meio de chamar atenção para determinada causa. O ato de Costa reforça a ideia de que os processos revolucionários vêm sendo regulares na cidade de Belo Horizonte, uma vez que, atualmente, um número crescente de pessoas passou a adotar métodos particulares de resistência frente às iniquidades diárias a que estamos sujeitos. Inserido nesta perspectiva, pode-se então aferir que sua performance contribuiu para o processo de inauguração de ações de ativismo na cidade, num momento que pode ser visto como pós-antiglobalização.¹⁹²

Essa noção é trabalhada pelo pesquisador Igor de Oliveira (2012, p. 55), ao esclarecer que muitos dos protestos criativos registrados no início do presente século se deram numa perspectiva macroestrutural, articulados com o movimento internacional antiglobalização, tendo como pauta causas mundiais, tais como a resistência ao neoliberalismo. Porém, percebe-se na atualidade um processo de alteração, onde tais ações de resistência parecem migrar para a microestrutura, passando então a favorecer causas locais, tal como se deu nas performances da senhora do ônibus e de Guilherme Costa.

A meu ver, esse processo migratório – do macro para o micro – é, na verdade, uma outra maneira de se referir à *cotidianização da revolução* destacada pelo CAP. Ambas as noções dizem respeito a atos locais, em favor de pautas conterrâneas, nas quais o corpo é o instrumento principal através do qual se expressam, congregando um conjunto de elementos plásticos e expressivos que dão forma à sua base de ação.

¹⁹² O prefixo pós, neste caso, não pretende denotar a extinção dos eventos organizados globalmente, ou mesmo indicar que eles se tornaram algo “velho” e, por esse motivo, desatualizado ou não usual.

Em vista disto, a escalção das ações analisadas neste item buscou favorecer aquelas que atuam numa perspectiva local e cotidiana, beneficiando o caminho de *ordinarização* dos processos de resistência ocorridos na cidade. Assim, serão analisados a maneira como tais eventos se desdobram no tempo e no espaço, seus objetos e indumentárias particulares, os papéis nele desempenhados, como são controlados, distribuídos, recebidos e avaliados.

Através do referido método de análise, no próximo item, eventos e acontecimentos de resistência criativa ocorridos em BH serão percebidos *como* performances de ativismo, articulando-os com os aspectos teóricos até então trabalhados nesta tese. De tal modo, espera-se esclarecer os motivos que fazem dessas práticas instrumentos para a consolidação da lógica de que a revolução deve ocorrer diária e constantemente, destacando ainda a pluralidade das ações e a singularidade de cada movimento abordado.

3.2 De 2007 a 2015: do Duelo ao MUTAS

3.2.1 Duelo de MC's

Desde 2007 o Duelo de MC's vem promovendo batalhas com rimas improvisadas por *rappers*, agenciando ocupações semanais do Viaduto Santa Tereza, no centro de Belo Horizonte, há quase uma década.¹⁹³ Organizado pelo coletivo Família de Rua, as batalhas giram em torno de temas sociais locais e nacionais, abrindo espaço para artistas de grafite, *break dance*, skate, assembleias populares, dentre outros modos de expressão correlatos à cultura hip hop. De modo similar ao CAP, o Família de Rua utiliza a internet como modo de exibir sua estrutura organizacional, atrações, ideologia e divulgar o evento e seus registros em vídeo e fotos. No entanto, ambos se divergem quanto ao contexto e pautas adotados – enquanto os eventos convocados pela CAP estiveram em consonância com a resistência global contra o neoliberalismo, o Duelo se propôs a ser um evento criado na cidade, por e para pessoas da cidade, em prol de causas locais.¹⁹⁴

O Família de Rua, fundado em 24 de agosto de 2007, tem como missão “preservar e difundir a cultura Hip Hop e o Skate em seus moldes originais, como expressão artística e estilo de vida, gerando oportunidades e sustentabilidade por meio da profissionalização,

¹⁹³ Conforme esclarece Maurílio Rocha (2015), as primeiras edições do Duelo foram realizadas na Praça da Estação. No entanto, foram depois transferidas para um espaço social, de onde surgiu a ideia de ocuparem a parte de baixo do Viaduto Santa Tereza.

¹⁹⁴ Essa característica, no entanto, não anula a potência do evento de resistir às pautas neoliberais tais como a privatização de espaços públicos, o favorecimento à lógica do consumo em detrimento das relações sociais, etc.

atuação em rede e exercício da cidadania”.¹⁹⁵ Tal proposta esclarece que o Duelo está diretamente interessado em refletir sobre causas culturais, sociais e políticas da cidade, não podendo ser classificado apenas como um evento artístico. Inserido na festividade das batalhas estão expressos modos de se portar, vestir, falar e refletir que são, antes de mais nada, maneiras de performar pública e coletivamente uma noção de identidade e pertencimento comunitário.

Através de vários aspectos da cultura Hip Hop (grafite, rap, skate, vestimentas, discotecagem, etc.) o Duelo de MC’s promove situações onde se escutam vozes que nem sempre podem ser ouvidas, trazendo o olhar da periferia para outros âmbitos da sociedade, produzindo formas solidárias de convivência e cooperação. Dessa maneira, altera-se o senso comum ligado aos aspectos violentos da periferia, compartilhando a expressão cultural de indivíduos marginalizados da “alta cultura” reservada às parcelas privilegiadas da população. O microuniverso criado às noites de sexta sob o Viaduto Santa Tereza torna a resistência à opressão sistêmica mais colorida e diversa.

A cultura Hip Hop trabalhada no Duelo despontou como estilo nos Estados Unidos a partir da necessidade de lutar por justiça racial – motivo pelo qual grande parte dos termos adotados nesse contexto são em inglês (*flow, round, mic, mc, dj*, etc.). Como um todo, seus elementos auxiliam no processo de autonomização dos modos de vida de grupos de jovens da periferia em situação de risco social, influenciando na maneira como se vestem, comportam, seu discurso, fala e desempenho de modo geral. A partir de seus elementos, o Hip Hop abre campo para novas formas de existir e resistir dos habitantes de espaços periféricos, onde perduram relações violentas e de desigualdade social.

Conforme recorda o pesquisador Maurílio Rocha (2015), o Hip Hop chegou à BH no início da década de 1980, crescendo por meio de festas realizadas em bairros periféricos e outros meios de difusão, como o Baile do Estrela da década de 1990 e a Rádio Favela. Rocha aponta o Duelo como uma reverberação deste movimento em conjunto com a influência de outros encontros de MC’s realizados em São Paulo.

Com o rap, arte e ativismo agem juntos, influenciando contextos e a construção de novas realidades através da música.¹⁹⁶ No Brasil, o movimento teve início nos anos 1990 através de Ndee Naldinho, Sabotage, Thaíde e Dj Hum, RZO, De Menos Crime, 509-E,

¹⁹⁵ Informações sobre o coletivo disponíveis online em: <<https://www.facebook.com/familiadrua/>>. Acesso: 12/01/2016

¹⁹⁶ Outros exemplos de ativismo musical podem ser encontrados no *Reggae, Samba, Funk, Tropicália*, etc. A escolha pelo rap deve-se à sua formação cultural, surgida em espaços de opressão como forma de protesto.

Facção Central, Gog, Racionais e Mv Bill. Atualmente, a produção de músicas de protesto permanece, com o trabalho de artistas e grupo como Emicida, Criolo, Rael, Amiri, Nocivo Shomon, Costa Gold, Karol Conka, Flora Mattos, Kamau, Renegado, entre tantos outros. Através da música, o rap contribuiu – e segue contribuindo – para a transformação da visão da periferia como espaço de desonra para um local onde se desenvolvem produções criativas capazes de atravessar suas próprias fronteiras, levando sua mensagem para além da margem e influenciando o modo como o centro (sociedade e Estado) observa aqueles que habitam à margem, proporcionando possibilidades de resistência a realidades muitas vezes violentas – brutalidade policial, condições inadequadas de moradia, racismo, pobreza, dentre outras iniquidades associadas a essa condição.



Figura 21 – Mc’s se enfrentam em batalhas com rap. Foto: Rafael Vilela. Fonte: Online.¹⁹⁷

Aliados às suas letras, apresentações com duelos com rimas improvisadas e shows, o rap segue funcionando como ferramenta de denúncia e empoderamento de pessoas em situação de risco e abandono social, auxiliando na produção de novas maneiras de pensar, fazer e viver na periferia. Um exemplo de performance ativista que apresenta práticas de revolta e resistência ao sistema que exclui os menos favorecidos.

Tais características são evidenciadas no trecho da música *Negro Drama* (2002), do grupo Racionais Mc’s:

¹⁹⁷ Disponível em: <<https://www.ufmg.br/online/arquivos/anexos/Duelo%20de%20MCs%20-%20Por%20Rafael%20Vilela%202.jpg>>. Acesso em: 12/01/2016.

Negro drama / Cabelo crespo / E a pele escura / A ferida, a chaga / À procura da cura / Negro drama / Tenta vê / E não vê nada / A não ser uma estrela / Longe meio ofuscada / Sente o drama / O preço, a cobrança / No amor, no ódio / A insana vingança / Negro drama / Eu sei quem trama / E quem tá comigo / O trauma que eu carrego / Pra não ser mais um preto fodido / O drama da cadeia e favela / Túmulo, sangue / Sirenes, choros e velas / Passageiro do Brasil / São Paulo / Agonia que sobrevivem / Em meio a zorra e covardias / Periferias, vielas, cortiços / Você deve tá pensando / O que você tem a ver com isso? / Desde o início / Por ouro e prata / Olha quem morre / Então veja você quem mata / Recebe o mérito, a farda / Que pratica o mal / Me ver pobre preso ou morto / Já é cultural [...] Problema com escola / Eu tenho mil / Mil fita / Inacreditável, mas seu filho me imita / No meio de vocês / Ele é o mais esperto / Ginga e fala gíria / Gíria não dialeto / Esse não é mais seu / Oh / Subiu / Entrei pelo seu rádio / Tomei, cê nem viu / Nós é isso, ou aquilo / O que / Cê não dizia / Seu filho quer ser preto / Rá / Que ironia.¹⁹⁸

No trecho acima encontra-se o retrato da realidade dos jovens negros da periferia: violência policial, preconceito, histórico de opressão contra a pele negra, relativização da visão histórica de que essa realidade ressoa desde a escravidão, e lembra ainda a abrangência que o rap conquistou nos últimos anos. Ao utilizar da expressão *nego*, a música se refere de maneira geral ao favelado negro, abrangendo o conjunto de pessoas que compartilham dessa situação. No caso, os “nego drama” são muitos. A música, em média com sete minutos de duração, é uma das faixas do álbum *Nada como um dia após o outro dia*, um dos mais vendidos do rap nacional. O evidente tom de denúncia e protesto presente no excerto é uma constante neste estilo que, obviamente, também realiza sua função política através de diferentes temas e abordagens. O rap é um dos principais elementos e ferramentas de expressão adotados no Duelo. Os temas e letras improvisados durante o evento seguem a mesma lógica de *Nego Drama*, onde conteúdos poéticos e de protesto se misturam e complementam, oferecem exemplos de vidas e lutas através da ficcionalização ou narrativa de determinada situação. Porém, não é a única maneira com que seus participantes se expressam. Nas palavras do Família de Rua:

Mais do que um espaço destinado à promoção de batalhas, travadas através do improviso, o “Duelo de MC’s” é uma iniciativa que visa o fortalecimento da cultura hip hop de Belo Horizonte e região. Por aqui, a falta de organização e investimento são alguns dos fatores que impedem a evolução da cultura e dos artistas locais. Diante desse quadro, nada mais oportuno que a criação de um projeto, sem fins lucrativos, no qual Mestres de Cerimônia (MC’s) protagonizem saudáveis disputas, mostrando habilidades de raciocínio e intimidade com as palavras.¹⁹⁹ (FAMÍLIA DE RUA, 2007).

¹⁹⁸ Transcrição de trecho da música *Negro Drama* do álbum *Nada Como um Dia Após o Outro dia* (2002), com autoria de Mano Brown

¹⁹⁹ Disponível em: <http://duelodemcs.blogspot.com/2007_10_01_archive.html>. Acesso em: 12/01/2016.

Nas primeiras ocasiões em que tive a oportunidade de comparecer ao Duelo, estive mais atento ao seu lado festivo, às letras e à disputa de rimas, sem perceber a real importância da ocupação, do local, da presença das pessoas envolvidas na produção e na plateia. A potência do Duelo só foi de fato por mim percebida com o passar do tempo, quando outros eventos de ocupação despontaram naquela mesma região. Atualmente percebo que o Duelo age como fortalecedor do processo de inserção da periferia no centro urbano, uma vez que seu público é composto, maiormente, por jovens habitantes das periferias de BH. Apesar dessa composição, é preciso destacar que o evento ganhou atualmente adeptos de outras regiões, agregando, inclusive, jovens de classe média e habitantes de regiões centrais. Este aspecto permite a criação de um espaço diverso onde pessoas podem se divertir, conhecer uns aos outros e trocar informações e conhecimento. Dessa maneira, o Duelo favorece a criação de ações de resistência criativa e cotidiana não só através de suas apresentações artísticas e manifestações da cultura hip hop, mas também nos encontros casuais promovidos pelo evento.

A estrutura do Duelo, com seus “combates” intermediados, onde os participantes se expressam alternadamente, com a participação ativa da plateia nas votações, auxilia na criação de vínculos entre os habitantes da cidade – gera encontros entre múltiplas singularidades, provocando a reunião de corpos pensantes, que se cruzam, se hibridizam e passam a compartilhar da mesma noção de pertencimento ao espaço público, agindo ainda na formação política e estética de seus participantes. Considero que é a partir da união desses corpos, que se interconectam em uma rede contínua de resistência que vai do público ao privado, que se fortalece o espírito cotidiano da revolução almejada pelo CAP em 2001, ou, conforme desejam seus desenvolvedores, que são geradas “oportunidades e sustentabilidade por meio da profissionalização, atuação em rede e exercício da cidadania”. Assim como as pessoas, a própria região onde é realizado, conhecida por Baixo Centro, também é transformada através da resistência inventiva frente às perversidades apresentadas pela lógica neoliberal. Também, através de suas ocupações artísticas, o Duelo oferece táticas de enfrentamento ao processo de gentrificação²⁰⁰ pelo qual a cidade vem passando nos últimos anos, oferecendo novas formas de resistir a esse processo.

²⁰⁰ A gentrificação pode ser vista como um fenômeno global de planejamento do espaço urbano engendrada por contratos entre setores público e privado (políticos e grandes empresários do ramo imobiliário e da construção), ocasionando uma espécie de “higienização” do espaço urbano que acaba a levando moradores e comerciantes para cada vez mais distante do centro.

O termo gentrificação pode ser entendido, basicamente, como o processo de expropriação da população original dos centros urbanos, através do aumento dos preços dos imóveis e comercialização desses espaços com setores populacionais com maior poder aquisitivo, forçando as populações de baixa renda a se mudarem para as margens. Inserida nessa lógica, a cidade, que deveria favorecer um espaço para convivência e coletividade, passa a beneficiar investimentos que se desdobram em intervenções estruturais em sua arquitetura, com o fim de privilegiar a construção de espaços para o comércio e o trânsito de veículos. A gentrificação de espaços urbanos determina a criação de ambientes de convivência que demandam um estilo, uma atmosfera eletrizante e conectada, como na lógica do marketing (MENDONÇA, MORICEAU, PAES, 2015, p. 02).²⁰¹

Esse processo ficou evidente em Belo Horizonte, principalmente após 2008, com a eleição do prefeito Márcio Lacerda. Sob sua batuta, o Baixo Centro enfrentou uma onda revitalizadora e higienizadora que reestruturou o complexo da Praça da Estação juntamente à Rua Aarão Reis, onde o Duelo ocorre. A partir desses projetos que propuseram recuperar edifícios e ruas com o objetivo de criar um espaço de socialização para a população, na verdade visavam promover o banimento de pessoas daquela região, produzindo paisagens urbanas onde o cidadão deveria consumir em lugar de conviver. Esse processo, todavia, não teve início em 2008, sendo possível localizar um esforço liderado por Estado e empresas com o propósito de fazer valer essa lógica gentrificatória muito antes de Lacerda.

Apesar de jovem (inaugurada em 1897) Belo Horizonte passou por um relativo processo de esvaziamento de seu centro histórico com a demolição de alguns edifícios, o deslocamento das moradias de classe média para outras regiões, a diminuição de áreas de espaço público de convivência e da presença da elite nessa região. Como em diversas cidades, esse processo mobilizou agentes públicos e iniciativa privada na elaboração de projetos de requalificação urbana voltados para sua área central. (JAYME e TREVISAN, 2012, p. 359)

Em Belo Horizonte, onde os espaços e relações de convívio estão sendo engolidos pela lógica do capital, insurgem práticas urbanas diversas, como é o caso do Duelo, que criam situações onde a cidade pode ser ocupada crítica e criativamente, mostrando que há maneiras diversas de habitar e experimentar a cidade além da mediação por automóveis, lojas e

²⁰¹ Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação: Guerrilhas do sensível: estetização e contra-estetização do mundo. Disponível online em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/guerrilhasdosensivelcompos2015_2772.pdf>. Acesso em 27/06/2016.

shopping centers.²⁰² Sob esse ponto de vista, tais práticas lutam para promover uma nova dinâmica urbana na região do Baixo Centro, onde os espaços públicos são utilizados pelo próprio público, desmerecendo os modelos urbanos que produzem desigualdades sociais constantes. Como os canais institucionalizados de participação são controlados e dominados pelo Estado neoliberal, se torna necessário buscar e ativar novos caminhos para uma produção mais autônoma e biopotente do espaço. Nas palavras de Rocha, o Duelo se configura enquanto:

[...] prática espetacular onde a convivência humana se faz rica em diversidade. Onde a música e a performance dos duelistas nos permitem interpretar o cotidiano da cidade, marcado pela desigualdade social e pela busca de afirmação de identidades através de manifestações culturais. Os jovens de diversas camadas sociais que se encontram em torno do evento encontram um espaço de diversão, exibição, conexão, autoafirmação, e confraternização. Encontram também um espaço de protesto contra a segregação social causada pela pobreza. (ROCHA, 2015, p. 238).

Além dos referidos atributos do evento em análise, destacam-se também sua longevidade e capacidade de diálogo com o Estado por meio de reuniões e leis de fomento cultural. Seus aspectos artísticos (apresentações musicais, de dança, grafites, audiência, vestimentas e registro em áudio visual), ativistas (ocupações com reapropriações do espaço público, letras do rap, assembleias populares) e performáticos (desempenho corporal dos participantes, preservação e replicação da memória coletiva social e entretenimento) fazem do evento um dos mais importantes movimentos de resistência cultural na cidade.

Outra reconhecida festa/protesto a despontar e fixar-se na agenda política e cultural da cidade é a Praia da Estação. O evento surgiu em janeiro de 2010, como resposta ao decreto N° 13.798, de 09 de dezembro de 2009, assinado por Márcio Lacerda, que proibia a realização de “eventos de qualquer natureza” na Praça da Estação. Através do referido decreto, Lacerda justificou que a proibição se deu em decorrência da “dificuldade de limitar o número de pessoas e garantir a segurança pública decorrente da concentração e, ainda, a depredação do patrimônio público” em eventos realizados na Praça da Estação.²⁰³

A Praça da Estação sempre foi um dos mais importantes espaços públicos da cidade, palco de manifestações populares tais como o movimento de Diretas Já,²⁰⁴ tendo sido fundada

²⁰² O aumento do uso de bicicletas nas grandes cidades brasileiras é um aspecto que denota e questiona a crise de mobilidade a que enfrentamos nos dias atuais, com retenções no fluxo de veículos que se estendem cada vez mais.

²⁰³ Decreto n° 13.798, de 09 de dezembro de 2009, disponível online em: <<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1017732>>. Acesso em: 23/02/2015.

²⁰⁴ Movimento popular de reivindicação em prol das eleições presidenciais diretas no Brasil, ocorrido ente 1983 e 1984.

antes da inauguração da cidade em 1894. Lá foi instalado o primeiro relógio público da cidade. Também foi por onde chegaram os primeiros moradores, a matéria prima para a construção da capital, e hoje fazem parte de seu conjunto arquitetônico a Serraria Souza Pinto, o Viaduto de Santa Tereza, o Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais e o Museu de Artes e Ofícios, todos localizados na região do Baixo Centro. Quando Lacerda assinou o decreto que proibia eventos ali, havia-se passado apenas cinco anos de sua revitalização. Em 2004 o espaço ganhou uma esplanada para a realização de shows e outras apresentações gratuitas, tais como a Festa Junina, o Desfile de Carnaval, o Festival Internacional de Teatro e o Festival de Arte Negra.

No entanto, outras represálias e tentativas de controle de eventos ocorridos na capital vinham ocorrendo antes mesmo do decreto da Praça. No dia 02 de dezembro de 2009, Lacerda publicou o Decreto Nº 13.792, com a proposta de regulamentar procedimentos e exigências para realização de eventos em BH. Dentre os pontos apresentados estão: a necessidade de aviso prévio à prefeitura no caso de qualquer realização em espaço público da cidade; a proibição da efetivação de eventos em ruas menores, chamadas de vias arteriais ou de ligação regional; assinatura de contrato de responsabilidade pelo organizador do acontecimento, atestando estar ciente que deve manter a ordem pública; estar disposto a aceitar possíveis adaptações propostas pela prefeitura no local, horário e estrutura do evento; depósito de caução com 10% dos valores operacionais estipulados pela prefeitura para cobrir custos gerais do evento; além de um plano de ação, laudo técnico e cartas à polícia, bombeiros, BHTrans, entre outros órgãos reguladores. Notadamente a proposta vai na contramão das performances de ativismo que vinham despontando na cidade. Na verdade, parece denotar um esforço para freá-las.

Conforme anteriormente averiguado no segundo capítulo, tais eventos ocorrem de modo espontâneo e, muitas das vezes, seus participantes somente têm acesso a uma proposta de ações, de modo que o evento é organizado coletivamente, enquanto ocorre. Assim, sugestões são inseridas durante o evento ou pouco antes pelos participantes, atos coletivos e rotas de percurso são improvisados, dentre outras características que conferem à sua estrutura um caráter aberto e permissivo. Tendo em vista tais considerações, pode-se aferir que essas leis acabam minando a organicidade de tais acontecimentos na tentativa de regulá-los. E, no caso do documento em questão, quase qualquer ação humana realizada em via pública pode ser considerada um evento. O Decreto Nº 13.792 estabelece como tal:

Toda e qualquer realização de atividade recreativa, social, cultural, religiosa ou esportiva, ou acontecimento institucional ou promocional, comunitário ou

não, previamente planejado com a finalidade de criar conceito e estabelecer a imagem de organizações, produtos, serviços, ideias e pessoas cuja realização tenha caráter temporário e local determinado, nos termos da legislação vigente.²⁰⁵

Essa definição, que permite interpretar como evento qualquer ação realizada nas ruas da cidade, facilitou o processo de controle sobre os atos criativos e políticos realizados pelos habitantes da cidade, instaurando a lógica de que tais espaços estão destinados aos deslocamentos para o trabalho e às compras, como num *shopping* ou outros estabelecimentos privados. Tive a oportunidade de vivenciar os efeitos dessa regulamentação, que visou eliminar situações que não estavam em conformidade com a ordem ou padrões sociais estabelecidos, durante a realização da ação final da performance *A Plebe do Crediário*, em 19 de novembro de 2010.

A proposta da ação era passar 8 horas no hipercentro da cidade, dentro de um cubo transparente, dobrando no formato de origami comprovantes de cartão de crédito recolhidos ao longo de um ano, trocando-os por valores que os espectadores deveriam depositar no cubo. Contudo, por volta de duas horas após o início da ação, fui informado que fiscais da prefeitura iriam interrompê-la, uma vez que eu não possuía o alvará para realização do evento. Em negociação com os fiscais, a ação pôde ser continuada, porém sem a estrutura em cubo e outros elementos plásticos – cartaz, mesa, cadeira e tapete – que foram retirados e encostados numa pilastra. Passei a dobrar os papéis sentado no chão com o aval dos fiscais que, depois de alguns minutos, deixaram o local. Talvez tenham entendido que sem a estrutura “cênica”, a ação deixava de ser um evento para se tornar um acontecimento ordinário – mais uma pessoa sentada na rua da cidade. Apesar das tentativas de censura, pude dar sequência à minha exibição artística, “de caráter temporário e local determinado”, “previamente planejada com a finalidade de criar conceito”,²⁰⁶ até o horário planejado.

O acontecido me levou à reflexão sobre o número de pessoas atingidas pelos decretos publicados no início do ano de 2010. Movimentações sociais, eventos artísticos, sociais, religiosos, políticos, encontros de toda ordem em diversos pontos da cidade e que foram suprimidos em função das regras, do respeito ao patrimônio e às autoridades instituídas. Conforme anteriormente aferido, esse movimento de repressão se tornou evidente após a eleição de Márcio Lacerda. Administrador, notavelmente partidário do processo de

²⁰⁵ Decreto disponível online em: <<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1017732>>. Acesso em: 23/02/2015

²⁰⁶ Trechos que regulam o entendimento do evento no Decreto 13.792.

gentrificação, o prefeito agiu firmemente para o esgotamento desses eventos, muitas vezes inibindo expressões da população local na base da coerção e força física.

3.2.2 Praia da Estação



Figura 22 - Banhistas da Praia da Estação tomando banho com carro-pipa. Foto: Mariela Guimaraes. Fonte: Online.²⁰⁷

Paradoxalmente, suas ações desencadearam uma espécie de insurreição de movimentações sociais belo-horizontinas, que despontaram com o fim de se opor às decisões impostas. No enalço dessa insurgência, após a publicação do decreto da Praça houve uma reação imediata de parte da população que lançou o movimento: *Praia da Estação – a praça é nossa*. O convite foi divulgado por ferramentas online, conforme as outras movimentações sociais vinham realizando anteriormente, e trazia os seguintes dizeres:

Venha curtir o sol de verão e se divertir na PRAIA NA PRAÇA DA ESTAÇÃO. O DECRETO Nº 13.798 DE 09 DE DEZEMBRO DE 2009 do nosso digníssimo prefeito de Belo Horizonte, Marcio Lacerda, proíbe que aconteça qualquer tipo de evento na Praça da Estação. A pergunta permanece: a quem interessa que os espaços públicos sejam apenas pontos de passagem e consumo? Se nos é negado o direito de permanecer em qualquer espaço público da cidade, ocuparemos esses espaços de maneira divertida, lúdica e aparentemente despreziosa. Traga sua roupa de banho (bermuda, calção, biquíni, maiô, cueca), bóias, cadeiras, toalhas de praia, guarda-sol, cangas, farofa e a vitrolinha... Traga tambores e viola! Traga

²⁰⁷

Disponível online em:
<http://www.otempo.com.br/polopoly_fs/3.548494.1389475479!image/image.jpg_gen/derivatives/main-horizontal-photo-gallery-leading-fit_620/image.jpg>. Acesso em: 23/02/2015.

comida para um banquete coletivo! Onde? Praça da Estação - Hipercentro de Belo Horizonte. Quando? Sábado, 16/01/2010, 09h30min. Quanto? De graça!²⁰⁸

No convite estão expressos os moldes do evento, ainda hoje seguido, além da explicação do objetivo de sua realização: uso de elementos plásticos a fim de conferir um “motivo” à manifestação, combater o processo de higienização urbana pela qual a cidade passava, lutando pela reapropriação criativa do espaço público. Na festa/protesto foram discutidas, em assembleias coletivas e conversas informais, as ações da prefeitura que visavam abafar o livre encontro de pessoas nas ruas e espaços públicos, tais como a instauração do referido decreto, empreendimentos arquitetônicos a custos milionários que visavam concretizar projetos gentrificatórios, bem como a instalação de mecanismos de vigilância através das câmeras do Programa Olho Vivo. Assim, o dia 16 de janeiro de 2010, sábado, 9h30, ficou marcado como o dia em que se realizou a primeira edição da Praia da Estação.²⁰⁹

Pessoas que estavam à frente do evento criaram o blog *Praça Livre BH: Postagens de “Qualquer Natureza” sobre a Praça da Estação*,²¹⁰ com acesso editorial livre para qualquer interessado. O espaço online é dedicado a textos sobre o evento com análises e questionamentos a respeito da Praia e outros acontecimentos políticos e culturais da cidade. Ali também foram postados convites para a segunda edição do evento, bem como para reuniões realizadas na Praça da Estação em dias de semana, a fim de debater sobre a Praia e seus desdobramentos. Assim, em uma postagem do dia 20 de janeiro, convocou-se novamente a população a comparecer no dia 23 de janeiro, para ocupar a Praça com eventos de qualquer natureza:

E foi assim: descobrimos que BH também tem praia! Agora é aproveitar a onda para questionar os governantes e donos do poder: – QUAL É A DESSE DECRETO! ESSA PRAÇA É NOSSA! Para @s desavisad@s, caiu sobre a praça, na surdina da virada do ano, um decreto que proíbe “eventos de qualquer natureza” na praça da Estação. Qual a sua opinião? Compareça para curtir a praça e conversar sobre isso! Venha de roupas de banho, leve toalhas de praia, guarda-sol... não esqueça também bola, peteca... Tambores, violão, trombone... E protetor solar! Cartazes, banners também são bem-vindos! E mais o que você quiser! A praia é nossa! OCUPE A PRAÇA COM EVENTOS DE QUALQUER NATUREZA!²¹¹

²⁰⁸ Convite disponível em: <<http://brazil.indymedia.org/pt/blue/2010/01/462799.shtml>>. Acesso em: 25/03/2015.

²⁰⁹ Informações disponíveis online em: <<https://prcalivrebh.wordpress.com/2010/01/21/praca-da-estacao-o-decreto-a-cidade-e-as-pessoas/#more-36>>. Acesso em: 25/03/2015.

²¹⁰ Blog disponível em: <<https://prcalivrebh.wordpress.com>>. Acesso em: 25/03/2015.

²¹¹ Disponível online em: <<https://prcalivrebh.wordpress.com/2010/01/20/>>. Acesso em: 25/03/2015.

O conjunto de conteúdos compartilhados no Praça Livre BH ofereceu também a criação de um arquivo diverso sobre o evento, publicado por diversos autores, bem como discussões que contribuíram para a construção de um imaginário coletivo e permanência da Praia na agenda política/cultural da cidade. De acordo com a pesquisadora belo-horizontina Thálita Motta (2014), foi a partir do blog que se tornou visível a pluralidade de discursos presentes na Praia, somando às publicações sobre o evento aspectos sobre a utilização da cidade, tratando de pautas como moradia, transporte, acesso à cultura, etc. Em conjunto aos debates ocorridos em dias de Praia, o conteúdo do Praça Livre BH contribui para construção de um aparato conceitual e informativo sobre o evento.

Questões como a definição do evento, sua natureza, também foram ali postadas. “É festa ou manifestação?”, questiona um dos *posts*, “Depende de cada um...”²¹². Nesse sentido, os participantes do evento denotam estar mais inclinados a edificar possibilidades de intervenção política, social e cultural do que preocupar-se com o processo de definição ou esclarecimento sobre o campo expressivo em que a Praia se inscreve. Entendo que uma instância (festiva) não anula a outra (ativista). Ao contrário, tendo em vista as noções discutidas neste trabalho, pode-se afirmar que ambas se retroalimentam. Seus aspectos estéticos e conceituais favorecem o modo como o evento reverbera no dia a dia da cidade, conferindo à Praia da Estação o caráter de manifestação festiva (festa/protesto), sendo aqui analisada *como se fosse* uma performance de ativismo. Tais aspectos estão claros no texto do pesquisador Igor Oliveira:

De forma criativa, irônica, carnavalesca e organizada, e mobilizada através da Internet de forma horizontal e espontânea, a Praia da Estação deu visibilidade para o debate público a respeito dos espaços públicos, a respeito do desenvolvimento da cidade e a respeito do poder municipal. O início do verão daquele ano foi o cenário para essa ebulição inesperada de jovens ativistas, artistas, produtores culturais, militantes sociais e pessoas, em sua grande maioria jovens, que, de alguma forma, perceberam naquela nascente experiência uma forma de protestar e contestar os rumos da cidade e da política governamental no município. (OLIVEIRA, 2012, p. 24).

O movimento possui raízes populares, é não partidário, a favor da cultura local e gratuita e tornou-se símbolo da luta em favor do encontro espontâneo de indivíduos nas ruas e da livre utilização de espaços públicos, resistindo ao processo que tem por base a reestruturação de espaços públicos de acordo com as tendências urbanizadoras das grandes cidades. A Praia se tornou, junto ao Duelo, um dos principais eventos de resistência frente às

²¹² Disponível online em: <<https://prcalivrebh.wordpress.com/2010/03/29/e-festa-ou-manifestacao/>>. Acesso em: 25/03/2015.

ações da Prefeitura de BH, revogando o controle de espaços públicos por interesses privados e transformando-os em lugares para a troca e o afeto, um exemplo eficaz de desobediência civil criativa e não violenta. Ainda hoje, pessoas se reúnem com trajes de banho, guarda-sóis, pranchas de *surf*, piqueniques, instrumentos musicais e banhos com caminhão pipa, a fim de aproveitar o dia e debater temas sobre a cidade, denotando a forte adesão popular ao evento. Foi, inclusive, publicado em 26 de fevereiro de 2010 um manifesto em favor da erradicação do decreto da Praça, assinado por diversos movimentos sociais, ONGs e outros grupos de resistência na cidade.

Entendemos que a praça é do povo, é o espaço por excelência do exercício da política e da construção da cidadania: liberdade de expressão e organização constitui princípio inegociável para nós [...] A nossa luta é pela garantia de uma cidade sem portas, de casas sem armadilhas, como diria Carlos Drummond de Andrade, uma cidade que possa praticar sua diversidade e enfrentar suas contradições.²¹³

Como resposta ao sucesso dos encontros realizados na Praia, em 29 de janeiro de 2010, outro decreto²¹⁴ foi publicado pela prefeitura – Nº 13.863 – visando estabelecer uma comissão para regulamentar os eventos ocorridos naquele espaço. Numa clara tentativa de censura à Praia, Lacerda instituiu a formação de uma comissão para gerir a utilização do espaço, com o pretexto de garantir a segurança pública das pessoas e do patrimônio naquela região. Os encontros aos sábados, no entanto, não cessaram de ocorrer. Na realidade, outras atividades se iniciaram, tais como os saraus de domingo à noite, as assembleias populares em dias de semana, ensaios de blocos de carnaval, dentre outras.

Finalmente, em maio de 2010, a resistência popular contra os esforços regulatórios do poder público belo-horizontino demonstrou sua efetividade e a Praia concretizou seu desígnio inicial de abolir o decreto que proibia a realização de eventos na Praça da Estação. Com uma publicação no dia 04 de maio – decreto Nº 13.961 – Lacerda revogou a lei publicada em dezembro de 2009.²¹⁵ A conquista, no entanto, foi pouco celebrada, uma vez que o prefeito estabeleceu, no mesmo dia, uma tabela com valores para ocupação da Praça da Estação. Através deste decreto, Lacerda estipulou preços para 1 a 2 dias de uso do espaço (R\$ 9.600,00), de 3 a 4 dias (R\$ 14.400,00) e de 5 a 6 dias (R\$ 19.200,00). Além de evidenciar o caráter comercial com que vinha administrando os espaços urbanos da cidade, o referido

²¹³ <https://prcalivrebh.wordpress.com/2010/02/26/a-praia-nao-esta-so-manifesto-pela-erradicacao-do-decreto-de-uma-comissao-popular-independente-articulada-em-7-de-janeiro-de-2010/>

²¹⁴ Decreto disponível em: <<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1022906>>. Acesso em: 25/03/2015.

²¹⁵ Decreto disponível em: <<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1031518>>. Acesso em: 12/12/2016.

decreto ocasionou ainda a instalação de um muro em dias de eventos alugados, privando o livre acesso à Praça. Em algumas ocasiões o muro continuava instalado mesmo após o encerramento do evento, permanecendo ao longo de dias, impedindo a livre circulação de pessoas até ser retirado pela Prefeitura.

Além dos encontros aos sábados, domingos e dias de semana, textos publicados e assembleias populares, a Praia da Estação também contou com atividades gráficas como modo de criticar ações da prefeitura que iam na contramão de suas demandas. Na imagem acima tem-se um exemplo onde a logomarca da campanha “Eu amo BH radicalmente” é reconfigurada a fim de chamar a atenção para os valores estipulados pelo poder público para utilização da Praça. A tática é similar à do *culture jamming*, onde são feitas intervenções plásticas em material publicitário nas ruas, tais como *banners* e *outdoors*.



Figura 23 – “Eu alugo BH radicalmente, e cobro!”. Foto: Ommar Motta. Fonte: Online.²¹⁶

Todavia, dentre seus aspectos estéticos, talvez o que mais se destaque seja o seu motivo praieiro. Com grande adesão por parte dos manifestantes nas primeiras edições, os trajes de banho, guarda-sóis, pranchas de *surf*, cadeiras de praia, cestas de lanche e cangas conferiram à manifestação um aspecto diferenciado, trazendo a orla marítima para onde ela não estava, fazendo da praia o símbolo do evento. A praia é um local público que promove a

²¹⁶ Disponível em: <<https://pracalivrebh.files.wordpress.com/2010/05/alugo-e-cobro.jpg>>. Acesso em: 12/12/2016.

reunião das pessoas, que vão ao ambiente a fim de desfrutá-lo, sem que as autoridades estabeleçam dia ou a hora para fazê-lo. Na Praia da Estação são trabalhados processos heterotópicos²¹⁷ onde a fonte de água se torna mar, o concreto, areia e o som das ondas é aquele produzido pelos ônibus e carros passando na avenida. Essa característica faz com que, apesar de ocorrer nos finais de semana, a Praia confira ao espaço onde é realizada uma área praiana também nos dias de semana, sendo possível encontrar pessoas se banhando nas fontes da praça, sentadas em rodas de conversa, lanchando, etc. Assim como os restos de confete que sobram sobre as ruas na quarta-feira de cinzas ativam a memória do folião, a energia dos banhistas da Praia permanece reverberando no espaço nos dias de semana.

O caráter praieiro das manifestações sociais e políticas na cidade remontam ao século passado. Em 1962, o candidato à Prefeitura de Belo Horizonte, Nelson Thibau, fez uma instalação com a réplica de um barco na Lagoa da Pampulha como parte da promessa eleitoral de que traria o mar para BH.²¹⁸

A gente constrói um aqueduto para trazer a água de Angra dos Reis para Belo Horizonte, retira a água que se encontra represada na Lagoa da Pampulha e faz uma chapada de brita com piche para proteger. Aí é só quebrar champanhe quando o mar chegar. (THIBAU, 2009).

À época, a proposta de Thibau foi tratada como insólita pelos eleitores e o caso se tornou parte do imaginário praieiro da cidade. Em BH é também conhecida a expressão popular “Já que minas não tem mar, então eu vou para o bar”, em referência ao fato de cidade ser considerada a capital dos bares, onde usualmente se dão muitas das trocas sociais, e a expressão acabou virando letra de uma música de Alexandre Peixe em 2008.²¹⁹ Há também uma publicação do [conjuntovazio], que faz um apanhado sobre manifestações de ativismo com tema praieiro ocorridas na cidade antes e durante o período em que a Praia da Estação ocorreu. Na lista figuram a intervenção urbana *Queremos Praia* (1989), do Grupo Galpão, o documentário *Lotes Vagos* (2006), a ocupação *Praia Atlântico Clube* (2010) de Ines Linke, a performance *Ilha* (2008) do próprio [conjuntovazio], os banhos de sol na Praça Raul Soares da designer Márcia Amaral, em 2008 e o *Piscinão de Ramos* (2011) realizado na praça da

²¹⁷ A noção de heterotopia, a partir de Michel Foucault, em oposição à de utopia, trabalha com a ideia de espaços reais onde se habita e se vive, simultaneamente, de modo mítico e real. Um de seus princípios é a de que, nesses espaços se sobrepõem outras possibilidades de espaço, lugares que seriam incompatíveis à primeira vista, como ocorre no teatro, cinema, performance, etc.

²¹⁸ Informações disponíveis online em: <<http://hojeemdia.com.br/horizontes/morre-pol%C3%ADtico-que-prometeu-trazer-o-mar-para-a-lagoa-da-pampulha-1.288503>>. Acesso em: 12/11/2016.

²¹⁹ Música disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6ZZioQUxSQo>>. Acesso em: 26/11/2016.

rodoviária.²²⁰ Membros desse coletivo criticaram ainda a Praia da Estação, afirmando que o evento estaria perdendo seu caráter inquisitivo inicial, se tornando um ato mais festivo que político. Em suas palavras:

É verdade que a Praia permitiu vários e preciosos encontros e a partir dela muitas articulações foram organizadas, por outro lado, isso não impediu que depois de alguns meses ocorresse um certo apaziguamento de suas propostas, fato que acabou transparecendo na recepção da Praia como apenas mais um evento cultural e fetichizado [...] O que deveria ser um espaço aberto para vivenciar e discutir a utilização da cidade acabou por se tornar um local mais para ver e ser visto, um *point* obrigatório e descolado.²²¹

De fato, a Praia é um evento preparado para ser visto, porém em busca de que suas demandas também o sejam. O simples fato de ocupar um espaço público, abrindo campo para que as pessoas da cidade, independentemente de seu interesse e descompromisso, passem seu tempo ali, já seria o suficiente para configurar um acontecimento político.²²² Mesmo que a maior parte das pessoas dali estivesse interessada unicamente em se divertir num sábado de manhã, ainda assim o encontro estaria em oposição à lógica regulatória que os mecanismos de controle estatais vêm aplicando ali.

Exibir-se expressivamente, assim como fazem os participantes da Praia da Estação, é performar (SCHECHNER, 2003, p. 25). Ali, criam-se possibilidades para situações onde identidades são reafirmadas, corpos remodelados e desconstruídos, histórias são contadas e a memória social encenada através de “performances, gestos, oratura, movimentos, danças, canto, repetições de comportamento, alucinações” (TAYLOR, 2002, p. 16). A performance é um meio de relembrar e transmitir saber social:

Múltiplas formas de atos corporificados estão sempre presentes, apesar de estarem em estado de um constante refazer-se. Eles se reconstituem na transmissão de memórias coletivas, histórias, e valores de um grupo ou geração para os seguintes. Atos corporificados e performados [...] em si mesmos gravam e transmitem conhecimentos, por meio do movimento físico. (Ibid., p. 17)

Tendo em vista seu caráter visual, o passante desavisado pode entender se tratar de uma manifestação carnavalesca, um evento festivo, uma performance coletiva, um *flashmob* ou mesmo um ensaio ou apresentação de uma peça teatral. Na verdade, é complexo imaginar

²²⁰ Publicação disponível online em: <<https://conjuntovazio.wordpress.com/2011/05/28/tradicao-praiera/>>. Acesso em: 26/06/2015.

²²¹ Idem.

²²² Assim denota a noção aristotélica de *polis*, modelos comunitários organizados onde a vida se dividia entre as esferas pública e privada, sendo o espaço público urbano um espaço político onde deliberavam sobre diretrizes e regras para a cidade.

alguma produção artística que tenha alcançado tantos participantes/observadores e reverberado politicamente de modo tão direto nas estruturas artísticas e sociais da cidade.

Em certa medida, o ambiente criado na Praia se assemelha aos eventos teatrais do Oficina, caso considere-se o processo coletivo de criação e estrutura abertos, onde cada apresentação, apesar de respeitar uma base de roteiro, dá abertura a diferentes acontecimentos e situações, dependendo de decisões de seus participantes, audiência e do improviso. Nesse processo, mesmo seu objetivo – questionar o modo como a cidade é administrada, resistindo principalmente às regulações do uso de espaços públicos – pode sofrer desvios, vindo a apoiar outras causas, como foi o caso do FIT 2010.²²³

Assim como uma performance artística de longa duração, a Praia vem sendo realizada ao longo de anos, sem ter, no entanto, nenhuma pessoa ou grupo à frente dessa organização. Qualquer um pode “convocar” uma nova edição da Praia e enviar convites para a população pela internet. Os participantes/observadores são muitos, vez que a Praça da Estação é um ponto central onde o fluxo é enorme, formado por pessoas que transitam e vivem na região do Baixo Centro, sejam eles adeptos ou não ao movimento. Obviamente, nem todas as pessoas veem a Praia como um evento de importância política, social e cultural. Alguns entendem que as reuniões promovidas pelo evento não acrescentam nada à cidade, vindo, por fim, a ser um incômodo. É o que sugere Delvo José Vargas de Araújo, um leitor do jornal O Tempo, que postou no site do jornal o seguinte comentário sobre a Praia.

Gostaria de saber se esse grupo de manifestantes que tem ocupado a Praça Rui Barbosa (da Estação), em repúdio à proibição de grandes eventos no local, quer o retorno da bagunça naquele espaço, que se tornava pequeno para acolher grandes aglomerações de pessoas. Igualmente, se querem o retorno das barulhentas pregações religiosas e das apresentações de shows musicais em alto volume, que tiravam o sossego dos vizinhos. Mas se desejam ver a Praça da Estação sendo usada de maneira democrática e humana, em que o cidadão possa circular livremente, assentar nos bancos para a prática da leitura, admirar suas belezas, observar a sincronia das fontes, passear com a família e amigos, ter o acesso livre para visitar o Museu de Artes e Ofícios e aproveitar o ambiente romântico para namorar, aí, sim, esse grupo terá todo o nosso apoio. Esperamos que a Comissão Especial de Regulamentação de Eventos da Prefeitura de Belo Horizonte tome decisões para proteger o espaço físico da praça, preservar o direito de circulação dos cidadãos e, principalmente, lembrar que, no seu entorno, moram pessoas que precisam ter preservado o seu sagrado direito de descanso. A praça deve ser sempre do povo, conforme o poeta, mas de um povo que aprecia a ordem e a tranquilidade. Para a promoção de eventos que

²²³ A edição de 2010 do FIT/BH foi cancelada por falta de recursos e depois reativada após pressão da classe artística e apoio de outros setores da sociedade.

possam gerar atritos entre a vizinhança e seus promotores, ela não deve ser cedida pela PBH.²²⁴ (ARAÚJO, 2010).

É curioso notar que o comentário de Araújo respeita o livre acesso de pessoas ao bem público, mas ao mesmo tempo busca regular o “tipo” de pessoas que poderiam acessá-lo. Além disso, endossa o processo que põe nas mãos do poder público a decisão de como o espaço deve ser ocupado. Houve, inclusive, oportunidades em que foi proposta a realização do evento em outras localidades, mas parece que o espaço de performance da Praia é dotado de uma energia que não descola do evento. Assim, mesmo hoje, a Praia da Estação continua a ser realizada no mesmo espaço, reunindo uma diversidade de pessoas e propostas. Em 2016, Lacerda deixou o poder e a praça ainda continua a ser cercada para eventos de grande porte. Com a nova administração, não se sabe ao certo que rumos a regulação do espaço tomará, mas, independentemente das ações da prefeitura, é esperado que a Praia da Estação continue a encampar ocupações na Praça da Estação com festas/protestos.

Conforme aponta Motta (2014), a Praia, assim como as práticas surgidas e realizadas em sua paisagem, compõe um projeto urbano contínuo e diverso, e “denunciam o que o projeto urbanístico exclui, como vêm desenhando em seu corpo as grafias da cidade e na cidade, (re)desenhando historicamente a paisagem, menos árida desde então, desafiando as pressões da espetacularização” [...] (MOTTA, 2014, p. 107). Com o sucesso da Praia da Estação, logo apareceram outras ações de protesto festivo, onde se pode observar modos similares de ação, divulgação e circulação. Conforme afirma a autora, o movimento da Praia ecoou no carnaval de rua e em outros eventos e mobilizações sociais de Belo Horizonte.

Impulsionados pelos eventos da *Praia da Estação*, surge, então, logo no início das primeiras ondas, sua versão em bloco carnavalesco, com direito a marchinhas ácidas e com alto teor político. Os banhistas agora também se vestem de foliões, a fim de criticar as proibições do poder público ao uso da cidade, entre outras questões de tamanha importância para a coletividade. (MOTTA, 2014, p. 68)

Destarte, em 2010, quando o Bloco da Praia desfilou pelas ruas do Baixo Centro, parece ter-se conferido ao Carnaval de Rua de Belo Horizonte (CRBH) novo fôlego e vitalidade política.²²⁵ Nos anos subsequentes, 2011 e 2012, recebeu novos blocos e tornou-se nacionalmente reconhecido por seu tom ativista. Ocupações do espaço urbano e marchinhas

²²⁴ Disponível online em: <<https://pracalivrebh.wordpress.com/page/35/>>. Acesso em: 13/12/2016

²²⁵ Até então o carnaval de BH se resumia, basicamente, aos desfiles da Banda Mole – desde 1975 – e outras escolas de samba com o desfile oficial, favorecendo os aspectos festivos e com pouco interesse nos ativistas. Mais informações sobre o histórico do carnaval em BH disponíveis online em: <<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/contents.do?evento=conteudo&idConteudo=144539&chPlc=144539>>. Acesso em: 13/12/2016.

com acidez crítica e política transitaram por toda cidade, incentivando o redescobrimto dos modos de permeá-la e atravessá-la. Músicas como *Chuta a Família Mineira* (2011), da Alcova Libertina, *Na coxinha da madrasta* (2012), de Flávio Henrique, *Imagina na Copa* (2013), de Daniel Iglesias, Matheus Rocha e Guto Borges, e o *Baile do Pó Royal* (2014), de Alfredo Jackson, Joilson Cachaça e Thiago Dibeto, dentre tantas outras com letras cômicas que ironizam o poder público e os costumes tradicionais mineiros, foram postadas na internet, contribuindo ainda mais para a divulgação e sucesso do evento. Foi inclusive lançado em 2015 uma coletânea das marchinhas mais significativas dos carnavais de 2009 a 2014.²²⁶

3.2.3 Carnaval de Rua de Belo Horizonte

Assim como o Duelo e a Praia, o CRBH vem participando da construção de um novo momento do ativismo na cidade, contribuindo para que as ações de criatividade e resistência em BH se deem exponencial e cotidianamente. Adepto da mobilização virtual, o CRBH divulga horários de ensaio e saída de blocos, letras e gravações das marchinhas, registros em vídeos, fotos e depoimentos na internet. De acordo com o escritor Makely Ka, o carnaval de rua em BH é um dos eventos a auxiliar na inauguração de uma “nova perspectiva cultural, política e comportamental para a cidade”.²²⁷

Aliado às marchas com letras ironizando situações políticas, destaca-se também o modo como os foliões se vestem e comportam, com fantasias e máscaras, dançando e cantando publicamente. Os blocos, que dão início a seus ensaios percussivos antes do período festivo em praças e ruas da capital, dão mostras do ambiente transgressor e reivindicatório meses antes do calendário oficial de carnaval. Durante os dias em que BH é tomada pelos desfiles, ocupações ocorrem nos mais diversos espaços e trajetos da cidade, dando forma a um espírito de liberdade que paira sobre a metrópole, permanecendo, inclusive, depois da quarta-feira de cinzas. Tais características auxiliam na criação de um ambiente notadamente diferenciado, onde o folião pode vivenciar diferentes maneiras de experimentar e estar na cidade. Em outras palavras, o CRBH vem oferecendo uma amostra que pode servir de espelho para outras instâncias de convivência social metropolitana.

²²⁶ Álbum disponível online em: <<https://soundcloud.com/vinyl-land-records/sets/deita-no-cimento-m-sicas-do>>. Acesso em: 13/12/2016.

²²⁷ Disponível online em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/chuta-a-familia-mineira-1>>. Acesso em: 30/12/2015.

Talvez este sentimento libertário possa ser explicado através do conceito de *carnavalização* do filósofo Mikhail Bakhtin. Em conformidade ao seu ponto de vista, o cotidiano das pessoas deveria, de maneira geral, assemelhar-se aos momentos de carnaval, onde em lugar da regra e do estável deveria imperar a ironia e o riso (BAKHTIN, 1978, p. 04). A *carnavalização* refere-se à dissolução de normas que governam a vida humana a fim de promover uma reorganização de seu cotidiano. Tendo em vista tal afirmação, é possível relacionar a ideia do filósofo à proposta impetrada pelo CAP de *cotidianizar a revolução*, já que ambas as sugestões se referem a possíveis alterações no dia a dia do cidadão, de modo a instaurar novos modos de relação política e social.

Durante o carnaval, esclarece Marvin Carlson:

As leis, proibições e restrições que determinam a estrutura e a ordem do ordinário, do não carnaval e da vida são suspensas, [fazendo dele] o lugar para descobrir, numa forma concretamente sensual, meio real e meio lúdica, *um novo modo de inter-relação entre indivíduos*, contraposto a relações sócio-hierárquicas todo-poderosas da vida do não carnaval. (CARLSON, 2010, p. 39).

O CRBH contribui para carnavalizar o cotidiano da cidade, auxiliando no processo de construção de alternativas de resistência, onde o pensamento e o fazer político são constantemente mantidos em exercício. Unido aos outros eventos de longa duração como a Praia e o Duelo, o Carnaval tornou-se uma das opções estético-políticas para auxiliar pessoas a desenhar uma oposição colaborativa e em rede frente aos mecanismos de poder e iniquidades deles advindas. Uma maneira lúdica e eficaz de protestar, reivindicar os espaços públicos da cidade, denunciar abusos e outras adversidades sociais.

Se por um lado o CRBH atua em um contexto microestrutural, tratando de pautas locais específicas, por outro se assemelha aos novos movimentos sociais que despontaram mundialmente, oferecendo uma resistência criativa à globalização. Essa característica está expressa em suas estratégias de ação com festas nas ruas, música, dança, uso de trajes e figurinos, confetes, cartazes, etc. Nesses momentos abre-se possibilidade para os participantes ensaiarem modos de expressão social, cultural e política que permanecem em seus corpos e, possivelmente, podem ser reiterados em ocasiões não-carnavalescas. Esta, inclusive, é uma das características que permitem um olhar analítico sobre o evento, de modo a identificar-se os vários níveis de performance nele expressos.

O CRBH é performático porque opera como veículo para o entretenimento popular, apresenta aspectos ritualísticos que remontam às festividades carnavalescas de anos passados, lembrando e reconstruindo o memorial coletivo sobre a festa e, especialmente, por conta de

seus aspectos artísticos trabalhados em sua composição estética através de práticas corporificadas. Já suas características reivindicatórias estão expressas não só no conteúdo das marchinhas – explicitamente endereçadas a comunicar mensagens de protesto –, mas de modo igualmente importante na maneira como ocupam a cidade e carnalizam seus modos de vida, criando um espaço para a transgressão e resistência. Nesse sentido, o evento coopera para o fortalecimento do sentimento de comunidade, entendido junto às noções de cidadania e luta cívica por justiça social.

De acordo com Richard Schechner (2012) festas e carnavais são eventos teatrais cômicos, e quando as massas saem às ruas estão performando, através do uso de máscaras, fantasias e estandartes, não só o embelezamento de si, mas também a multiplicidade de cada vida humana. Tais artifícios também servem para proteger aqueles que performam pautas perigosas. Talvez por esse motivo as marchinhas adotem um tom irônico, paródico ou farsesco para se referir ao que é opressivo e injusto. Nas palavras do autor:

As festividades expõem ao olhar geral os fatos básicos (e, portanto, corporais) da vida e morte humanas, de modo divertido, blasfematório e obsceno, a fim de aprová-los e/ou ridicularizá-los. Tais brincadeiras desafiam a afirmação da cultura oficial em relação à autoridade, estabilidade, sobriedade, imutabilidade e imortalidade. (Ibid., p. 157)

Principalmente depois de 2012, o reconhecimento nacional do tom ativista do CRBH passou a incentivar a permanência de belo-horizontinos na cidade – que antes optavam por festejar em outras cidades com tradição carnavalesca – e a atrair pessoas de outras regiões. No entanto, conforme crítica feita pelo [conjuntovazio] à Praia, percebe-se que o aumento no número de participantes pode estar exponencialmente minando seus aspectos críticos e explicitamente políticos, uma vez que nem todos os participantes estão cientes da potência interventiva do evento. Muitos vão aos encontros promovidos pelos blocos apenas para se divertirem. Todavia, conforme anteriormente aferido, o simples fato de o evento congregar um alto número de pessoas em caminhadas festivas pela metrópole já denota seus aspectos ativistas, uma vez que ali ordinariamente dominam as relações de compra e venda perpetradas pela administração municipal em parceria com grandes empresas.

Apesar de o movimento de retomada do CRBH em 2010 ter sido encampado por iniciativa popular, nos anos seguintes, próximo a 2013, acabou sendo incorporado pela agenda oficial da cidade e a ter o “apoio” do governo municipal, que passou a assistir os blocos com banheiros químicos, agentes de trânsito e segurança. Em contrapartida, porém, o poder público passou a exigir dos blocos seu itinerário, horário de realização, estimativa de número

de pessoas e outras demandas, objetivando regular o evento. Essa realidade, no entanto, não desempoderou os populares à frente do CRBH, que ainda continuam a praticar de modo autogerido os ensaios e desfiles dos blocos pela cidade.

O CRBH é uma performance coletiva que opera demonstrações públicas de ativismo através de ações, interações e relações. Se assemelha a uma obra de arte feita a muitas mãos, sem autoria definida, de longa duração e em constante exibição. Um evento que, num primeiro olhar, existe para entreter e criar beleza. Ainda que haja quem conviva unicamente com essa possibilidade, a ação também pode marcar e alterar identidades, criar um senso de comunidade, ensinar e persuadir seus participantes. Algo similar pode ser dito sobre a Praia, uma vez que insurgiu com fins de protesto, apresentando à comunidade suas demandas, mas também entretendo, criando o belo e encorajando o desenvolvimento social.



Figura 24 – Foliões do Bloco “Então, Brilha” chegando na Praça da Estação em 2016. Foto: André Fossati. Fonte: Online.²²⁸

3.2.4 Movimento Fora Lacerda

²²⁸ Disponível em: <http://www.carnavaldebelohorizonte.com.br/wp-content/uploads/2016/02/049_Bloco-Ent%C3%A3o-Brilha-Foto-Andr%C3%A9-Fossati.jpg>. Acesso em: 12/01/2017.

Da Praia também se desdobrou outra importante performance de ativismo para a cidade, o MFL. Partidário da saída do prefeito Márcio Lacerda do comando da prefeitura de BH, o movimento promoveu passeatas, manifestações e outras ações criativas contra a administração municipal. Tratou-se de uma organização de pessoas, movimentos e grupos insatisfeitos com o prefeito e que passaram a realizar atos de resistência na cidade organizados através da internet – página no *Facebook*, lista de e-mails – e outras formas tradicionais, como panfletos (de papel) e manifestações de rua. Dentre as medidas adotadas pelo governo municipal, se destacam a tentativa de coibir protestos de rua e, ainda, reestruturar e reger o funcionamento da feira hippie.

Nas palavras de seus realizadores, o Fora Lacerda foi um “movimento articulado, fruto da resistência organizada por setores da sociedade civil às políticas nocivas e autoritárias do prefeito Márcio Lacerda”.²²⁹ Dentre as entidades e movimentos que compunham o Fora Lacerda estavam: a ASSEAP (Associação dos expositores de arte, artesanato e variedades da Av. Afonso Pena), AMOREIRO (Associação de Moradores do Cruzeiro), Rua Musas, IAB-MG (Instituto dos Arquitetos Brasileiros), Movimento Paz na Serra, dentre outros grupos e indivíduos.

A partir de suas ações foi propagado um "verdadeiro *ambiente estético* de resistência na cidade" (RENA, BERQUÓ e CHAGAS, 2013, p. 82). Na foto do início deste capítulo é possível observar o caráter festivo dos encontros encabeçados pelo movimento. A opção pela cor laranja, vista nas camisas e bandeiras durante suas passeatas, representam uma cor neutra em política: nem vermelho (esquerda) nem azul (direita). Nos eventos de protesto ocorridos no Fora Lacerda, os participantes se mostram a seus semelhantes de maneira teatralizada, visando comunicar a mensagem expressa em seu título. O movimento se baseia na tradição da ação direta através de atos de desobediência civil como sentadas, boicotes, ocupações e outras confrontações dramáticas.

Na primeira passeata, ocorrida em 24 de setembro de 2011, além dos cartazes, faixas, camisetas, panfletos e outros elementos de protestos habituais, também foi performada uma limpeza simbólica na cidade, com uma vanguarda de manifestantes trajando vestes relacionadas à cultura africana, benzendo ruas, paredes e outros aparelhos públicos, tais como postes e prédios, com água e ramos de arruda, enquanto outros seguiam atrás varrendo as ruas. Também foi utilizada uma réplica de um avião com notas falsas, fixadas a ele como referência às viagens do prefeito que custaram mais de R\$ 800.000 aos cofres públicos, motivo pelo qual

²²⁹ Disponível online em: <<http://foramarciolacerda.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 13/12/2016.

recebeu uma ação do Ministério Público Estadual. No mesmo ato, a prefeitura foi pichada com mensagens contra a administração Lacerda, fazendo com que a ação fosse classificada por setores da mídia como vandalismo.²³⁰

Esta e outras manifestações podem ser consideradas eventos em larga escala que envolveram, da própria performance ao comportamento da audiência, situações onde as pessoas puderam projetar desejos e construir imagens de si e da sociedade. Tais ações “contribuem para a construção de identidades coletivas que ao mesmo tempo refletem e influenciam o curso dos eventos” (LOPES, 2003, p. 05). Elas marcam e alteram identidades, estimulam a comunidade a mudanças, aguçando e alterando olhares mecanizados. Lembra Evereinoff (apud CARLSON, 2010) que, quando estamos em sociedade, encenamos quase ininterruptamente uma parte de nós.

Nesse processo, onde a dinâmica particular do eu social é definida, interna e externamente, por papéis cultural e socialmente performados, é preciso ter em mente a função desempenhada por seus participantes, que transitam entre momentos de agitação política e de vivência cotidiana. Nesse sentido essas pessoas podem se tornar pontes entre dois universos, permitindo a passagem daquilo que performam nos momentos de protesto para seu dia a dia, e vice-versa. Por um lado, essas pessoas se utilizam das ações e ideias trabalhadas em dias de ativismo em sua produção diária; por outro se valem de ações advindas de suas vidas sociais como matéria-prima para a realização de agitações sociais. Como recorda Carlson (2010), performances que fornecem espaço para resistência social e cultural, bem como exploração de alternativas para os que buscam estratégias de engajamento social, apresentam uma estrutura aberta ao acaso, explorando e possibilitando programas diferenciados que podem se desenvolver como alternativas reais ao *status quo*.

Com o Fora Lacerda, manifestações de ativismo concomitantemente poéticas, funcionais e políticas mobilizaram pessoas a confrontar problemas específicos advindos da administração pública. Ali foram desenvolvidos projetos participativos que visam a transformação da realidade que abordam e discutem. O Movimento, porém, perdeu força durante a campanha de reeleição do prefeito. Após Lacerda romper sua aliança com o Partido dos Trabalhadores (PT), acusou o MFL de estar a serviço do partido, afirmando ser, inclusive, financiado por ele. Os militantes ficaram constrangidos com essa estigmatização, e aos

²³⁰ Disponível online em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/mg/em-ato-contra-marcio-lacerda-prefeitura-e-pichada-em-bh/n1597229042034.html>>. Acesso em: 05/01/2017.

poucos o MFL perdeu forças.²³¹ Outra particularidade do MFL é o seu período datado. Mesmo com a pressão por parte dos militantes, Márcio Lacerda só deixou o comando da prefeitura no final de seu mandato, em dezembro de 2015, quando o movimento chegou ao seu fim. Os militantes envolvidos, no entanto, deram sequência a suas atividades de resistência, participando, inclusive, de outros protestos, ocupações e movimentos ocorridos na cidade.

3.2.5 Espaço Comum Luiz Estrela

Dentre essas ações destaca-se a ocupação por artistas e ativistas culturais de um casarão tombado pelo patrimônio histórico e cultural na região leste de BH. O local, que foi utilizado pelo Estado desde 1913 como Hospital Militar da Força Pública, Hospital de Neuropsiquiatria Infantil e Instituto de Psicopedagogia, estava desocupado desde 1994. De acordo com participantes da ação:

A escolha do prédio levou em conta o tempo de abandono (cerca de 20 anos), a titularidade do domínio (o imóvel é público estadual), a localização central, o fato de ser um bem tombado pelo patrimônio histórico e cultural em acelerado processo de degradação e a existência de um hospital psiquiátrico infantil ao lado, o que permitiria um trabalho no campo da loucura na perspectiva antimanicomial.²³²

A retomada do espaço ocorreu no dia 26 de outubro de 2013, com uma performance artística de ocupação. Nos vídeos da ação,²³³ postados no mesmo dia, artistas chegam de ônibus e invadem o local pelas janelas, enquanto um grupo com máscaras de diversos estilos dança a coreografia da ocupação. Ao final, um cortejo desfila inaugurando o Espaço Comum Luiz Estrela, alcunha em referência ao poeta em situação de rua Luiz Estrela, morto no mesmo ano por causas não esclarecidas. A polícia, por sua vez, visitou o espaço no dia seguinte, informando que houve denúncia de depredação do patrimônio público, e foi recepcionada por participantes do movimento, que expuseram juridicamente as justificativas da ação, demonstrando estarem preparados para possíveis repressões estatais.

De acordo com seus participantes, contrariamente à denúncia recebida, a principal preocupação do movimento é a de preservar o patrimônio público. Embasados no artigo 216 §

²³¹ Informações disponíveis online em: <<http://blogdejadson.blogspot.com.br/2013/09/fora-lacerda-uma-historia-de-aparente.html>>. Acesso em: 13/12/2016.

²³² Depoimento disponível online em: <<http://nossacausa.com/espaco-comum-luiz-estrela/>>. Acesso em: 14/12/2016.

²³³ Vídeos disponíveis online em: <<https://www.youtube.com/channel/UCKUxYwD8Pxb7--u0nVkyGOw>>. Acesso em: 14/12/2016.

1 da Constituição Federal, que regula a necessidade de uma colaboração da comunidade e do poder público a fim de proteger o patrimônio cultural brasileiro,²³⁴ o grupo ocupou e passou a gerir o bem público de modo autônomo, cobrando uma ação responsável do Estado para com o espaço.

Para o professor Augustin de Tugny, que visitou o Espaço logo nos primeiros dias após sua inauguração, a ocupação representa:

uma grande esperança, ou talvez a revelação de toda uma forma de viver, fazer e difundir a cultura, que se torna cada vez mais necessária em contraponto às formas absolutamente oficiais de gerenciar e vender a cultura. Essa forma participativa quase imanente do povo. Ainda mais quando ela se liga com formas extremamente tradicionais e vivas da cultura mineira, como aconteceu com a benção das guardas que vieram visitar hoje o Espaço Comum. Ela nos diz que cultura não é mercadoria, mas é uma necessidade de vivência no comum.²³⁵ (TUGNY, 2013).

A proposta levada a cabo pelo Espaço Comum foi a de se tornar um centro cultural autogerido visando promover a livre produção, exibição e formação artística. Um espaço onde se trabalha a memória patrimonial municipal, resgatando-a da inanição e conferindo-lhe novos ares. Desde sua inauguração, o Espaço Comum se mostrou aberto a receber propostas de populares interessados em oferecer oficinas, shows, peças teatrais, performances, debates, assembleias e muitas outras atividades gratuitas oferecidas à comunidade. Nas palavras dos ocupantes:

A experiência do Espaço Comum Luiz Estrela representa, no contexto de Belo Horizonte, a urgência, a possibilidade de existência e a potência de uma cultura independente, livre das amarras do mercado e dos mecanismos de incentivo. Representa, ainda, o desejo compartilhado da sociedade assumir para si as rédeas dos processos de transformação e de efetivá-los coletivamente e colaborativamente, salvaguardando, independentemente do poder público, a memória da cidade.²³⁶

A proposta de não contar com líderes e ser um local de todos para todos contribui para a construção colaborativa de soluções criativas, que fazem do Espaço Comum um espaço político de confluência, onde as expectativas sociais almejadas parecem mais acessíveis. É um local em que as pessoas sentem que estão no domínio de sua estética social, conferindo uma ideia de poder que excede a realidade. Na verdade, a validade deste tipo de ação é muito mais simbólica do que real, pois as possibilidades de habitação e convivência que ela reflete, em

²³⁴ Disponível online em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 14/12/2016.

²³⁵ Disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7DbPDuYgs4k>>. Acesso em: 14/12/2016

²³⁶ Disponível online em: <https://www.facebook.com/pg/espacoluizestrela/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 14/12/2016.

sua maioria não se concretizam, ou quando se realizam têm um alcance muito limitado. Tal realidade não invalida a importância dessas ações, uma vez que interferem nos conceitos de convivência e habitação dos cidadãos, ajudando a definir uma sociedade menos passiva.

Desse modo, proporciona ocasiões onde são trabalhadas outras possibilidades de habitar a cidade. É a população organizada que, através de táticas estéticas, realiza ações de ativismo capazes de irromper contra a máquina reguladora do Estado e do Capital, minando-os de maneira processual e contínua. Essa característica está claramente expressa na Ficha de Colaboradores do Espaço Comum Luiz Estrela, disponibilizada online para acesso comum, onde interessados podem se inscrever para contribuir com o local.²³⁷

A agenda cultural do Espaço Comum é realizada colaborativamente, sendo que qualquer artista pode escrever o título de sua produção num quadro negro e assim passar a compor a programação de eventos da casa. Performances, apresentações musicais, teatro, circo, literatura, poesia, vídeos, fotografias, artes plásticas, dentre outros campos expressivos, já passaram pelo Espaço. Ali também são realizadas oficinas de formação artística e reuniões de populares sobre as mais diversas pautas, tais como: luta social, luta antimanicomial, comissão de programação, etc. A lista de eventos realizados no Espaço Comum pode ser localizada em sua página no *Facebook*.²³⁸

Após um ano de ocupação, os ativistas da casa, em uma parceria com estudantes de teatro da EBA/UFGM, realizaram o espetáculo teatral *Estrela ou Escombros da Babilônia* (2014), com coordenação do Professor Dr. Antônio Hildebrando. A apresentação foi realizada na rua e contou com projeções, canções e uma média de 60 artistas, tendo sido considerado um “experimento em torno de um teatro documentário-manifestação para dias de chuva”.²³⁹ A ideia de teatro-documentário é a de utilizar de lembranças tangíveis ou não para o exercício de composição dramaturgica²⁴⁰. Já a alcunha de manifestação denota a inclinação para comunicar uma mensagem de intervenção política direta, no caso do poeta Luiz Estrela, sobre a luta antimanicomial, dependência de remédios, alcoolismo, homossexualidade e o processo de higienização na cidade.

²³⁷ Disponível online em: <<https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfEFN-3biMjpPevc83F10FnpqmAA1Wa7jjXrJj3mGnR5Hi9Fg/viewform>>. Acesso em: 15/12/2016.

²³⁸ Disponível online em: <<https://www.facebook.com/espacoluiestrela>>. Acesso em: 14/12/2016.

²³⁹ Disponível online em: <<https://www.facebook.com/events/1374293356194734/>>. Acesso em: 14/12/2016.

²⁴⁰ Uma peça documental se aproxima ao máximo possível dos acontecimentos, valendo-se de documentos e materiais históricos reais que são incorporados no texto e apresentação da peça. Suas origens estão associadas ao princípio do século XX e o trabalho de Erwin Piscator, que deu forma a um teatro político que dialogava com aspectos reais de seu entorno.

Tais elementos espetaculares, lúdicos e criativos, comuns ao campo artístico, são hoje valorados e empregados em manifestações sociais de protesto, sendo considerados instrumentos efetivos de comunicação para crítica contra leis abusivas, maus tratos, negligências do Estado, disparidades sociais, poder do capital, etc. O Espaço Comum também conta com sua versão em bloco de carnaval, integrando a programação do CRBH com o Blocomum. Além disso, o Espaço continua engajando-se nas principais causas sociais ocorridas na cidade: o Passe Livre, Fora Cunha, resistência ao acidente na barragem da Samarco em Bento Rodrigues, outras ocupações e ações artivistas.



Figura 25 – Fachada do Espaço Comum Luiz Estrela na Rua Maranhão, 348 no Santa Efigênia.

As tratativas entre Espaço e Estado tiveram início imediatamente depois que a ocupação foi posta a cabo. Assim, o Espaço Comum conquistou uma de suas primeiras vitórias, chamar a atenção do poder público para o prédio abandonado. O poder público, no entanto, solicitou a desocupação do mesmo sob a justificativa de que ali seria construído um centro cultural em homenagem a Juscelino Kubitschek. O curioso é notar que essa proposta só surgiu depois que o Espaço Comum já compunha a agenda cultural da cidade com eventos gratuitos para os moradores da região. Graças à organização e preparo dos ocupantes, as negociações com o Estado, a Diretoria de Patrimônio Histórico e o Ministério Público

avanzaram. Esses encontros foram transmitidos online de modo a publicitar o processo em andamento. No final de dezembro de 2013, os ocupantes conseguiram a concessão do imóvel numa reunião com o Estado e o Ministério Público. Até 2034, o espaço será gerido pela sociedade civil organizada com o apoio da comunidade, denotando uma expressiva vitória do movimento de ocupação frente à sua demanda.

O Espaço Comum é um exemplo de como a sociedade organizada de modo horizontal é capaz de discutir o tipo de proposta cultural desejada para a cidade. Ali são experimentadas novas maneiras da sociedade se relacionar com o Estado e vice-versa, comportamentos são transmitidos corporalmente para os participantes e visitantes, que podem replicá-los em outros espaços e momentos. Um exemplo de performance ativista coletiva e colaborativa que deu origem a um projeto criativo e inquisitivo para as políticas públicas culturais de BH.

O caráter comum do Espaço tornou-se ainda mais evidente com o pedido de financiamento online para reformar a estrutura da casa, que estava comprometida, de acordo com a defensoria pública. Ao solicitar o auxílio da população para realizar a reforma, em lugar de se comprometer com grandes empresas que eventualmente poderiam financiar a obra, o movimento demonstra estar interessado em construir coletiva e colaborativamente alternativas de existência frente às iniquidades culturais, políticas e sociais locais. Atualmente, “tanto a restauração do imóvel quanto a existência e resistência desse espaço aberto a processos criativos, autogestão, experimentações e debates depende, agora, da participação de todos”.²⁴¹

3.2.6 Gaymada

A Gaymada²⁴² – neologismo entre as palavras gay e queimada – é um evento que mescla performance, ativismo, brincadeira e esporte para tratar questões como a sexualidade, liberdade de gênero e estética *queer*. Nesse evento, pessoas diversas se organizam em times para participarem dos jogos, sempre realizados em espaços de grande circulação em Belo Horizonte. À frente do movimento está o coletivo de artistas mineiros *Toda Deseo*, criado em 2013, cujo objetivo é questionar e propor experiências sobre a temática da representação de gênero através da performance artística e ativista. O coletivo é formado por atores gays, bissexuais e uma travesti, tendo como um dos objetivos combater o preconceito sofrido pelos

²⁴¹ Disponível online em: <<https://www.facebook.com/espacoluizestrela>>. Acesso em: 14/12/2016.

²⁴² Disponível online em: <<http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2015/06/praca-de-bh-sedia-1-campeonato-interdrag-de-gaymada-da-capital.html>>. Acesso em: 23/12/2016.

LGBTQIAs,²⁴³ por meio de performances de ativismo diversas, como: espetáculos de teatro, esquetes, performances artísticas e jogos. Assim como Boal, seus integrantes consideram que a produção artística é um mecanismo de resistência contra desigualdades socioculturais. Nas palavras dos próprios participantes: “Entendemos que as artes, principalmente o teatro, sempre tiveram esse caráter político; tudo é político”.²⁴⁴

A primeira “edy-ção”²⁴⁵ do Campeonato Interdrag de Gaymada da capital ocorreu na Praça Floriano Peixoto, no bairro Santa Efigênia, na Região Centro-Sul, em junho de 2015, e desde então parece ter composto definitivamente a agenda cultural de resistência da cidade. Com a proposta de promover a interação entre o público LGBTQIA e a sociedade em geral, a *Toda Deseo* reúne travestis, transexuais, homens e mulheres, em sua maioria homossexuais, em eventos realizados à luz do dia, em praças e outros espaços públicos. Essa reunião visa alterar o juízo de que essas pessoas devem estar reclusas ao turno da noite, em casas de shows e outros espaços reservados para *elxs*.²⁴⁶

A Gaymada é uma performance ativista de caráter esportivo onde seus participantes buscam relativizar a visão da sociedade para com o público LGBTQIA. O jogo em si serve de estrutura para um evento de ativismo, onde os integrantes do coletivo, usando trajes femininos provocantes, exibem ao mesmo tempo suas barbas e pelos, trabalhando o hibridismo entre gêneros, assumindo a estética esportiva se vestindo de líderes de torcida e juíza. Outros participantes também se valem da hibridez na indumentária, colorindo o evento com maquiagem, purpurina e corporificações masculinas/femininas. Ao longo das partidas também são realizadas danças coreográficas e apresentações com dublagens que remetem aos números de transformistas. Nesse bojo se misturam coreografias de ídolos pop, cenas de novela mexicana e discursos políticos sobre resistência às violências e preconceitos.

A escolha do local e do horário também são determinantes para a conquista de seus objetivos. Tendo em vista a violência epidêmica contra homossexuais, que fez do Brasil o país mais perigoso do mundo para lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros,²⁴⁷ é possível considerar que a Gaymada é um ato criativo de coragem e rebeldia. Através de suas ações de

²⁴³ Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexuais e Assexuais.

²⁴⁴ Disponível online em: <<http://www.m.guiagaybh.com.br/6/n--coletivo-toda-deseo-completa-2-anos-com-programacao-especial--17-07-2015--1551.htm>>. Acesso em: 23/12/2016.

²⁴⁵ O jogo de palavras faz referência à gíria “edy”, conhecida no universo LGBTQIA para ser referir ao ânus.

²⁴⁶ O uso da letra “x” em lugar de “o” ou “a” é outra ferramenta que vem sendo utilizada para trabalhar e discutir a questão da identidade de gênero. Como no português a concordância nominal estabelece que o gênero masculino é predominante quando há diferentes gêneros em questão, ativistas e apoiadores da causa LBGT vêm adotando esse modo de escrita a fim de protestar e requerer igualdade.

²⁴⁷ De acordo com a matéria do *New York Times* Disponível online em: <https://www.nytimes.com/2016/07/06/world/americas/brazil-anti-gay-violence.html?_r=1>. Acesso em: 03/01/2017.

ativismo, a *Toda Deseo* vem criando situações onde o sentimento homofóbico e de conservadorismo, os ataques aos homossexuais e os preconceitos são trabalhados nas ruas das cidades, frente a pessoas de todas as idades e situações sociais. Tamanho seu sucesso que passou a integrar a grade de eventos oficiais na cidade.

A segunda edy-ção do campeonato ocorreu na Virada cultural de 2015. A exemplo das outras mobilizações sociais, a *Toda Deseo* se utiliza da internet como ferramenta de divulgação dos registros²⁴⁸ e convite de seus eventos. De acordo com um dos participantes, David Maurity, a ideia vem justamente da constatação de que “quem jogava queimada na escola às vezes era chamado de ‘viadinho’ porque era um jogo visto como mais feminino”.²⁴⁹

Nesse caso, é interessante abordar brevemente a noção de performatividade²⁵⁰ de gênero trabalhada por Judith Butler, onde a autora parte do princípio de que o gênero é construído por cada pessoa, através de atos corporificados. Partindo do famoso aforismo de Simone de Beauvoir: “Não se nasce mulher, torna-se uma”, Butler propõe que a construção do gênero é um processo gradual que se dá ao longo da vida das pessoas, em contraponto ao performativo “é um homem” ou “é uma mulher” proferido no momento em que se descobre o sexo do bebê. Para Butler, corpos e identidades podem se construir mediante processos de repetição e ensaio, agindo, alterando formas, significação, “dependendo de suas interações e rede de relações visuais, discursivas e táteis que se tornam parte da sua historicidade, de seu passado, presente e futuro constitutivos” (BUTLER, 2003). Assim como o gênero, a raça é também construída e, por isso, ambas são instâncias performativas. As categorias de classificação de raça, por exemplo, são determinadas a partir da identificação particular da pessoa, que comunica a que raça pertence ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Assim, um agente do IBGE, ao requerer dos cidadãos sua classificação racial, pode localizar situações onde a cor da pele de uma pessoa é branca, mas o próprio entrevistado se considera e constrói como da cor parda ou negra, ou outras situações análogas.

Tendo em vista tais considerações, é possível localizar em eventos como a Gaymada a criação de espaços de convivência e expressividade, onde pessoas podem construir e ensaiar suas identidades e modos de vivência de modo livre, sem a preocupação de que serão

²⁴⁸ Registro da Gaymada na Virada Cultural disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hH48fWvCk1s>>. Acesso 12/12/2016.

²⁴⁹ Disponível online em: <<http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2015/06/praca-de-bh-sedia-1-campeonato-interdrag-de-gaymada-da-capital.html>>. Acesso em: 12/12/2016.

²⁵⁰ A noção de performatividade, trabalhada inicialmente por J. L. Austin (1971), faz saber que palavras são capazes de realizar ações. Quando D. Pedro bradou “Independência ou Morte”, às margens do Rio Ipiranga, ele não só informou aos presentes que o Brasil havia se emancipado frente ao domínio de Portugal, como também, concomitantemente, instituiu a libertação do país no mesmo momento. “Eu vos declaro marido e mulher”, “Declaro encerrada a sessão”, são alguns desses exemplos.

abafados por expressões violentas oriundas de preconceitos. Em dias de Gaymada, LGBTQIAs podem performar publicamente seus comportamentos do modo como bem entenderem, com a segurança de que estarão amparadas pela estrutura do evento. A expectativa é que essa situação se expanda exponencialmente para além das estruturas do evento, podendo ser praticada livremente em qualquer situação social.

As performances da Gaymada remontam às práticas artistas do coletivo circense nova-iorquino, *Circus Amok!*, que realiza apresentações mesclando números de circo e teatro invisível para discutir questões de gênero e identidade. Fundado na década de 1980 pela performer Jennifer Miller, o *Amok!* vem realizando espetáculos e apresentações nas ruas e praças da cidade de Nova Iorque, trabalhando temas em redor de pautas políticas e sociais tais como: moradia, gentrificação, casamento gay, imigração, brutalidade policial, educação pública, justiça social e a temática *queer*, sempre presente na estética e como pano de fundo das apresentações. As performances do *Circus Amok!* reivindicam a cidade para uso de seus habitantes através da promoção de encontros para a livre expressão e interação entre gêneros.



Figura 26 – Jennifer Miller, do *Circus Amok!* Foto: Gérard Rancinan. Fonte: Online.²⁵¹

²⁵¹ Disponível em: <<http://www.rancinan.com/portfolio/photo/PRAISE/Jennifer%20Miller.png>>. Acesso em: 12/12/2016.

Miller, por exemplo, vive e apresenta-se usando uma barba, mesclando e embaralhando os gêneros masculino e feminino, levando a discussão sobre gênero para todos os espaços em que está. A opção por atravessar as barreiras entre gêneros no dia a dia faz com que o ativismo da performer esteja presente numa resistência peculiar e diária. De acordo com a artista, ela não deixou sua barba crescer como um modo de protesto, “ela apenas cresceu. Mas foi minha posição enquanto feminista que me permitiu mantê-la. Obviamente, estou reagindo contra as noções patriarcais de beleza feminina”.²⁵²

O jogo entre gêneros é também realizado de maneira performática em BH por um dos participantes da Gaymada, o educador social e performer Ed Marte, candidato a vereador derrotado nas eleições de 2016 pela plataforma eleitoral *MUITAS pela Cidade que Queremos*.²⁵³ Ed considera-se não binário e *queer* e, para onde quer que vá, usa maiô e barba, o que acaba gerando um estranhamento por ser um comportamento ainda desusado na cidade. Ativo nas manifestações sociais belo-horizontinas, Ed também é assíduo no Duelo, CRBH, nas ocupações e outras agitações políticas/estéticas, além de ser banhista/manifestante da Praia da Estação, local onde, segundo ele, tudo teve início:

Essa história começou porque eu ia de maiô, num clima de brincadeira, e aquilo começou a ganhar força. Aos poucos vi que a minha presença causava alguma coisa nos ambientes, fosse nos bares ou na própria praça, e eu comecei a me divertir e jogar com isso. [...] Quando comecei a usar as peças femininas, muitas pessoas até me perguntavam qual era a minha fantasia, qual era o meu personagem, e eu não sabia o que responder. Logo entendi que o Ed Marte não é um personagem, sou eu mesmo, testando esses limites entre masculino e feminino, recorrendo a elementos dos dois gêneros sem recusar nem um, nem outro.²⁵⁴ (MARTE, 2014).

Para Ed, seu dia a dia é marcado pela performance e, assim como os futuristas que levavam sua produção artística para fora dos ateliês, elaborando criativamente o modo como se vestiam e comportavam, Ed pensa seu cotidiano como uma produção artística. Conforme anteriormente referido, performamos papéis sociais cotidianamente. O modo como nos vestimos, nos portamos e vivemos está marcado por regras e convenções estabelecidas de acordo com padrões culturais e sociais. É curioso notar como uma simples alteração nesse processo é capaz de reverberar discussões e estranhamento frente às regras de gênero e

²⁵² “*I didn’t grow the beard as a statement, it just grew. But it was a feminist positioning that allowed me to keep it. Of course, I’m reacting against the patriarchal notions of female beauty.*” Tradução do autor. Disponível online em: <<http://forward.com/culture/200341/bearded-lady-and-gender-terrorist-take-performance/>>. Acesso em: 12/12/2016.

²⁵³ Mais informações sobre o MUITAS adiante neste trabalho.

²⁵⁴ Depoimento disponível online em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/barba-que-combina-com-mai%C3%B4-1.812550>>. Acesso em: 12/12/2016.

identidade sexual. Trabalhando níveis cotidianos de intervenção política, tais práticas convocam o olhar e nos fazem comentar, criticar e refletir. Ed reafirma a noção de Schechner (2013, p. 28, tradução do autor) de que “no século XXI as pessoas têm vivido, como nunca, por meio da performance”,²⁵⁵ ao aferir que “hoje em dia, a performance é o que eu vivo – é a minha vida. Sou eu, testando os limites dessa vida, de como viver”.

Cada vez mais pessoas vivenciam suas vidas como uma série conectada de performances que, muitas vezes, se sobrepõem: vestindo-se para uma festa, participando de entrevistas para emprego, realizando experimentações com orientação sexual e papéis de gênero, desempenhando um papel na vida como o de mãe ou de filho, ou mesmo o papel de um profissional como médico ou professor.²⁵⁶ (Ibid., p. 49, tradução do autor).



Figura 27 – Ed Marte durante o II Campeonato Interdrag de Gaymada, em 2015. Foto: Lincon Zarbiatti. Fonte: Online²⁵⁷

Tendo em vista os aspectos até então discutidos, é possível sublinhar as diversas camadas de performance trabalhadas pela fotografia do performer participando da Gaymada. Em primeiro plano, vê-se a performance artística, política e social de Ed Marte, participando

²⁵⁵ “*In the twenty-first century, people as never before live by means of performance.*”

²⁵⁶ “*More and more people experience their lives as a connected series of performances that often overlap: dressing up for a party, interviewing for a job, experimenting with sexual orientations and gender roles, playing a life role such as mother or son, or a professional role such as doctor or teacher.*”

²⁵⁷

Disponível

em:

<http://www.otempo.com.br/polopoly_fs/3.761260.1442174128!image/image.jpg_gen/derivatives/main-horizontal-photo-gallery-leading-fit_620/image.jpg>. Acesso em: 12/12/2016.

de um evento performático de ativismo que reúne outras pessoas; os integrantes da *Toda Deseo* organizando o evento e corporificando mulheres líderes de torcida; os outros jogadores do time, a plateia, as pessoas que documentaram e, finalmente, você, que observa essa imagem, cada qual com sua identidade e comportamento performados através de atos reiterados.

Ao notar a diversidade de categorias é possível ressaltar que as performances ativistas trabalhadas até então neste apartado compartilham características comuns, sendo elas sua longa duração, uma vez que ocorrem ao longo de anos, e sua colaboração coletiva junto às pessoas da cidade, no sentido de organizar e pôr em prática ações de ativismo das mais diversas. No entanto, foram também localizadas ações criativas de protesto que ocorreram eventualmente em BH. Tais práticas de resistência, que misturam arte, ativismo e performance, insurgem como uma resposta crítica a acontecimentos e pautas adversas ocorridas na cidade e no Brasil.

3.2.7 *Farinhaço*

Este é o caso do *Farinhaço*, ocorrido na Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG), em 28 de novembro de 2013. O ato reuniu pessoas com helicópteros de brinquedo espalhando farinha pelo prédio onde trabalham os deputados estaduais, com o objetivo de cobrar uma investigação da casa sobre o tráfico de drogas envolvendo a aeronave do então Deputado Estadual Gustavo Perrella (SDD), apreendido em novembro de 2013 com 445 kg de pasta base de cocaína no Espírito Santo. O caso ficou conhecido como *Helicoca* e o *Farinhaço* foi uma maneira criativa de protestar e “levantar a poeira que estão querendo esconder debaixo do tapete”.²⁵⁸ Uma ação criativa que abordou um tema local com a finalidade de solicitar soluções sobre o acontecido.

Além dos objetos representativos do ocorrido (helicóptero e farinha) a performance contou com manifestantes trajando ternos, de modo a representar a classe política, alguns deles com o nariz ou outras partes do corpo sujas de farinha de trigo, denotando o uso de cocaína. Montanhas do pó branco foram edificadas, fileiras espalhadas pelos corredores e outras áreas da ALMG, lançadas para cima, etc. Somado a todos esses elementos plásticos, o clima festivo ainda ficou por conta de um grupo musical tocando e cantando músicas onde as

²⁵⁸ “Depoimento do manifestante Daniel Quintela disponível em: <<http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2013/11/farinha-na-almg-cobra-apuracao-de-droga-em-helicoptero-de-deputado.html>>

palavras das letras eram substituídas pela palavra *pó*. Todos esses elementos criativos foram adotados de modo a solicitar a abertura de uma CPI para investigar o caso.



Figura 28 – Registro do *Farinhaço* ocorrido na ALMG. Foto: Fidelis. Fonte: Online.²⁵⁹

O espaço utilizado para realização do evento é o local onde ocorrem performances políticas das mais diversas. É onde se reúnem os deputados estaduais de Minas Gerais e são discutidas e produzidas leis e fiscalizadas as ações do Poder Executivo do estado. A ALMG também conta com um teatro aberto à seleção pública de propostas, transmissões ao vivo pela Tv Assembleia, auditório para eventos institucionais, galeria de arte e o Espaço Democrático José Aparecido de Oliveira, nome dado à esplanada de entrada do Palácio da Inconfidência, onde está instalada a escultura do triângulo do pavilhão estadual, feita pelo artista plástico Amílcar de Castro em 1988.

Neste espaço ocorreu grande parte das ações do *Farinhaço*, ignorando o fato de que local só pode ser utilizado para manifestações mediante reserva. Semelhante a uma produção artística, a performance ativista de curta duração, com plateia formada por pessoas que estavam na ALMG, foi organizada, exibida e distribuída pela internet, onde, ainda hoje, é

²⁵⁹ Imagem disponível online em: <https://imagem.band.com.br/f_218594.jpg>. Acesso em: 13/13/2016.

possível localizar seu registro em vídeo.²⁶⁰ Apesar de o ato ter sido veiculado nos canais mais conservadores da imprensa, nenhuma resposta contundente foi dada pelos investigadores até a data final de escrita desta tese. Mesmo o helicóptero sendo de propriedade do Deputado, em menos de dois meses, Zezé e Gustavo Perrella foram isentados de qualquer responsabilidade sobre o crime. O piloto é quem foi acusado e detido por encabeçar o tráfico, porém, em menos de seis meses todas as pessoas autuadas em flagrante foram inocentadas e o helicóptero foi devolvido para o mesmo dono.

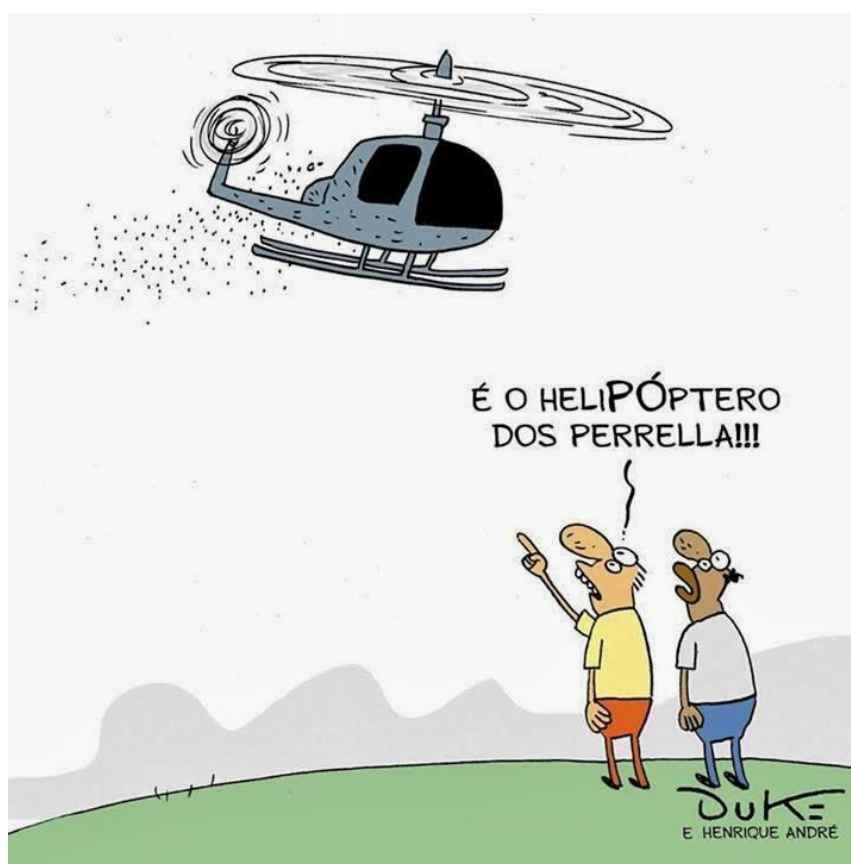


Figura 29 - Charge de Duke e Henrique André sobre o *Helicoca*. Fonte: Online.²⁶¹

Outras produções artivistas seguiram no encalço do *Farinhaço* com a finalidade de chamar atenção para o mesmo caso, como, por exemplo, o documentário *Helicoca – O helicóptero de 50 milhões de reais*, realizado pelo Diário do Centro do Mundo através da plataforma Catarse,²⁶² e a já referida marchinha *Baile do Pó Royal*, cujo trecho da letra encontra-se abaixo transcrita:

²⁶⁰ Disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EPy2gc48twQ>>. Acesso em: 25/03/2015.

²⁶¹ Disponível em: <<https://brasiliamaranhao.files.wordpress.com/2013/12/2.jpg>>. Acesso em: 23/10/2014.

²⁶² Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=i_hJDNvaeKM>. Acesso em: 25/03/2015.

O pé rela no pé / O pé rela no pó / O pó rela no pé / O pé rela no pó / Esse pó é de quem tô pensando? / Ah é sim, ah é sim / Você sabe eu também sei de cor / Ah é sim, ah é sim / Não espalha que vai ser melhor.²⁶³

O jogo de duplo sentido onde o “pé rela no pó” dá a entender que o deputado e o senador Perrella possuem relação com a pasta base apreendida – o Perrella no pó – assim como o “ah é sim”, em referência ao senador Aécio Neves, apelidado de Aecinho, dão um tom cômico/trágico à música. Além da marchinha, também foram realizadas charges pelo cartunista belo-horizontino Duke, dentre outras produções artivistas que, talvez antevendo o resultado na justiça, já buscavam lutar para que o fato não caísse em esquecimento, assim como é de praxe em situações envolvendo grandes escândalos com influentes políticos.

3.2.8 Manifesta Junina e outras ações sobre o transporte público

Outra performance de artivismo realizada apenas em uma ocasião na cidade foi a Manifesta Junina²⁶⁴ que, em 06 de junho de 2014, fechou a Avenida Nossa Senhora do Carmo na região Centro-Sul de BH em manifestação, pedindo a redução das tarifas de ônibus e posicionando-se contra o “acordo de cavalheiros” realizado entre a prefeitura e empresas de transporte urbano da cidade. Na performance, um grupo de pessoas utilizou da memória cultural de uma festa tradicional brasileira, a festa junina, como pano de fundo para satirizar a convivência do governo de Belo Horizonte para com o monopólio entre a empresa de transporte da cidade e a indústria de veículos, produzindo uma leitura crítica de seu entorno social.

As festas juninas no Brasil tiveram origem com a vinda de imigrantes portugueses, inspirada nas festas populares de São João e São Pedro. De lá também vieram a música e os instrumentos utilizados, as roupas caipiras, as decorações de papel e os balões de ar quente. Nos arraiais são realizadas quadrilhas, forrós, leilões, bingos e os casamentos na roça. Os alimentos, por sua vez canjica, pamonha, curau, milho cozido, pipoca e bolo de milho são originários da Região Nordeste brasileira, e justificam-se por ser época de colheita de milho (ZARATIN, 2014). Todos esses elementos foram incorporados pela Manifesta, que contou com caracterização usando roupas típicas, decoração, comes, bebes, músicas, danças e outras

²⁶³ Letra disponível online em: <<http://www.otempo.com.br/cidades/baile-do-p%C3%B3-royal-%C3%A9-eleita-a-melhor-marchinha-no-concurso-mestre-jonas-1.789685>>. Acesso em: 13/07/2016.

²⁶⁴ Informações sobre o evento disponível online em: <<http://www.hojeemdia.com.br/minas/protesto-inspirado-em-festa-junina-complica-o-transito-na-regi-o-centro-sul-de-bh-1.246297>>. Acesso em: 23/10/2014.

performances tradicionais, porém com o intuito de protestar contra o transporte público em BH.

A quadrilha da Manifesta também respeitou a estrutura de uma quadrilha tradicional. No evento clássico, os participantes se vestem de caipiras e realizam passos de dança com seus pares. Usualmente, o par que está na vanguarda do grupo é o "noivo" e a "noiva", já que a quadrilha pode encenar um casamento fictício. Quando é o caso, um padre celebra o matrimônio próximo à fogueira de São João. Também é importante a figura do mestre de cerimônia, que normalmente determina as evoluções dos dançarinos através de frases como “Olha a cobra! É mentira”, “A ponte quebrou! É mentira”.



Figura 30 – Manifesta Junina na Av. Nossa Senhora do Carmo. Foto: Mídia Ninja. Fonte: Online.²⁶⁵

Na Manifesta Junina trabalhou-se com total liberdade para alterar elementos do evento em prol da performance de ativismo. Desse modo, as frases cantadas pelo Mestre de Cerimônia foram adaptadas para o contexto político da cidade: "Olha o metrô do Barreiro! É mentira!", "Olha o Move agilizando a volta para casa! É mentira", "Olha a auditoria das empresas de ônibus! É mentira!". Quando fizeram o caracol, uma das evoluções da quadrilha,

²⁶⁵ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/midianinja/14369556592/in/photostream/>>. Acesso em: 23/10/2014.

o mestre bradou que estava enrolado igual o Complexo da Lagoinha, local de constantes congestionamentos.

Já na dramatização do casamento na roça, as figuras dos noivos foram representações do presidente da Empresa de Transportes e Trânsito de Belo Horizonte (BHTrans), Ramon Victor Cesar, e o presidente do Sindicato das Empresas de Transporte de Passageiros de Belo Horizonte (Setra-BH), Joel Jorge Paschoali, sendo interpretados por militantes com máscaras de papel. A união simbólica em matrimônio foi realizada por outro mascarado, representando o prefeito Márcio Lacerda, o padre, performando o apoio dado por ele à união entre a empresa e a indústria do transporte. Dentre as perguntas feitas pelo padre estiveram: "O senhor promete amar e respeitar os interesses das empresas de ônibus, na saúde e na doença, até que o povo os separe?", "O senhor promete visar somente o lucro das empresas e esquecer as demandas da população?".²⁶⁶

Na fogueira de São João, em lugar de toras de madeira, foram postas catracas giratórias, em referência ao método adotado pelas empresas para tarifar os usuários do transporte público. Em um ato simbólico, o salto sobre a fogueira foi realizado sobre uma catraca em chamas, referência de incentivo ao ato de desobediência civil de pular a roleta em lugar de pagar a tarifa de ônibus que havia acabado de aumentar. Mesmo protestando a favor da população, houve gritos de reprovação por parte de pessoas que testemunharam o ato. O mesmo aspecto é perceptível no comentário colhido na matéria do jornal O Tempo sobre o evento:

Manifestação de forma "bem humorada"? Quem escreveu isso deve estar no ar condicionado tranquilo bem longe desse caos! Festa junina no meio da avenida? Isso é uma palhaçada! Estou horas preso no trânsito sem ter pra onde ir! Estão parando a cidade toda com essa "brincadeira"! Desocupados mesmo. Quem é a favor disso? Dessa baderna que esse país tá virando??? Ninguém obedece os direitos dos outros.²⁶⁷

Nessa performance, além dos aspectos estéticos provenientes de uma festa regional tradicional, pode-se observar o movimento de reiteração da memória coletiva expresso na corporeidade de seus participantes. Conforme relata o pesquisador Samuel Ribeiro Zaratim (2014), a história das quadrilhas juninas, bem como seus modos de expressão, é preservada através da memória dos próprios quadrilheiros, uma vez que o arquivo escrito produzido é relativamente escasso.

²⁶⁶ Disponível online em: <<http://www.otempo.com.br/cidades/tarifa-zero-faz-festa-junina-e-fecha-a-nossa-senhora-do-carmo-1.860090>>. Acesso em: 23/10/2014.

²⁶⁷ Disponível online em: <<http://www.otempo.com.br/cidades/tarifa-zero-faz-festa-junina-e-fecha-a-nossa-senhora-do-carmo-1.860090>>. Acesso em: 23/10/2014.

Dançar quadrilha junina não é somente uma manifestação da cultura brasileira. Essa ação está repleta de aspectos tradicionais, rituais, bem como posicionamentos religiosos e políticos. Existe uma continuidade da tradição articulada pelos sujeitos que fazem essa festa, recriando a cada década performances na cultura junina. (ZARATIM, 2014, p. 22-23).

Conforme anteriormente aferido, Taylor (2013) entende a performance como um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento. Pensar a performance sobre tal viés pode nos preparar para desafiar a preponderância da escrita nas epistemologias ocidentais e, assim, valorar a expressão incorporada como partícipe desse processo de transmissão do conhecimento social, da memória e da identidade. Apesar das alterações dos elementos tradicionais da quadrilha, que abriram brechas para direcionar a mensagem de protesto, é possível aferir que os praticantes da Manifesta operaram resgatando e transmitindo a memória do festejo junino, principalmente através de sua oralidade e corporalidade.

Por um lado, os aspectos artísticos e performáticos da quadrilha junina – encenações, figurinos, personagens, roteiro dramaturgico e trilha sonora – foram mantidos de modo a potencializar suas demandas. Por outro, foram adotadas estratégias comuns às dos novos movimentos sociais. Uso de cartazes, assembleias populares, intervenções, shows com grupos musicais, performances artísticas e a divulgação online do evento²⁶⁸ e de seu registro documental.²⁶⁹

O local escolhido para realização da Manifesta é um espaço de grande visibilidade, próximo a uma casa de shows da região Centro-Sul de BH. Somado ao horário escolhido, o protesto desencadeou retenções de tráfego na região, o que motivou outros gritos contrários ao evento, dessa vez, de pessoas descontentes com a demora de locomoção na cidade. Ocupar uma via pública com uma festa ativista remonta às *Street Parties* do RTS!, práticas de ocupação que conta com elementos artísticos para potencializar sua abrangência comunicacional. A Manifesta, no entanto, esteve interessada em protestar contra aspectos locais relacionados ao problema do transporte público na capital mineira, ao passo que as festas de rua do RTS! se organizavam junto ao movimento antiglobalização em pautas macroestruturais.

²⁶⁸ Convite para o evento disponível em: <<https://www.facebook.com/events/643649429055112/>>. Acesso em: 13/09/2016.

²⁶⁹ Registro fotográfico disponível online em: <<https://www.flickr.com/photos/midianinja/14371022045/>>. Acesso em: 13/09/2016.

A pauta do transporte público esteve em voga nos últimos anos nas manifestações sociais belo-horizontinas e a Manifesta não foi o único evento a lutar em favor de melhoramentos nessa instância do serviço público. Antes mesmo dela, em 2013, durante a Copa das Confederações, Belo Horizonte foi palco das Jornadas de Junho, e o lema “não é só pelos vinte centavos”, foi adotado como máxima dos protestos. O movimento também ficou conhecido por *Revolta do Vinagre* depois de circular na internet que o líquido amenizava os efeitos do gás lacrimogênio lançado por policiais. Convocado pelo Movimento Passe Livre (MPL) de São Paulo, os protestos em favor do direito de acessar gratuitamente os meios públicos de transporte coletivo da cidade lutaram, no dia 06 de junho de 2013, pela revogação do aumento de R\$ 0,20 na tarifa do ônibus realizada por prefeituras de diversas cidades brasileiras.

Em Minas Gerais, no dia 14 de junho, o Tribunal de Justiça proibiu todos os municípios do estado de manifestarem qualquer tipo de protesto que interditassem as vias urbanas durante a Copa das Confederações, sob pena de multa de R\$ 500.000,00 para os sindicatos das categorias envolvidas na mobilização.²⁷⁰ Porém, o ato parece ter reforçado a vontade popular de ir às ruas, já que uma média de 30 mil pessoas ocupou a Praça Sete, fechando o acesso de automóveis no centro da cidade. A marcha seguiu pela Avenida Antônio Carlos mirando o estádio Mineirão, onde acontecia uma partida entre Nigéria e Taiti. Ao longo do trajeto, policiais e manifestantes se enfrentaram por duas vezes. Durante a confusão, três pessoas caíram de um viaduto próximo à UFMG.

Protestos seguiram ocorrendo nos dias ulteriores, e o número de envolvidos foi exponencialmente aumentando. No dia 22, mais de 100.000 pessoas estavam nas ruas da cidade percorrendo o mesmo trajeto. Os tumultos tiveram continuidade sempre que os manifestantes tentavam furar as barreiras impostas pela PMMG, que resistia com bombas de efeito moral, gás lacrimogêneo e disparos de balas de borracha, sendo efetuados inclusive de helicópteros. Muitos foram detidos e outra pessoa caiu de um viaduto.

Quando as manifestações das Jornadas de Junho tomaram as ruas de BH, a cidade já convivia com o caráter performático das expressões de ativismo. Sem qualquer participação político/partidária na organização, corpos de diferentes origens se misturaram na multidão e o evento assemelhou-se a um carnaval, uma festa com cartazes, bandeiras e cânticos. Nas ruas pôde-se perceber um corpo híbrido e multifacetado que empunhava cartazes com diversas

²⁷⁰ Informações disponíveis online em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/06/14/manifestacoes-estao-proibidas-nos-853-municipios-mineiros-durante-a-copa-das-confederacoes.htm>>. Acesso em: 22/12/2016.

pautas: gratuidade para o transporte público, redução das tarifas de ônibus, educação e saúde de qualidade para todos, direito de uso livre do espaço público, contra as ações da FIFA e a Copa do Mundo, dentre outras. Similarmente ao modo de ação dos novos movimentos sociais, as manifestações da Jornada também contaram com apresentações e outros elementos artísticos expressos nas batucadas, performances, rapel em viadutos, cânticos, indumentárias, comportamentos corporificados, picho, sentadas pacíficas, etc.

Nos dias 17 e 22 estive presente nas passeatas da Praça Sete à UFMG. A sensação que tive foi de que o aumento das passagens de ônibus tornou-se um pretexto para o povo sair às ruas e protestar contra a situação geral do país. Nesse sentido, ali também pôde-se notar a reunião de pessoas com diferentes posições políticas, defendendo, por vezes, pautas adversas, como lutas por direitos sociais, raciais e sexuais, contra a FIFA e o governo federal, sobrelinhadas pela bandeira comum dos R\$ 0,20. Na ocasião, muitos protestaram com a camisa da Confederação Brasileira de Futebol e os rostos pintados de verde e amarelo, exibindo, em certa escala, a mesma visualidade dos protestos em favor do impeachment de Dilma Rousseff ocorridos em 2016.

Talvez, por essa característica unificadora, esse tenha sido o último protesto que de fato uniu o Brasil, tendo em vista a binaridade perceptível atualmente entre coxinhas e mortadelas.²⁷¹ Apesar dessa noção ignorar a gama de tons presentes entre esses dois opostos, de modo geral, é como a situação vêm se apresentando: um grupo adotando uma posição e discurso mais à direita, conservador, moral e liberal, e o outro mais à esquerda, libertário, em prol do melhoramento e igualdade socioeconômica. Todavia, mesmo que de modo ainda primário, as discussões políticas parecem estar se popularizando em nosso país. Apesar de termos tido acesso ao voto direto somente há 30 anos atrás, de modo geral ainda discutimos política como adolescentes. Uma adolescência tardia e perceptível no modo como as discussões políticas vêm sendo levadas a cabo.

O montante de pessoas nas ruas durante as manifestações de junho só se compara à época do Diretas Já. Isso, sem a convocação da grande mídia, uma vez que esta foi realizada através de canais digitais. Ao se referir às manifestações ocorridas em junho de 2013, Castells afirma:

É a primeira vez que os brasileiros se manifestam fora dos canais tradicionais, como partidos e sindicatos. As pessoas cobram soberania política. É um movimento contra o monopólio do poder por parte de partidos

²⁷¹ Os termos “coxinha” e “mortadela” foram adotados no cenário político nacional de modo a denotar o posicionamento político dos brasileiros, tipificando se o indivíduo ou grupo está mais à direita (coxinha) ou mais à esquerda (mortadela).

altamente burocratizados. É, ainda, uma manifestação contra o crescimento econômico que não cuida da qualidade de vida nas cidades. No caso, o tema foi o transporte. Eles são contra a ideia do crescimento pelo crescimento, o mantra do neodesenvolvimentismo [neoliberalismo] da América Latina, seja de direita, seja de esquerda. Como o Brasil costuma criar tendências, estamos em um ponto de inflexão não só para ele e o continente. A ideologia do crescimento, como solução para os problemas sociais, foi desmistificada.²⁷² (CASTELLS, 2013).

Por outro lado, a articulação política de alguns grupos e pessoas demonstra maturidade e profundidade essenciais para o desenvolvimento e permanência de ações criativas de protesto como as aqui analisadas. Logo nos primeiros dias de passeata, por exemplo, foi criada em BH a Assembleia Popular Horizontal (APH), um espaço virtual para encontros, debates e organização de pautas políticas realizado semanalmente. O espaço comum é aberto a sugestões e edições diretas por parte de qualquer membro da comunidade, reunindo diversas pessoas, grupos, coletivos e organizações interessados em discutir futuras ações e manifestações. Ali também se encontram os princípios do Espaço que estão de acordo com o conjunto de práticas de resistência política mundial, tais como: horizontalidade, diversidade, experimentalidade, colaboratividade, proatividade, transparência e produtividade em rede.²⁷³ Foi das discussões ali realizadas que surgiu a proposta de ocupar a Câmara Municipal de Belo Horizonte, quando no dia 29 foi votado o Projeto de Lei 317 que reduziria a passagem dos ônibus em R\$ 0,05.

3.2.9 Ocupação da Câmara Municipal

Motivada pela luta em favor da revogação do aumento de R\$ 0,20, somada à vontade de tornar públicas as planilhas orçamentárias com informações sobre o transporte público na cidade, a ocupação teve início no dia 01 de julho de 2013, sendo concluída no dia 11 de julho de 2016. Ao longo da ocupação destacou-se o uso da criatividade na organização de ações de protesto e operacionais. Mobilizações virtuais foram feitas no intuito de recolher alimentos e outros itens de necessidade básica. Quando o batalhão do choque tentou desocupar o prédio à força, foram recebidos com ataque de tinta, usada para pintar corações nas paredes, nos rostos e nos escudos dos policiais em uma performance que alterou a visualidade do aparelho repressor.

²⁷² Entrevista disponível online em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/manuel-castells-povo-nao-vai-se-cansar-de-protestar-8860333#ixzz3cZUfGa51>>. Acesso em: 06/09/2015.

²⁷³ Princípios disponíveis online em: <<http://aph-bh.wikidot.com/em-discussao>>. Acesso em: 22/12/2016.



Figura 31 – Policiais municipais atacados com tinta por manifestantes que ocuparam a Câmara dos Vereadores de BH. Foto: Denilton Dias. Fonte: Online.²⁷⁴

Pressionado pela ocupação da câmara somada às manifestações generalizadas nas ruas, no dia 05 de julho o prefeito Márcio Lacerda anunciou o fim do valor total do aumento das passagens de ônibus no ano de 2013, que de R\$ 2,80 voltou a custar R\$ 2,65.²⁷⁵ A conquista certamente impulsionou o espírito de protesto na capital mineira, tendo sido demonstrada a capacidade de intervir e promover mudanças políticas através do diálogo entre populares e o poder público, mediado por atividades de resistência, as quais vêm incorporando aspectos artísticos de forma a criar uma cultura de protesto criativo na cidade. Conforme esclarece Castells, a política está sendo reinventada através desses movimentos e “quanto mais receptividade do sistema político à expressão popular espontânea, nas redes e nas ruas, mais possibilidade haverá de uma reforma política construtiva (CASTELLS, 2013).²⁷⁶

É o que parecem demonstrar experiências como as da Praia da Estação, do Espaço Comum Luiz Estrela e das Jornadas de Junho. Todos foram eventos que tiveram, através da luta e resistência organizadas, demandas atendidas pelo Estado. Tendo em vista a falta de representatividade democrática nos canais institucionais, os movimentos sociais e

²⁷⁴ Disponível em: <http://imguol.com/c/noticias/2013/06/29/29jun2013---cerca-de-500-pessoas-ocupam-a-camara-municipal-de-belo-horizonte-desde-as-9h-deste-sabado-na-invasao-o-grupo-pintou-os-escudos-e-jogou-tinta-nos-policiais-em-meio-a-tumulto-vereadores-1372522005334_956x500.jpg>. Acesso em: 22/12/2106.

²⁷⁵ Em 2014 as passagens sofreram um aumento do mesmo, passando a custar novamente R\$ 2,80. Atualmente, em 2017, esse valor é de R\$ 4,05.

²⁷⁶ Entrevista disponível online em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/manuel-castells-povo-nao-vai-se-cansar-de-protestar-8860333#ixzz3cZUfGa51>>. Acesso em: 06/09/2015.

performances de ativismo vêm se apresentando como uma possibilidade de representação e intervenção democrática direta e real. Se é negado ao povo o direito de ser representado em sua vontade, o próprio povo a fará escutar das ruas, de maneira festiva, aguerrida e aparentemente despreziosa. O movimento artista na cidade vem arejando as possibilidades a que fomos reduzidos de que a democracia se resume ao direito de votar, abrindo assim outros modos de democratizar a própria democracia que, apesar de relativamente imatura, ainda assim possibilita a realização de práticas de resistência às desigualdades e injustiças sociais.

Essa noção me faz retornar ao exemplo da senhora do ônibus que insurgiu contra uma adversidade cotidiana e, através do uso de seu próprio corpo, mudou os rumos da situação ao, literalmente, fazer justiça com as próprias mãos. Este evento é representativo da ideia de *cotidianização da revolução*, sendo a revolução justamente a possibilidade de alterar sua própria realidade enquanto oprimido ou injustiçado através da ação corporal insurgente. Esse espírito revolucionário parece definitivamente habitar as pessoas da cidade, compondo um cenário onde o poder popular vem inventando modos de ação inovadores e eficazes. Assim, ações individuais ocorridas cotidianamente passam a se tornar poéticas expressivas.

3.2.10 Atos individuais

No dia 13 de outubro de 2015, Márcio Jesus Ribeiro de Souza encheu um recipiente com tinta branca e, de posse de fita crepe e um rolo, repintou uma faixa de pedestres em frente à escola onde os filhos estudam. No vídeo de registro da ação Souza esclarece que tomou a atitude porque vinha cobrando havia mais de dois anos uma ação do poder público, sem sucesso. Nas palavras do cidadão, “a ausência da faixa na porta da escola gera vários transtornos, um deles é que muitos estacionam aqui. Outro é a insegurança – é perigoso para as crianças atravessarem a rua”.²⁷⁷

Nessa ocasião, Souza agiu como um performer, fazendo uso de ferramentas e elementos plásticos utilizados em produções artísticas desse campo expressivo, como a adoção de uma ação corporal expressiva, de um programa de ação claro e definido e a necessidade de documentar e fazer com que seu ato seja visto. Vestido com camisa e *short* brancos, ele contornou cada uma das tiras com fita crepe e pintou-as com o rolo. Como

²⁷⁷ Disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MBIRkKN-uNI>>. Acesso em: 28/01/2106.

manifestante, prestou um serviço à comunidade, expressando sua indignação enquanto cidadão e cobrando uma resposta contundente do poder público.

Ao jornal Hoje em Dia, que publicou o conteúdo, a BHTrans respondeu que há um “projeto de revitalização de toda a sinalização da Rua São Claret, no Bairro Silveira, incluindo a faixa de pedestre em frente ao número 242”.²⁷⁸ Apesar de genérica, o ato de Souza ativou uma resposta do órgão responsável pela reforma do espaço. Mesmo sem intencionalidade artística, considero que sua ação produziu padrões estéticos expressos em seu comportamento corporal, modo de se vestir e agir, assim como nos elementos adotados, usando a rua da cidade como tela para expressar sua indignação.

Nesse caso é complexo mensurar ou definir claramente se o ato se trata de uma performance ou se está sendo avaliado *como se fosse* uma performance. É um acontecimento realizado no cotidiano, mas certamente não é um acontecimento ordinário, comum, natural do dia a dia da cidade. Souza performou seu papel de cidadão, agindo em lugar do Estado para resolver uma situação pública e pressionar uma resposta de seus governantes.

Outro ato individual, este claramente mais espetacularizado, onde também se embaralham as fronteiras entre *ser* e *como* performance, aconteceu em novembro de 2011. Na ocasião, o assistente administrativo da prefeitura de Belo Horizonte, Francisco Assis Maciel, protestou contra a exoneração de 17 funcionários do gabinete do vice-prefeito Roberto Carvalho, do PT, recebendo 40 chibatadas – referência à legenda do prefeito Márcio Lacerda.²⁷⁹ Sem camisa, amarrado com uma corda a postes do pirulito da Praça Sete, Maciel foi açoitado por um colega com um chicote vermelho e preto, mesmas cores utilizadas na pintura da faixa com os motivos do ato: “Protesto contra demissões. 40 chibatadas às 13:40”. O horário escolhido, 13 horas e 40 minutos, é uma clara referência à legenda dos dois partidos em questão, PT e PSB, respectivamente.

A cada chicotada, pôde-se ouvir aplausos da audiência. A “sessão de tortura” em solidariedade aos exonerados foi por ele nomeada de “resgate do militante político”,²⁸⁰ denotando suas intenções ativistas. A pluralidade de pontos de observação da ação, somada ao cenário composto pelo obelisco, a faixa explicativa e as pessoas envolvidas tanto na apresentação quanto na plateia, conferem ao ato um caráter espetacular, comum a

²⁷⁸ Disponível online em: <<http://hojeemdia.com.br/horizontes/pai-se-irrita-com-morosidade-da-prefeitura-e-pinta-faixa-de-pedestre-em-escola-infantil-1.326135>>. Acesso em: 28/01/2106.

²⁷⁹ Disponível em: <http://www.em.com.br/app/noticia/politica/2011/11/08/interna_politica,260826/funcionario-da-pbh-recebe-40-chibatadas-em-protesto-contrademissoes-em-gabinete.shtml>. Acesso em: 29/12/2014.

²⁸⁰ Disponível em: <<http://www.brasil247.com/pt/247/poder/23335/Arrependido-por-Lacerda-petista-pede-40-chibatadas.htm>>. Acesso em: 29/12/2014.

apresentações artísticas teatrais e performáticas. O vídeo com o registro da ação pode ser visto na internet.²⁸¹



Figura 32 - Performance cidadã realizada no hipercentro de Belo Horizonte. Foto: Hilton Franco Fonte: Online.²⁸²

Além dos aspectos espetaculares presentes na maneira como preparou e exibiu sua ação, Maciel faz uso da violência contra si, aspecto recorrente tanto em produções ativistas quanto performáticas. Artistas e ativistas que fazem uso da dor como veículo para comunicar sua mensagem são comuns no histórico de ambos os campos. Desde as vanguardas artísticas, é possível localizar performances que lidam com intervenções corporais diretas a fim de “denunciar determinismos, tabus, obstáculos à liberdade e à expressão do indivíduo” (PLUCHART, 2000, p. 220).

A exposição pessoal ao perigo em um contexto estético possui uma qualidade semiótica/simbólica no fluxo do processo artístico que abafa o rótulo de sadomasoquismo. A força política do corpo em performance a partir de atos efêmeros com resquícios duráveis e gestos ritualizados centrados na ferida, como no caso de Maciel, faz do corpo centro de sua própria insurreição e expectativa por mudanças. Artistas e ativistas que ferem o próprio corpo

²⁸¹ Disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xsFH8qJU6Xs>>. Acesso em: 29/12/2014.

²⁸² Disponível online em: <<http://www.brasil247.com/pt/247/poder/23335/Arrependido-por-Lacerda-petista-pede-40-chibatadas.htm>>. Acesso em: 29/12/2014.

para o bem comum reforçam a necessidade de um estudo aprofundado sobre tais produções, na busca por compreender os caminhos que o ativismo e arte contemporânea vem trilhando. Com essa observação, espera-se também incentivar estudos que se dediquem ao mapeamento e investigação dessas práticas na atualidade.

3.2.11 Pela Cidade que Queremos

Obviamente, outras tantas performances artistas, individuais e coletivas, foram realizadas na cidade entre 2007 e 2015, ações que contribuem para o crescimento do espírito revolucionário que compõe o ambiente político da cidade. Muitas delas somente chegam ao conhecimento geral devido à documentação através de dispositivos digitais. Conforme esclarece Schechner:

A sensação de que "a performance está em toda parte" é potencializada por um ambiente cada vez mais mediatizado onde as pessoas se comunicam por fax, telefone e internet, onde uma qualidade ilimitada de informações e entretenimento vem pelo ar.²⁸³ (SCHECHNER, 2013, p. 49, tradução do autor).

Apesar de ter estado presente em alguns dos eventos tratados neste capítulo (Praia da Estação, Fora Lacerda, Duelo de MC's, Espaço Comum Luiz Estrela, Jornadas de Junho e CRBH), o acesso a grande parte dos eventos tratados neste capítulo só foi possível devido aos processos de registro e compartilhamento realizados por cidadãos e pela mídia. A popularização dos *smatphones* trouxe câmeras para as mãos de um grande número de pessoas, proporcionando um fenômeno de documentação da vida sem precedentes. Através do aparelho fotográfico e da filmadora do celular, o cotidiano e as variações em sua normalidade podem ser facilmente capturados e compartilhados. O dispositivo dá ainda aos seus portadores a possibilidade de exercitar seu próprio modo de olhar a realidade, dando abertura à criação de produções artísticas e denúncias ou a registros de situações banais, como gatos assustando-se com pepinos.

Ao mesmo tempo, aumentaram as situações de vigilância com câmeras instaladas nas ruas, bicicletas, motos, caixas rápidas, lojas, casas, prédios, nos corpos de policiais, etc. Em um mundo extremamente vigiado, somos vistos o tempo todo. Pessoas são pagas para nos assistirem em câmeras de segurança. Aplicativos de celular e redes sociais nos assistem a fim

²⁸³ "The sense that 'performance is everywhere' is heightened by an increasingly mediatized environment where people communicate by fax, phone, and the internet, where an unlimited quality of information and entertainment comes through the air."

de coletar informações pessoais, compreender nosso comportamento, sabendo aonde vamos e por onde passamos, reconhecendo nossos rostos, palavras e assuntos mais visitados. A meu ver, todo esse universo de captura e compartilhamento de imagens tem conferido à população o status de atores e espectadores em potencial. Considero intrigante a maneira como nos comportamos quando somos observados, a ideia de documentação da vida cotidiana que espetaculariza²⁸⁴ o banal.

Um acontecimento artístico, por vezes, só precisa de um espectador. Conforme recorda Ricardo Kosovski (2004, p. 230) existe hoje uma compulsão por se fazer visível. Pessoas querem se manifestar, significar, ser vistos, ser lidos, gravados e fotografados. Nas palavras do autor (*idem*, p. 220) “A civilização atual é traduzida pelo culto à imagem”. Em diversos aspectos das relações humanas, as solicitações visuais tomaram lugar da reflexão intelectual.

Portanto ao se falar em performance social na contemporaneidade, necessariamente estamos nos referindo a modos de atuação que representam espetáculos mediados por imagens que camuflam o real, induzindo seus *performers* a crerem que na verdade está encerrada nesta única maneira consagrada de emissão e recepção deste mesmo real. [...] A ideia de espetáculo se conjuga aqui, com a de performance, pela qual os atores se inserem como personagens na cena social. Tudo isso remete para as resultantes de exaltação do eu e a estetização da existência. Nesta medida, o sujeito é regulado pela performatividade, mediante a qual compõe os gestos voltado para sedução do outro. Toda esta construção é mediada pelo universo da imagem. Esta é a condição *sine qua non* para o espetáculo contemporâneo na cena social. (KOSOVSKI, 2004. p. 228-231).

Tendo em vista as práticas de contestação política discutidas neste item, é possível sublinhar que, desde os anos 2000 essas práticas, individuais e coletivas, têm sido responsáveis pelo assentamento dos novos modos de intervir no urbano e em suas conjunturas sociais e políticas. Percebe-se ainda que, no caso de BH, essa insurreição festiva, criativa e, por isso mesmo, potente, é resultado do desagrado generalizado frente aos modos de fazer e pensar a política por parte de nossos representantes. Desse modo, entende-se que o processo de impedimentos às possibilidades de utilização do espaço urbano pela qual Belo Horizonte passa nos últimos anos – despejos, “revitalizações”, decretos, repressão à expressividade popular, especulação imobiliária, parcerias público-privadas fraudulentas etc. – foi um dos principais motivadores para a restauração atual das práticas de resistência política na cidade.

²⁸⁴ Assim apresenta Guy Debord (2015) em seu livro *A Sociedade do Espetáculo* ao aferir que a civilização atual é traduzida pelo culto à imagem, sendo possível destacar uma compulsão por se fazer visível. Em diversos aspectos das relações humanas as solicitações visuais tomaram lugar da reflexão intelectual. Nossa civilização é espectadora de espetáculos contemporâneos da cena social estetizada.

Tais práticas apresentaram um contraponto aos problemas locais, agindo no plano da cotidianidade na busca por romper a ordem estabelecida e conduzir alterações no *establishment*. Através de ações criativas, combatem diariamente problemas oriundos da especulação imobiliária, gentrificação, expropriações do espaço público em favor do lucro de grandes empresas, além de outras desigualdades e injustiças sociais. Essa procura pela reconquista coletiva, inventiva e pacífica das praças e territórios urbanos capturados pela lógica neoliberal também demonstra que Belo Horizonte encontra-se, atualmente, marcada pelas lutas em favor da transformação do espaço urbano em local público de expressão e protesto, bem como da diminuição das injustiças sociais oriundas dessa lógica.

São ações e eventos que independem de nomenclaturas para desempenharem seus propósitos de contestação. Estas compartilham da vontade de criar realidades com as próprias mãos, questionando iniquidades diversas através da construção de modos alternativos de ser e estar no mundo, sem se preocupar com o campo expressivo a que pertencem. Talvez essa indefinição seja adotada como método de denotar permissividade de estratégias de ação adotadas a fim de realizar manifestações políticas criativas.

Estas características demonstram que o processo de definição dessas práticas e eventos é uma tarefa complexa e dependerá de processos encampados por seus receptores, contexto, história, local, etc. A meu ver, devido aos seus aspectos visuais, criativos, festivos e carnavalescos; seus modos de organização, ação, divulgação e distribuição; e, finalmente, os processos de acionamento e reorganização de parcelas de comportamentos, da realização de encenações de papéis sociais, exibição expressiva para o olhar do outro, preservação e transmissão da memória da resistência popular, tais práticas se inscrevem no referido nó entre campos artístico, ativista e performático.

A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística. (RAPOSO, 2015, p. 04).

O intercâmbio entre esses campos deu origem a multiplicidade das atividades de resistência realizadas atualmente em BH. Os atuais movimentos e ações de resistência da cidade vêm se reafirmando como um dos elementos mais dinâmicos e potentes de nossa cultura e sociedade. Eles auxiliam na construção de uma visão crítica em relação ao seu entorno, apresentando modos criativos de existência e resistência, incentivando cidadãos a

refletirem sobre sua situação enquanto moradores da metrópole e exibindo a possibilidade de se fazer ouvir politicamente nesse espaço. Conforme resume Giovani Alves:

Os movimentos sociais agem no plano da cotidianidade insubmissa, rompendo com a pseudoconcreticidade paralisante da rotina sistêmica, mas permanecendo no estio da vida cotidiana. Trata-se de individualidades pulsantes de indignação e rebeldia criativa, cada uma com sua preocupação e dramas humanos singulares de homens e mulheres proletários; com seus sonhos e pequenas utopias pessoais capazes de dar um sentido à vida por meio da ressignificação do cotidiano como espaço de reivindicação coletiva de direitos usurpados. (ALVES, 2012, p. 36).

Essa particularidade vai ao encontro da noção de que a cidade se encontra atualmente marcada por um sentimento de resistência e auto-gestão política. Nesse processo, o corpo se apresenta como ferramenta através da qual modos diversos de expressão abroham frente a adversidades distintas. Através do esforço mútuo, esses corpos de protesto elaboram diariamente realidades possíveis, democráticas, experimentando outros mundos através da expressividade estilizada. Por vezes, são atos efêmeros, mas que se unem a redes de práticas de resistência e dão forma a um movimento com resquícios duradouros. Em BH, percebe-se um engajamento de corpos preparados a intervir cotidianamente, criando um circuito de resistência onde cada pequena ação de ativismo, por menor que possa parecer, participa no processo de alteração da sociedade. Essas ações, ainda que atualmente pequeno, representam algum impacto.

...é na experiência cotidiana, vivida e compartilhada, que se experimentam formas sociais necessárias à invenção de outros modos de vida, que não são necessariamente nem negação nem utopia, mas que tramam aqui e agora um movimento de liberação dos fluxos da própria existência. (GONÇALVES, 2012, p. 190).

Resta agora localizar maneiras de preservar esses novos modelos de resistência, trabalhando para que continuem a influenciar também a prática política institucional, alterando falidas noções de representatividade e democracia. Talvez o primeiro passo na cidade já tenha sido dado, em 2016, com as eleições das representantes de movimentos sociais belo-horizontinos para a Câmara dos Vereadores, Cida Falabella e Áurea Carolina.

Eleitas pelo PSOL, as vereadoras participaram da plataforma de campanha MUITAS pela Cidade que Queremos, que reuniu ativistas com trabalho nas ruas, no CRBH, na Praia da Estação, movimentos sociais e ocupações da cidade com a proposta de ocupar também os espaços de poder institucionalizados. Através de um financiamento coletivo o MUITAS lançou 12 candidatos, elegendo Falabella e Carolina. Através da criação de um gabinete legislativo compartilhado – a *Gabinetona* – ambas se mantêm conectadas aos movimentos

sociais e culturais da cidade. Além disso, ambas vêm realizando através da Gabinete na articulações com movimentos políticos e sociais de fora da cidade, atividades políticas/artísticas através do Teatro Fórum, de Augusto Boal, abrindo possibilidades para que agentes de diversas frentes ativistas da cidade possam participar de decisões tomadas em canais políticos oficiais. Com a proposta de realizar um trabalho colaborativo e em rede com a sociedade civil belo-horizontina, o MUITAS surgiu com a proposta de “participar das decisões e fazer política como fazemos festa: com alegria e com a participação de todas.”²⁸⁵

Hoje é possível perceber em âmbito mundial o crescimento de movimentos conservadores e um sentimento de direita que acabam convocando a criação de formas alternativas de resistência e organização coletiva por parte de seus opositores. Tais formas emergentes de fazer política se apresentam como uma alternativa à dinâmica de construção democrática feita pelos canais tradicionais, muitas vezes inacessíveis, que nos fazem perder a fé no Estado.

Ações como as acima descritas operam frente às instituições democráticas tradicionais desempenhando mudanças nesse paradigma da falta de representatividade. A Praia, o Espaço Comum, as Jornadas de Junho, etc., oferecem alternativas concretas de alteração dessa relação, conferindo voz àqueles que nem sempre podem se fazer ouvir. Sabe-se que o desenvolvimento de alternativas aos poderes neoliberais e opressões sociais e econômicas é um processo lento e gradual. O processo revolucionário exige tempo e pessoas unidas em prol da mudança, e o futuro depende da vontade política de homens e mulheres organizados. Um galo só não faz uma manhã.²⁸⁶

“Seja a mudança que você quer ver no mundo”. A expectativa é que o aforismo de Gandhi siga influenciando comportamentos autônomos e criativos de resistência a fim de intervir e reivindicar os próprios direitos sociais, a partir da realização de ações diretas e democráticas. Nesse sentido é que, no próximo capítulo, será apresentada e discutida a performance artista *Real*, uma maneira de pesquisar através de ações inventivas que deram abertura à análise dos conceitos e teorias abordados neste trabalho de modo aberto, artístico, criativo e deletoso.

²⁸⁵ Disponível online em: <<http://www.somosmuitas.com.br/>>. Acesso em: 17/02/2017.

²⁸⁶ Referência à epígrafe de abertura da tese. Poema de João Cabral de Melo Neto: Um galo sozinho não tece uma manhã: / ele precisará sempre de outros galos. / De um que apanhe esse grito que ele / e o lance a outro; de um outro galo / que apanhe o grito de um galo antes / e o lance a outro; e de outros galos / que com muitos outros galos se cruzem / os fios de sol de seus gritos de galo, / para que a manhã, desde uma teia tênue, / se vá tecendo, entre todos os galos.



Figura 33 - Participando como Bolsonazi (referência ao deputado federal Jair Bolsonaro) no Fora Cunha, em 2015. Foto: Felipe Castanheiras. Fonte: Arquivo Pessoal.

4. REAL

Com quantos reais se faz uma realidade?

Rodrigo Maranhão e Pedro Luiz

Real é uma performance artista que compôs o processo de minha pesquisa doutoral. Além de se configurar como uma produção artística, também funcionou como método de análise da condição liminar entre Arte, Ativismo e Performance, possibilitando uma investigação que tramitou da letra grafada à realização artística e vice-versa. Com duração de quatro anos, de março de 2013 a março de 2017, a performance foi efetivada em três fases: a primeira resumiu-se à acumulação de moedas de R\$ 1,00; a segunda, performada nos EUA, consistiu na distribuição destas moedas para imigrantes brasileiros com quem tive contato durante a prestação de serviços braçais voluntários, e no requerimento de pedidos relacionados ao Brasil que esses expatriados não poderiam realizar devido ao seu status imigratório; a terceira, por sua vez, consistiu na efetivação dos pedidos feitos pelos residentes no exterior. Este processo só foi possível através do fomento do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) da CAPES. Realizado no Instituto Hemisférico de Política e Performance da *New York University* (NYU) sob a supervisão da Profa. Dra. Diana Taylor entre dezembro de 2015 e dezembro de 2016.

A opção por trabalhar com esse título – *Real* – se deu, sobretudo, devido à possibilidade de fazer analogias entre o nome da moeda brasileira, o Real (R\$), e a palavra *real*, no sentido de *realidade*. O R\$ é a moeda corrente do país desde 1994 e seu nome deriva da palavra *real* no sentido de realeza. O termo também já foi utilizado entre os séculos XVI e XIX para se referir à unidade de moeda em Portugal, sendo empregado em todas as suas colônias até 1833, incluindo aí o nosso país. Implantado no mandato do presidente Itamar Franco, sob o comando do então Ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso, o Plano Real surgiu como um programa de combate à hiperinflação. Na data de seu lançamento seu valor era equiparado ao do dólar estadunidense e, em meados de 1995, R\$ 1,00 chegou a valer U\$ 1,20. Depois foi sofrendo uma desvalorização exponencial até ser cotado a U\$ 0,23 em 2016.²⁸⁷

A moeda de R\$ 1,00 foi o primeiro elemento eleito para compor a performance *Real*. Todas as moedas utilizadas na performance pertencem à segunda família do Real, lançada em

²⁸⁷ Disponível online em: <<http://g1.globo.com/economia/mercados/noticia/2016/01/dolar-fecha-em-alta-e-volta-atingir-maior-valor-da-historia.html>>. Acesso em: 21/08/2016.

1998.²⁸⁸ Elas possuem uma programação visual que exhibe, em seu verso, a efígie da República, personificação da nação brasileira representada por uma mulher, inspirada pela pintura *A Liberdade guiando o povo* (1830), de Eugène Delacroix. Na frente, há uma faixa com a constelação do Cruzeiro do Sul, fazendo alusão à bandeira nacional e indicando que o país no qual circula está ao sul da linha do equador.

Em ambos os lados ainda é possível encontrar referências às nossas raízes étnicas representadas por grafismos inspirados pela cerâmica indígena de origem marajoara. Considerado o mais antigo do Brasil, o trabalho de cerâmica feito pelos antigos habitantes da Ilha de Marajó teria, aliada à sua função artística, finalidade social e utilitária. A museóloga Lilian Bayma de Amorim (2010),²⁸⁹ considera que na linguagem visual utilizada para decoração dos objetos estão contidos códigos sociais, representações de animais e plantas e traços característicos de partes do corpo humano, funcionando como meio de transmitir e armazenar informações através de símbolos. O conjunto de elementos gráficos da moeda de R\$ 1,00 faz dela uma representação simbólica de nosso país, de nosso povo e nossa cultura.



Figura 34 - Anverso e reverso da moeda de 1 real. Fonte: Online.²⁹⁰

Concomitante ao ingresso no curso de Doutorado do PPG-Artes/UFMG, passei a colecionar estas moedas em um cofre, inaugurando assim a performance *Real*. A priori, o processo de poupar valores em um recipiente se deu de maneira intuitiva, sabendo que o material seria utilizado em uma criação performática sem, no entanto, atentar para o modo como isso ocorreria. Inicialmente o interesse foi o de perceber criticamente minha relação com o acúmulo de valores, sabendo que esse material possibilitaria encampar

²⁸⁸ A primeira família, toda prateada, saiu de circulação em 23 de dezembro de 2003, quando o Banco Central (BC) promoveu seu recolhimento.

²⁸⁹ Ver catálogo de Lilian Bayma de Amorim sobre a exposição *Cerâmica Marajoara: A Comunicação do Silêncio*, realizada no Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém/PA, em 2010. Disponível online em: <<http://www.museu-goeldi.br/portal/sites/default/files/Downloads/Cat%C3%A1logo%20Cer%C3%A2mica%20Marajoara.pdf>>. Acesso em: 10/08/2016.

²⁹⁰ Disponível online em: <<http://www.bcb.gov.br/htms/mecir/mcomum/mecomum.asp>>. Acesso em: 10/08/2016.

questionamentos frente ao sistema político e econômico neoliberal a partir da ressignificação simbólica de valores acumulados. A motivação para a ação partiu de uma impressão pessoal de que era preciso discutir meus modos de interação com o dinheiro, conforme será adiante será apresentado.

Através da utilização destas moedas busquei evidenciar o fato de o dinheiro estar associado às noções de bem-estar e status social. Talvez não seja mera coincidência as moedas e notas brasileiras trazerem a imagem da Marianne estampada, quando nossa própria noção de liberdade está associada ao montante de dinheiro que possuímos. De acordo com as regras do sistema em que vivemos só come, mora, veste e vive com saúde aquele que dispõe de recursos para esses investimentos. Muitas vezes nos curvamos ao processo de consumo e acúmulo, oferecido através de códigos culturais e sociais desde a infância até à vida adulta, e assim nos engrenamos no seguinte círculo: trabalhamos para consumir e acumular, acumulamos para aposentar e aposentamos para, enfim, conquistarmos a liberdade de fazer o que bem entendermos, mesmo que na velhice nossas funções mentais e corporais já não sejam mais as mesmas. Como diriam os Racionais, “a gente sonha a vida inteira e só acorda no fim”.²⁹¹

A psicanalista Suely Rolnik (2003)²⁹² compara nossa relação com o capitalismo contemporâneo ao sistema de trocas estabelecido pelo cafetão e a prostituta. A prostituta abre mão de sua liberdade sexual e canaliza a experiência de seu erotismo para aumentar o poder do cafetão ao crer que, dessa maneira, estará por ele protegida. O engodo é similar ao que o Capital estabelece com o pensamento e a criação na contemporaneidade, onde não busca reprimir nossa capacidade, mas estimular de modo a canalizá-la em prol dele mesmo. Geralmente partimos do princípio de que ao arrendarmos nossa criatividade, pensamento e mão de obra para setores do mercado, estaremos de fato amparados por nossos salários, quando, em verdade, apenas asseguramos as condições financeiras para uma vivência digna, priorizando o ganho de capital frente a outros aspectos de nossas vidas. Desse modo, perpetuamos o sistema de compra e venda de produtos e serviços, tendo o dinheiro como o elemento fundamental dessa lógica: “Dinheiro *city* capital da *gozolândia*”.²⁹³

²⁹¹ Trecho da música *Homem na estrada* (2002), do álbum *Nada como um dia após o outro dia*, do Racionais MC's.

²⁹² Disponível online em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000200007>. Acesso em 10/08/2016.

²⁹³ Trecho da música *1 Por amor, 2 pelo dinheiro* (2002), do álbum *Nada como um dia após o outro dia*, do Racionais MC's.

Conforme destacam os membros do Comitê Invisível²⁹⁴ (2014, p. 64) a moeda não é só um instrumento econômico, “mas uma realidade essencialmente política”. O dinheiro está associado às noções de aceitabilidade social, segurança, estabilidade física e emocional, poder e status, podendo ser considerado um dos pilares fundamentais de pessoas e Estados. Nesse sentido, através do acúmulo e distribuição desses valores, *Real* buscou explorar aspectos relacionados à desigualdade econômica, à ideia de acúmulo e de sonho de consumo, bem como às desigualdades produzidas pelo sistema capitalista, com o propósito de criticar a dependência do dinheiro em diversas sociedades. Ao utilizar as moedas de R\$ 1,00 em contexto de produção artística buscou-se subverter seu sentido monetário de modo a arejar seu significado financeiro. O desejo em revisitar crítica e criativamente a imagem e significância do dinheiro remonta a obras de outros artistas que fizeram/fazem uso do mesmo como matéria-prima, com o propósito de desconstruir o modo como é considerado, conferindo-lhe diferentes significados e utilidades.

Esse é o caso do artista plástico Cildo Meireles, que fez uso de recursos em espécie em diversas de suas obras. A primeira delas foi a instalação *Árvore de Dinheiro* (1969) onde o artista expôs 100 notas de 1 Cruzeiro dobradas e presas por um elástico num pedestal a preço de 2 mil Cruzeiros, “o que, de certa forma, sintetizava essa relação de valor simbólico e valor real dentro do universo da arte”.²⁹⁵ Em *Missão Missões (como construir catedrais)* (1987) usou 600.000 moedas de 1 centavo de Cruzado em uma piscina de dinheiro que à época custou U\$ 5,00. Já em *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1970 - 2013), uma de suas obras mais celebradas, estampou perguntas de cunho político/provocativo em cédulas da moeda corrente, tais como: “Quem matou Herzog?”, “Porque Celso Daniel foi assassinado?”, “Porque Toninho do PT foi assassinado?” e, o mais recente, “O que aconteceu com Amarildo?”.

Assim como Cildo Meireles, o artista plástico Mark Wagner, radicado no Brooklyn, em Nova Iorque, faz uso de dinheiro como matéria-prima de seus trabalhos, criando colagens a partir de recortes das notas de U\$ 1,00. Na série de quadros intitulada *Money is Material*

²⁹⁴ O Comitê Invisível é um coletivo de teóricos e ativistas anônimos franceses que surgiu em 2007 com a publicação do livro *Aos nossos amigos: a insurreição que vem*. Informação disponível online em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2016/06/1779958-a-crise-e-um-modo-de-governo.shtml>>. Acesso em: 06/09/2016.

²⁹⁵ Disponível online em: <<http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/#sthash.7sj4MiPn.dpuf>>. Acesso em: 06/09/2015.

(2014),²⁹⁶ ele realiza montagens de cunho político de modo a criticar o sistema capitalista através da destruição de seu maior fundamento: o dinheiro.

A nota de um dólar é o pedaço de papel mais onipresente nos Estados Unidos. A colagem questiona: o que pode ser feito para torná-las algo diferente do que são? É um material pré-fabricado: gravura impressa em material de linho resistente, coberto de filigrana decorativa e rica em simbolismo e conceito. A lâmina e a cola a transformam – reproduzindo os efeitos das tapeçarias, pinturas, gravuras, mosaicos e computadores – em busca de algo bizarro, belo ou inacreditável... o estranho no familiar.²⁹⁷ (WAGNER, 2014).



Figura 35 - Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula, de Cildo Meireles. Fonte: Online.²⁹⁸

Assim como estes, Lourival Cuquinha, Daniel Masetto, Pablo Boneu, Danielle DeJesus, Scott Campbell, Hans-Peter Feldmann, Dan Tague, Jacqueline Lou Skaggs, Won Park,²⁹⁹ dentre tantos outros, fazem uso de notas e moedas na produção de suas obras de arte

²⁹⁶ Vídeo onde se pode ver o processo do artista disponível online em: <https://vimeo.com/79148964>

²⁹⁷ “The one dollar bill is the most ubiquitous piece of paper in America. Collage asks the question: what might be done to make it something else? It is a ripe material: intaglio printed on sturdy linen stock, covered in decorative filigree, and steeped in symbolism and concept. Blade and glue transform it-reproducing the effects of tapestries, paints, engravings, mosaics, and computers—striving for something bizarre, beautiful, or unbelievable... the foreign in the familiar.” Tradução do autor. Disponível online em: <<http://4rtgallery.blogspot.com/2014/07/currency-collages-by-mark-wagner.html>>. Acesso em 06/12/2016.

²⁹⁸ Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>>. Acesso em 06/09/2015.

²⁹⁹ Lourival Cuquinha é um artista plástico pernambucano que através de sua *Financial Art* constrói esculturas e outros objetos utilizando dinheiro como matéria prima de sua produção. O paranaense Daniel Masetto faz uso de notas e moedas em suas obras, como no caso da exposição *Do Sagrado ao Profano* (2014) realizada na Galeria João Pilarski em Ponta Grossa/PA. Já o artista argentino Pablo Boneu além de realizar colagens utilizando cédulas do seu país, publicou o livro – *Instrucciones para destruir dinero* – e criou uma máquina batizada de *Money Destroyer*. A nova-iorquina Danielle DeJesus utiliza notas de dólar como tela para suas pinturas com elementos da cultura pop. O artista texano Scott Campbell utiliza dólares para produzir colagens tridimensionais que se assemelham a esculturas. O artista plástico alemão Hans-Peter Feldmann foi contemplado em 2010 com o prêmio *Hugo Boss*, no valor de US\$ 100.00,00, e decidiu expor a quantia ocupando as paredes de uma das galerias

em diferentes estilos. A multiplicidade de procedimentos poéticos que fazem do dinheiro matéria-prima de sua produção fez surgir nos EUA uma linha expressiva batizada de *Money Art*, algo como Arte do Dinheiro em tradução livre. A meu ver a *Money Art* se diferenciaria de outras produções que retratam o dinheiro em contexto artístico, tais como as obras de Andy Warhol e J.S.G. Boggs, justamente por fazer uso desses valores como material para o trabalho, em lugar de produzir representações visuais se valendo de matéria-prima tradicional.



Figura 36 - Colagem de Wagner feita com notas de U\$ 1,00. Fonte: Arquivo pessoal.³⁰⁰

Sob esta perspectiva, *Real* permitiu dar sequência ao meu processo criativo em redor do tema, iniciado com a performance *Toma Lá, Da Cá* (2006 e 2011), que consistiu em solicitar dinheiro dentro de ônibus coletivos para investir em pretextos insólitos – tais como tatuar o elemento ar em todo corpo ou comprar uma maleta-vitrola para ouvir os discos do falecido avô – e assim distribuir os valores recolhidos em bairros nobres de Belo Horizonte, para motoristas de automóveis presos nas retenções de tráfego. Através da inversão da lógica

do Museu Solomon R. Guggenheim, em Nova Iorque, com notas de dólar. O estadunidense Dan Tague faz dobraduras com notas de dólar de modo a construir frases com as letras nelas impressas; *We Need a Revolution*, *Reality Sucks*, *State of Fear* ou *The End is Near* são alguns dos exemplos. A pintora Jacqueline Lou Skaggs, de Indianópolis, utiliza moedas de U\$ 0,01 (*penny*) como tela para realizar pinturas à óleo. O artista e designer havaiano Won Park, por sua vez, realiza dobraduras de origami somente com notas de dólar.

³⁰⁰

Disponível

em:

<<https://static1.squarespace.com/static/51dc0f2ae4b08f8e8d2c8523/51dc4ed6e4b02bbec324da91/540da76fe4b0c01ba400f9e9/1410181328203/?format=1000w>>. Acesso em 16/12/2016.

de Robin Hood, a performance buscou evidenciar de modo irônico o fato de a concentração de recursos se resumir às mãos de poucos, retirando dinheiro daqueles que não têm e distribuindo para os mais favorecidos.

Em 2008, aspectos econômicos e financeiros foram mais uma vez tema de minha prática artística através do espetáculo *Máquina de Pinball*.³⁰¹ Na peça, adotamos o termo *Geração SPC*³⁰² para se referir aos jovens da classe média, facilmente seduzidos pelo poder de consumo oferecido por crediários, cartões de crédito, empréstimos de bancos para pessoa física e que, comumente, acabam por se tornar reféns do pagamento de juros. A ideia de incluir a discussão no espetáculo partiu de duas frentes: por grande parte da equipe estar inadimplente e a descoberta de que este era um fato generalizado, conforme pudemos conferir em um estudo³⁰³ que constatava o fato de os jovens entre os 20 e 30 anos serem os maiores inadimplentes do Brasil.

Adiante, conforme aferido no primeiro capítulo deste trabalho, em *A Plebe do Crediário* (2009 – 2010), foram utilizados objetos de origem cotidiana que apresentaram meu histórico pessoal como devedor, tais como: recibos de compras feitas com o cartão de crédito, folhas do talão de cheques, contratos com casas de empréstimo, entre outros. Por fim, passei oito horas no centro de Belo Horizonte dobrando os recibos de transações do cartão de crédito e trocando-os por dinheiro, a fim de quitar o valor em juros assumidos em dois empréstimos que fiz durante a performance. Nessa obra pude investigar o tema de maneira verticalizada, expondo e exercitando criativamente uma reflexão a respeito de minha situação como devedor. A performance partiu de uma releitura de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. O texto, contextualizado no período da crise econômica de 1929, ironiza as relações de poder estabelecidas entre credor e devedor em uma situação na qual o protagonista é dono de um escritório de empréstimos e seus clientes são presos em jaulas e domados a chicote.

Através dessas produções artísticas, percebo que venho procurando compreender a influência dos aspectos econômicos em meu dia a dia, na busca por produzir espaços de arejamento frente a uma existência vinculada ao dinheiro. Se em obras passadas pude averiguar artisticamente os impactos da utilização e falta de dinheiro em minha vida, em *Real*,

³⁰¹ Espetáculo premiado com o Prêmio Myriam Muniz de Teatro de 2006, Festival Nacional de Juiz de Fora como espetáculo revelação do festival e melhor figurino. Mais tarde, abordado na dissertação de mestrado *Repercussões de Brecht, o Pós-Dramático e as novas tecnologias em Máquina de Pinball*, do diretor, docente e pesquisador Gil Esper. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/JSSS-84RGHH/1/repercussoes_de_brecht.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2011.

³⁰² Serviço de Proteção ao Crédito.

³⁰³ Pesquisa realizada pelo Instituto de Economia Gastão Vidigal, da Associação Comercial de São Paulo (ACSP). Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/jt-seu-bolso/?s=jovens+inadimplentes>>. Acesso em: 01 abr. 2011.

além de dar continuidade à essa pesquisa, a busca foi também por mudar sua função basilar vinculada à compra e venda. Em outras palavras, através do uso de valores em espécie como matéria-prima para o desenvolvimento de trabalhos artísticos, visei tecer questionamentos quanto ao seu real valor em nossas vidas.

Neste capítulo, a partir da descrição e análise da performance *Real*, serão apresentados os processos que permitiram compreender as contaminações e entrecruzamentos entre uma produção artística e ações de ativismo político, sublinhando meu intento em dar forma a um espaço no qual arte, ativismo e performance pudessem se combinar e interagir. No encaixe dessa investigação, buscou-se colocar em prática críticas quanto aos modos automatizados de viver e governar através do dinheiro, discutindo questões sociais referentes à migração de brasileiros para os EUA, visando compreender como o comportamento crítico expressivo se apresenta como alternativa de resistência e reflexão, onde o pensamento e o fazer político podem ser exercitados criativamente.

Durante a realização da performance *Real*, através de situações onde o observador não esteve ciente de que presenciava um ato artístico, a obra foi encarada em diversas situações como pertencentes à ordem da vida, na mesma instância dos eventos ordinários rotineiros daqueles que a testemunharam. Parecidamente às situações promovidas pelo Teatro Invisível, de Augusto Boal, o espectador de *Real* adentrou no espaço da situação artística sem estar ciente de que presenciava um episódio performático. Desde o recolhimento de moedas até à realização de trabalhos como imigrante, as ações de *Real* foram lidas como acontecimentos cotidianos. Tendo em vista tais considerações pode-se avaliar, junto às palavras de Ileana Diéguez, que *Real* buscou se configurar enquanto:

[...] um ato de transformação do real, do sujeito, do corpo, do espaço e do tempo um ato de transgressão do cotidiano através do ato mesmo da criação, um ato que implica o corpo, uma semiotização dos signos; a presença de um sujeito que põe no seu lugar as estruturas do imaginário através do corpo. (CABALLERO, 2011, p. 40).

No senso comum, *realidade* faz referência a algo não imaginário, que existe ou acontece realmente e que pode ser captado pelos sentidos (visão, audição, tato, paladar e olfato). Tudo aquilo que é real, existe de fato e é contrário ao fingido, falso ou artificial. Na arte, tradicionalmente o real é tido como o oposto à ficção e à representação (MENDES, 2012). Assim recorda a pesquisadora Julia Guimarães Mendes (2012), em meados do século XX o teatro épico de Bertold Brecht advogou pela quebra da ilusão representativa a fim de explorar elementos que distanciassem o espectador da catarse encampada por espetáculos

realistas e naturalistas, evidenciando o caráter espetacular da encenação teatral e conduzindo o olhar da plateia à própria realidade a que pertenciam, incitando o anseio por transformação social.

Conforme revisado no primeiro capítulo deste trabalho, desde os anos 1950 o universo da arte passou a expandir-se de modo a ultrapassar a autorreferencialidade moderna, voltando-se para o mundo real. Com as vanguardas europeias e o advento da performance enquanto campo de expressão artístico, artistas de diversas áreas passaram a valorizar ainda mais diretamente as experiências compartilhadas entre os artistas e o público, bem como os modos de exibição distantes da noção tradicional de representatividade. Conforme afere Caballero:

A condição de performer, tal e como se tem entendido na arte contemporânea, enfatiza uma política da presença ao implicar uma participação ética, um risco nas suas ações sem que as histórias e as personagens dramáticas sirvam de pretexto para encobrir seus atos. (CABALLERO, 2011, p. 44).

Ao final do século XX, a ideia de arte já não mais incluía apenas a busca por valores como a beleza e a verdade e, em concomitância, não mais requeria somente o uso de materiais específicos como tinta e mármore (GLUSBERG, 2008). Nenhum tipo de material ou objeto fica de fora da cada dia mais abrangente definição de arte, incluindo urinóis e excrementos,³⁰⁴ assim como nenhum processo é excluído, abarcando plantar árvores e cortar pedaços de alguém.

No esteio desta condição, conteúdos políticos, sociais e antropológicos passaram a ser temáticas recorrentes no campo artístico, de modo a buscar “uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social)” (GLUSBERG, 2008, p. 12). A performance, que se radicou no universo das artes como espaço para críticas e denúncias, passou então a agregar um conjunto de práticas que se apresentam como uma força contestatória, um modo de resistência e prática política. A vida em sociedade, o “mundo real”, se tornam então fontes de elementos para a arte da performance; passando a operar contra “a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações” (idem, p. 72).

³⁰⁴ Urinóis e excrementos são elementos que contrastam diretamente a noção de sublimidade e elevação humana, patamar em que encontramos os conceitos de ‘beleza e verdade’ supracitados.

Em suma, *Real* tratou-se da autobiografia de um belo-horizontino, vindo de uma família de migrantes, que passou o período de um ano nos Estados Unidos distribuindo e recolhendo dinheiro através da realização do contato com imigrantes brasileiros naquele país, visando estabelecer relações de troca com seus conterrâneos expatriados. Partindo de uma perspectiva pessoal a proposta foi a de tratar de aspectos gerais que envolvem a mudança de brasileiros para o exterior em busca de melhores condições financeiras.

Deste modo, conforme será detalhado nos próximos itens deste trabalho, a produção criativa em *Real* buscou se aproximar das intenções e métodos postos a cabo por movimentos populares e práticas performáticas artistas atuais, que vêm desenhando modelos de resistência contra as diversas formas de poder e dominação, trabalhando críticas ao sistema capitalista, à falta de liberdade, à disparidade social e à violência através de intervenções criativas no cotidiano.

Nos próximos itens cada uma das fases de *Real* será apresentada e analisada de acordo com o arcabouço teórico anteriormente tratado neste trabalho. Deste modo, inicialmente será abordado o recolhimento de moedas de R\$ 1,00 em um cofre caseiro; adiante, as atividades da performance realizada nos EUA e, finalmente, as ações desempenhadas após o retorno ao Brasil.

4.1 1ª Fase: Cofrinho

No texto *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna, o protagonista Euricão Árabe busca defender a todo custo sua velha porca de madeira cheia de dinheiro. Evocando constantemente o nome de Santo Antônio e da Porca, Euricão acaba se perdendo entre os símbolos que idolatra e por diversas vezes declara-se mais fiel ao seu cofrinho do que ao santo. Euricão dedicou sua vida ao acúmulo de valores e a porca é a representação simbólica desse ato, tanto que, ao final, acaba descobrindo que o dinheiro acumulado não possui mais valor econômico e, mesmo assim, decide não a dispensar. Nas palavras do autor:

Euricão sacrificou toda existência a ela [porca] – ao mundo, portanto, à segurança, à vida tranquila, feliz, rotineira –, furtando sua própria alma [...] como afinal acontece com todos nós, quando perdemos nossa casa, nossa fábrica, nosso automóvel, nosso nariz – como aconteceu ao personagem de Gogol –, nossa amante ou nossas pernas.³⁰⁵

³⁰⁵ Prefácio de *O Santo e a Porca*. Disponível em: <<http://um-sentir.blogspot.com.br/2015/04/prefacio-de-ariano-suassuna-em-o-santo.html>>. Acesso em: 04/08/2015.



Figura 37 – Cofrinho utilizado na performance *Real*. Foto do autor. Fonte: Arquivo Pessoal.

Essa é nossa realidade: acumular. Acumulamos esperando estabilidade futura. Sacrificamos parcelas de vida em busca da capitalização de recursos para, no final, recolhermos a justa recompensa (aposentadoria?). Apesar de a imagem do porco ser a mais comumente empregada nos cofrinhos,³⁰⁶ o que foi utilizado na performance *Real* é a representação de uma mulher feita com garrafa pet, crochê, um enfeite guarda-chuva para coquetel e pedaços partidos de uma boneca. Foi um presente de natal que ganhei em uma festa de família em 2012 e que, a cada dia, ganha marcas do tempo e, conseqüentemente, aspectos mais sombrios. Considero curioso o fato de terem optado pela imagem de uma pessoa para representar o local para retenção de valores, especialmente por ser uma mulher. Tradicionalmente a mulher é convocada a cumprir papéis sociais atrelados à reprodução e ao casamento, replicando de modo automatizado comportamentos que lhe são atribuídos ao longo de sua formação cultural e social. Talvez este fato se associe à noção trabalhada pelas pesquisadoras Ana Cláudia Fleck e Adriana Wagner (2003) de que a mulher é a figura central

³⁰⁶ Algumas fontes explicam que o uso da imagem do porco como cofre advém de um cálculo realizado pelo engenheiro francês Sebastian La Pestre. De acordo com seu trabalho uma porca pode produzir ao longo de sua vida seis milhões de filhotes, o que representaria um lucro imenso para seus proprietários. Nesse caso a imagem do porco traz consigo a ideia de abundância. Outra hipótese se relaciona ao fato de, na Europa do século XVI nem todos terem dinheiro para comprar utensílios domésticos de metal e produzirem seus próprios objetos com uma argila chamada *pygg clay*. Como tinham o hábito de guardar moedas em potes feitos com esse tipo de argila surgiu o nome *pygg bank*, fato que deu origem ao termo *pig bank* (cofre de porco, em tradução literal) vez que a pronúncia das palavras *pygg* e *pig* é a mesma. Informações disponíveis online em: <<http://murall.com.br/como-o-porco-virou-cofre-entenda-a-origem-do-famoso-porquinho/#ixzz3jIHvvlZO>>. Acesso em 15/08/2015.

no provimento e manutenção do sustento econômico familiar. Tendo em vista as famílias por elas analisadas, as autoras concluem que:

Apesar de as mulheres saírem do âmbito do lar para trabalhar, mesmo antes do casamento, dedicando-se a sua carreira e contribuindo com a maior parte da renda, os homens não assumiam a responsabilidade pela esfera doméstica da mesma forma que as mulheres passaram a assumir a condição de principal provedora do sustento. (FLECK e WAGNER, 2003, p. 37).

Ainda de acordo com as autoras (2013), independentemente do gênero da pessoa responsável por garantir o sustento do lar, o modo como as famílias se relacionam com o dinheiro influencia diretamente em sua dinâmica relacional. Poupar valores através do armazenamento de dinheiro em cofres caseiros é uma prática na qual fui doutrinado desde a infância, refém da preocupação de meus pais em arraigar no comportamento dos filhos a lógica do acúmulo e da administração financeira. Durante o período de bolsa no exterior, em conversas com meus familiares,³⁰⁷ constatei que o sistema de cofres caseiros ainda é exercício recorrente, exibindo o caráter longo dessa prática. Percebo a escolha por trabalhar com o recolhimento de moedas em um cofre como reflexo desta experiência pessoal, correlata à memória privada de um grupo familiar, que por sua vez se refere à memória coletiva de pessoas que optam por este modo de poupança. O acesso a este comportamento particular, encampado através de processos artísticos realizados na etapa inicial de *Real*, buscou por sua vez refletir criticamente sobre sua automaticidade, inaugurando um movimento de entrelaçamento entre o privado e o público que permeou todo o trabalho criativo da performance.

Segundo apurou o Banco Central (BC) em 2012,³⁰⁸ uma em cada quatro moedas emitidas pela Casa da Moeda, desde o início do Plano Real, deixou de circular. Isso implica em dizer que 27% do dinheiro brasileiro em metal está parado e que os brasileiros têm em média R\$ 508,3 milhões depositados em cofres caseiros ou perdidos no canto do sofá, dentro de gavetas, em bueiros, etc. A meu ver, grande parte dessas ações de ajuntamento de moedas se assemelham à polarização experimentada por Euricão Árabe no texto de Suassuna – que não distingue muito bem seus símbolos de adoração e acaba cultuando tanto o santo quanto a porca. Não seriam também nossos cofrinhos uma espécie de imagem sacra da adoração ao Capital?

³⁰⁷ Segundo semestre de 2016.

³⁰⁸ Disponível em: <<http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,bc-27-das-moedas-emitidas-desde-o-real-nao-circulam,110130e>>. Acesso em: 15/08/2015.

Assim como o religioso que reserva um espaço de sua casa para o culto a seus ídolos, praticando crenças através de visitas a oratórios, rezas e oferendas a imagens sagradas, o acumulador faz de seu cofrinho um outro tipo de relicário. Como o santo no altar, o cofrinho tem espaço reservado na residência do pagão, recebendo visitas periódicas para depósito de ofertas. Sua imagem ajuda a manter em mente o espírito da avareza e a renovar diariamente a fé no capitalismo. Mesmo fora de casa ele será lembrado e, onde quer que exista troco, estará sua presença. Sem nunca se esquecer de, nos momentos de depósito, lamuriar internamente o mantra sagrado: acumule, trabalhe, vença, compre, gaste, acumule mais.

Vale destacar que esta foi a primeira vez que abri um cofre com intenções criativas. As outras foram motivadas, basicamente, por desejos de consumo: um rádio relógio digital, um celular, etc. Ao longo das experiências de acúmulo anteriores pude notar que, apesar dos depósitos frequentes e todo esforço dedicado ao ajuntamento de moedas – às vezes esse processo se arrastava ao longo de anos -, o valor reunido nunca representava de fato uma cifra substancial a ponto de permitir a compra do celular mais oneroso (melhor?), ou impactar verdadeiramente no orçamento familiar. Nesse caso, é possível refletir que a prática do cofrinho se assemelha mais à replicação de um comportamento sociocultural ligado à necessidade de capitalização do que a um ato de autêntica necessidade para utilização da cifra arrecadada. Além do mais, com a desvalorização do dinheiro ao longo do tempo, uma moeda de R\$ 1,00 em 1996 tinha 3,66 vezes mais poder de compra que uma moeda de R\$ 1,00 no ano de 2016. A inflação acumulada nesse período foi de 265,71%. Se em lugar de um cofre caseiro a mesma moeda tivesse sido aplicada em uma poupança, hoje ela valeria R\$ 5,95. O ato de poupar dinheiro acumulando moedas é mais um ato simbólico do que, de fato, uma solução financeira.³⁰⁹

Iniciada em 04 de março de 2013 – data de ingresso no curso de doutorado – e com término em 14 de dezembro de 2015 – data de início do estágio de doutorado sanduíche nos Estados Unidos –, a primeira fase da performance *Real* reuniu 267 moedas de R\$ 1,00 ao longo de 1015 dias. À época, foi determinado que toda moeda de R\$ 1,00 que chegasse à minha posse deveria ser poupada, sendo que a maior parte delas foi recolhida em Belo Horizonte. Durante este período é complexo determinar com exatidão os momentos em que

³⁰⁹ Apesar desta constatação, sabe-se de casos circulados na grande mídia onde o valor acumulado em cofrinhos permite investimentos notáveis, como a família que reuniu R\$ 3.600,00 em moedas de um real ao longo de um ano e nove meses e financiou uma viagem turística para o nordeste (<http://g1.globo.com/mato-grosso/noticia/2017/02/pai-e-filho-va-conhecer-o-mar-apos-familia-juntar-r-36-mil-em-moedas.html>) e da jovem que reuniu mais de R\$ 5.000,00 para cobrir os custos de sua festa de 15 anos (<https://www.youtube.com/watch?v=wIBhyafiVFY>).

eu performava ou não, uma vez que o agrupamento desses valores se deu diariamente, em situações cotidianas de compra, nos momentos em que negava facilitar o troco a fim de recolher mais moedas, dentre outros, sem transparecer àqueles que forneciam tais valores que tais encontros ordinários faziam parte de um acontecimento artístico. Especulo que este foi, inclusive, um esforço dispensável e talvez por este motivo tenha optado por não documentar as ações de recolhimento desta etapa. Em lugar disso prefiro destacar que, por meio desses atos, foram promovidas situações limiares entre comportamentos da vida cotidiana e produção artística, desfocando possíveis fronteiras entre momentos concernentes à ordem do real e do poético, da arte e da não-arte, entre arte e vida.



Figura 38 – De posse das moedas recolhidas na primeira fase de *Real* nos EUA. Foto: Débora Bezerra Ribeiro. Fonte: Arquivo Pessoal.

Tomando emprestada a análise do pesquisador Alex Pott sobre a produção artística/teórica de Allan Kaprow é possível aferir que a primeira etapa de *Real* funciona como:

[...] um tipo de trabalho cujas formas não se apresentam como deliberadamente impostas por uma atitude estética. Ao contrário, são parte integrante de nossas interações não-artísticas comuns ao mundo em que vivemos e, como resultado, parecem ser incorporadas às nossas vidas. Essa ideia está em conformidade com a sua concepção de uma não-arte que, momentaneamente, borra as fronteiras entre o

que é e o que não é arte, fazendo a arte surgir como algo verdadeiramente imbricado à substância de nossas vidas.³¹⁰ (POTT, 2008, p. 25, tradução do autor).

Ademais, considero a liminaridade dessa etapa um de seus pontos fortes. Com ela, propositadamente buscou-se causar um tipo de desconforto em não especificar muito exatamente diferenciações entre arte e vida. Quando se envolve em um projeto como esse, a arte passa a estar presente em sua vida de modo completamente abrangente tornando complexa a tarefa de reconhecer os limites daquilo o que pode ser considerado como parte de um processo criativo ou não. Tal ideia ampliada de arte representa o ponto de partida de uma:

[...] concepção da criatividade humana que não pode mais ser circunscrita apenas à arte, mas que inclui dentro de si outras disciplinas, a começar pela política e da economia; e, com estas, todas as problemáticas sociais que demandam uma transformação real e radical. (D'AVOSSA, 2010, p 03).

Apesar de ser possível categorizar *Real* como uma produção de ativismo, ela também poderia ser lida como performance artística, experiência social ou um comportamento cotidiano, variando de acordo com os receptores da ação. Ou seja, o modo como esse tipo de projeto funciona e as maneiras como pode ser compreendido variam tanto quanto a audiência que eles impactam.

Conforme atesta Alana Jelinek (2013) a própria definição de arte é um processo social, no qual contribuimos processualmente e coletivamente, e nenhuma pessoa sozinha ou instituição tem o poder de fazê-lo. “Um indivíduo não define arte, mas todos os indivíduos no mundo da arte definem a arte coletivamente” (JELINEK, 2013, p. 56). Esta importante ideia nos auxilia a compreendermo-nos como agentes constituintes desse campo, entendendo que arte pode ser qualquer coisa aferida como tal. No entanto, é importante destacar que apesar de filosoficamente tudo poder ser aceito como arte, de fato, somente algumas produções e objetos são realmente respeitados como tal. Nesse sentido, a arte se torna aquilo que convenções e definições promovidas por especialistas da área estipulam como assim sendo. Em outras palavras podemos dizer que, como artistas e pesquisadores de arte, mantemos e políciamos suas fronteiras através de definições, práticas e teorias, podendo criar e conferir valor artístico a atividades ordinárias através desse processo.

Nesse sistema de aceção o conceito e a atitude intelectual se tornam tão fundamentais quanto os aspectos plásticos de uma obra, tornando-se eles próprios matéria para produção

³¹⁰ “with a kind of work whose forms do not present themselves as deliberately imposed by an aesthetic attitude. Rather, they are integral to our ordinary nonart interactions with the world we inhabit and, as a result, seem embedded in our everyday lives. This is in conformity with his conception of a nonart that momentarily blurs the boundaries between art and what is not art, making art come alive as something truly imbricated in the substance of our lives.”

artística. Assim, as ideias se valorizam tanto quanto a materialização de obras ou o domínio de habilidades técnicas, conforme pretendidos pelo movimento da arte conceitual das décadas de 1960 e 1970. Tendo em vista tais considerações, é possível aferir que o método de *emolduramento*, proposto no capítulo inicial deste trabalho, através do qual uma obra de arte pode ganhar vida através de processos encampados por observadores de um acontecimento ou objeto, demandaria um conhecimento específico sobre o campo artístico. Allan Kaprow, parece discutir essa proposta no trecho abaixo transcrito, onde propõe um conjunto de perguntas retóricas a respeito da importância do conhecimento artístico na produção de suas obras:

E se eu tivesse apenas uma vaga ideia sobre “arte”, mas desconhecesse as convenções que me dissessem quando eu estou em sua presença ou mesmo produzindo-a? E se eu estivesse cavando um buraco – seria isso arte? E se eu não soubesse sobre audiências e publicidade? E se eu fosse apenas fazer compras? Isso não seria arte? E se eu não percebesse que a arte aconteceu em certos momentos e em certos lugares? E se eu ficasse acordado imaginando coisas na minha cama às quatro da manhã? Seria este o lugar e hora errados para a arte? E se eu não estivesse ciente de que a arte foi considerada mais maravilhosa do que a própria vida? E se eu não soubesse que um artista deveria “criar” arte? E se eu pensasse sobre arte constantemente? Poderia eu ainda produzir, fazer e envolver-me com a arte? Estaria eu fazendo outra coisa? Seria isso permitido?³¹¹ (KAPROW, 1993, p. 201, tradução do autor).

A ideia de que a arte contemporânea vem penetrando cada vez mais no mundo real implica também no fato de que é preciso se deter sobre seu impacto e ressonância nesse contexto. No caso da primeira etapa de *Real* buscou-se compreender as maneiras com que o recolhimento de moedas pôde se configurar enquanto prática de ativismo. Neste caminho, considero importante salientar o ato rebelde de reunir moedas em um cofrinho sem pretensões mercadológicas,³¹² fato que fez com que o acúmulo de moedas se tornasse, paradoxalmente, uma crítica ao próprio ato de poupar valores. Talvez isso tenha mais a ver com um exercício pessoal de desprendimento do que um ato de altruísmo. A ação de reunir alhures para distribuir alhures visou conferir ao dinheiro uma carga semântica diferenciada, funcionando

³¹¹ “What if I had only a vague idea about ‘art’ but didn’t know the conventions that told me when I was in its presence or was making it? What if I were digging a hole – would that be art? What if I didn’t know about audiences and publicity? What if I were to just go shopping? Would that not be art? What if I didn’t realize that art happened at certain times and in certain places? What if I were to lie awake imagining things in bed at 4 a.m.? Would that be the wrong place and the wrong time for art? What if I weren’t aware that art was considered more marvelous than life? What if I didn’t know an artist was meant to ‘create’ art? What if I were to think about art constantly? Could I still make, do, engage in art? Would I be doing something else? Would that be okay?”

³¹² Conforme será verificado no próximo item deste capítulo, os valores nele reunidos foram distribuídos para imigrantes brasileiros trabalhando no exterior de modo a favorecer o contato com essa classe da qual, inclusive, minha família faz parte.

como uma lente através da qual uma moeda de R\$ 1,00 tivesse de fato outro significado, correlato ao povo e cultura brasileiros. Avalio que o simples fato de as ajuntar, alheio ao objetivo de realizar investimento financeiro, por si configura-se uma atividade política.

Usualmente o processo de acúmulo em nossa sociedade se dá através do trabalho assalariado, fundamental para assegurar bem-estar social, afetando não apenas o processo econômico, mas também o desenvolvimento geral das relações sociais. O anseio pela acumulação produziu contemporaneamente uma classe de acumuladores compulsivos que não se atém em recolher apenas bens e valores, mas também sucata, lixo ou objetos sem importância primordial (LIMA, 2011)³¹³. São pessoas que vivem em função deste acúmulo, exibindo um comportamento compulsório para tomar posse de itens supérfluos e uma incapacidade ou relutância para o descarte destes objetos. A meu ver, diferentemente do ato de colecionar, que envolve pesquisa e uma compreensão aprofundada na aquisição de itens específicos, o acúmulo se configura enquanto uma prática caótica e aleatória envolvendo o amontoamento de itens que, via de regra, não são de fato funcionais para seu ajuntador. Nesse sentido avalio que a primeira fase de *Real* se assemelha tanto ao processo de colecionar, uma vez que o cofrinho foi criado com objetivo e significado, quanto ao de acumular, já que também envolveu casualidade e desordem.

Conforme o discutido nas primeiras páginas deste item, a primeira fase de *Real* trabalhou tanto com aspectos de minha memória particular, abordando práticas e comportamentos familiares aprendidos e replicados, quanto com aqueles pertencentes à esfera pública, representando outras pessoas que praticam, através do cofrinho, sua própria performance social de acúmulo de valores. Performances operam a noção de que os movimentos expressivos são reservas mnemônicas, incluindo ações padronizadas desempenhadas e lembradas por corpos, movimentos residuais guardados implicitamente em imagens ou palavras e assim sucessivamente. Dessa maneira, performances funcionam preservando a memória como uma epistemologia, um modo de conhecer e de transmitir conhecimento (TAYLOR, 2013).

Através da restauração artística de práticas familiares e sociais *Real* remontou à memória familiar, pessoal, privada e a memória comum, social, pública de acumuladores e simpatizantes pelos cofres caseiros, transmitindo conhecimento por meio de ações incorporadas (TAYLOR, 2013). Com ela foi possível recriar episódios de minha vida pessoal

³¹³ Informação disponível no artigo *Acumuladores compulsivos – uma nova patologia psíquica* (2011), de Raymundo de Lima. Disponível online em: <<http://eduem.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/15203/8158>>. Acesso em 01/05/2017.

que demonstram o modo através do qual fui cultural e socialmente formado, manipulando e transformando um comportamento particular para fins de construção artística, compartilhando informações íntimas e conteúdo autobiográfico.

Realizada em situações comuns, com indumentárias do dia a dia, a primeira etapa se fez praticamente em todas as ocasiões em que tive contato com uma moeda de R\$ 1,00. Nessas situações sentia-me saltando da vida ordinária à produção artística quando via uma dessas moedas e, mais uma vez de volta à primeira depois que o valor era guardado no bolso. Esse salto, no entanto, nunca foi evidente para as pessoas que me forneceram reais, salvo em situações em que solicitava a elas que me dessem moedas de R\$ 1,00 sob o pretexto de que as colecionava. Nessas ocasiões alguns participantes confessaram ter sua própria coleção de moedas em um cofrinho caseiro. Porém é possível aferir que na maior parte das vezes, para não dizer todas, em que as situações de recolhimento ocorreram, a sensação de que algo artístico acontecia só esteve presente em minha própria perspectiva.

Talvez sua função crítica esteja expressa no fato de que as pessoas que manusearam essas moedas foram protagonistas históricos do cenário macro microeconômico nacional.³¹⁴ Cada moeda que esteve presente no cofrinho teve seu percurso, circulando por diversas situações até sair de circulação para se tornar material de um processo de produção artístico. Essa alusão me leva a refletir sobre como essa fase da performance funcionaria em separado. Caso *Real* tivesse terminado com o recolhimento das moedas, poder-se-ia buscar um local para expô-las, assim como fez Cildo Meireles em *Árvore de Dinheiro*, exibindo uma obra representativa do histórico pessoal e econômico de um grupo? Nesse caso a obra seria resultado de uma performance artística que se propôs a compreender procedimentos financeiros pelos quais eu passava sem refletir. Um trabalho investigativo a respeito dos modos como os processos do sistema capitalistas se enraízam em meu comportamento sem que eu me dê conta, apresentando o cofrinho a título de imagem sacra do ideário capitalista, que opera em nossas vidas reforçando a noção de que nossos sonhos estão atrelados ao acúmulo de bens de consumo.

A longa duração desta etapa permitiu, por sua vez, uma reflexão mais aprofundada sobre o assunto em si, fazendo com que, ao longo dos anos em que recolhi moedas, meus

³¹⁴ De acordo com o economista Marco Antônio Vasconcellos (2015) a macroeconomia refere-se à economia nacional ou de uma região como um todo, ao passo em que a microeconomia, diz respeito ao comportamento econômico de famílias e empresas e os mercados nos quais operam. O autor (2015, p.29) esclarece que “a Microeconomia preocupa-se mais com a análise parcial, com as unidades (consumidores, firmas, mercados específicos), enquanto a Macroeconomia estuda os grandes agregados (Produto Nacional, Nível Geral de Preços etc.), dentro de um enfoque de análise global.”

modos de interagir com o dinheiro se demudassem. Percebo inclusive que, mesmo após o encerramento da primeira fase, encontrei dificuldades para interromper o recolhimento de moedas de um real. Inesperadamente, minha performance enquanto acumulador parece ter extravasado o período a que devia se ater e, ainda hoje, dificilmente novas moedas de R\$ 1,00 passam despercebidas por minhas mãos. Talvez esteja, como no caso de Eurício Árabe, confundindo-me entre os símbolos que idolatro e critico e, em lugar de estancar o acúmulo desenfreado de recursos, automatizei-o e favoreci-o. Outrossim, percebo que estas moedas produzem para mim diferentes significâncias daquelas atrelada ao seu valor financeiro, talvez se assemelhando mais a objetos de uma coleção com caráter estético do que a valores financeiros.

Talvez esta noção se torne mais clara a partir da apresentação da segunda fase de *Real*, expressa no próximo item desta tese, onde são exibidos os processos que fizeram com que esses valores vestissem diferentes significados frente ao encontro com compatriotas vivendo em outro país. Tendo como tema central a imigração de brasileiros para os EUA, a segunda fase fez uso dos valores recolhidos na primeira a fim de facilitar o contato com pessoas que atualmente vivem nessa condição.

4.2 2ª Fase: Imigração

Na segunda fase de *Real* optou-se pela distribuição completa do dinheiro arrecadado na primeira. A proposta foi a de distribuir os valores para imigrantes brasileiros vivendo nos Estados Unidos.

A inclusão de Nova Iorque no trajeto de minha pesquisa doutoral não se deve apenas ao fato de a cidade ser celeiro mundial dos Estudos da Performance,³¹⁵ mas também devido à condição sociocultural de meus familiares, que residem na região da Nova Inglaterra, nos EUA, desde 2001. A mudança dos meus pais e irmãos do Brasil para lá se deu devido à busca por melhorias econômicas e qualidade de vida, expressos no acesso ao consumo, segurança pública, afastamento das dificuldades sociais que a falta do capital favorece. Essa realidade tem distanciado exponencialmente meus entes queridos da identidade de nosso país, aproximando-os de outra cultura, o que por sua vez deu origem a um conseqüente processo de desterritorialização. Sem dúvidas, uma das violências mais significativas pela qual passa um imigrante em terras estrangeiras, além dos riscos e humilhações sofridos cotidianamente, é o

³¹⁵ O campo dos Estudos da Performance teve início através do trabalho de Richard Schechner e Victor Turner, mais especificamente após a criação do Departamento de Estudos da Performance da NYU em 1979.

dano às suas raízes. “Hoje, a maioria dos povos nativos do mundo (se não forem todos) são desenraizados, forçados a migrar ou empurrados para dentro de reservas de algum tipo” (TAYLOR, 2013, p. 114).

Particularmente, percebo que o processo de imigração promoveu mudanças determinantes em nossa genealogia de modo que, hoje, a maior parte da família é de nacionalidade estadunidense. Num universo de quatorze pessoas, seis sobrinhos, um irmão e minha filha são norte-americanos³¹⁶. Assim como a minha, outras famílias vêm passando por um processo similar de mistura entre nacionalidades, compondo a imagem dos habitantes dos EUA com as cores dos filhos de latinos, asiáticos, orientais, de todas as partes do mundo.

Se por um lado a globalização aboliu as fronteiras entre mercados, para pessoas o cerco é cada vez maior. O regime neoliberal provê a liberdade ao movimento do capital, enquanto nega a liberdade de movimento para os seres humanos. Além de reforçar as barreiras para migrantes, este regime promove o enfraquecimento dos meios de vida nos países em desenvolvimento através da exploração de mão de obra e de recursos naturais, visando concentrar a riqueza em alguns países privilegiados. Deste processo decorre que muitos desarraigam-se de suas terras natais sendo compelidos a buscar trabalho longe das suas casas. Hoje há mais de sessenta muros separando fronteiras no planeta. Entre os Estados Unidos e o México há uma cerca com mais de 5.000 km de extensão amparada por um sistema de vigilância altamente tecnológico e oneroso. Após a eleição de Donald Trump para presidência nos EUA, em 2016, a expectativa é de que o cerco aos imigrantes aumente, uma vez que suas propostas eleitorais foram expandir a barreira na fronteira com o México e deportar o maior número de imigrantes indocumentados possível. De acordo com dados divulgados pelo *U.S. Customs and Border Protection* (CBP), em março de 2017 a imigração ilegal caiu 64% na fronteira entre EUA e México tendo em comparação ao mesmo mês do ano passado.³¹⁷ A redução pode ser vista como resultado do endurecimento das políticas migratórias adotadas por Trump – tal como a orientação às agências do Departamento de Segurança Doméstica (DSD) para que expandam os alvos de deportação, ou seja, imigrantes

³¹⁶ Nascida durante o período de estágio de Doutorado Sanduíche no exterior, minha filha possui dupla cidadania, sendo considerada estadunidense e brasileira nativa. A cidadania americana lhe foi concedida por ter nascido nos EUA, a brasileira, por sua vez, por ser filha de brasileiros. O fato a constituição dos EUA garantir cidadania automática a crianças nascidas no país é, inclusive, fruto de exploração por parte de empresas de turismo nacionais que vendem serviços de viagem e parto para mães brasileiras que querem ter filhos no hemisfério norte. Informação disponível online em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/por-filho-americano-brasileiras-viajam-a-miami-para-dar-a-luz.html>>. Acesso em 01/05/2017.

³¹⁷ Informações disponíveis online em: <<https://www.cbp.gov/newsroom/stats/sw-border-migration>>. Acesso em: 01/05/2017.

com vistos vencidos ou irregulares, criminosos, sonegadores de impostos, etc. – bem como seu posicionamento anti-imigratório enfático.

O termo *imigrante* será aqui adotado para se referir ao cidadão estrangeiro que se mudou de país por vontade própria com o objetivo de permanecer e fixar residência em outro local. Turistas, estrangeiros que estão no país temporariamente para fins culturais ou de negócios, estudantes em intercâmbio, refugiados, dentre outros, não são considerados imigrantes. Já o termo *imigrante indocumentado* será empregado para se referir àqueles que não possuem a documentação exigida pela legislação que comprove a legalidade de sua entrada ou residência. Usualmente essas pessoas são tratadas por setores da sociedade e da mídia por “ilegais”, “clandestinos”, “irregulares”, “alienígenas”,³¹⁸ dentre outros termos cuja carga semântica é pejorativa. Considero junto ao ideário do Manifesto da AGP que não há nenhum humano ilegal, só leis inumanas.³¹⁹

Nos EUA, especificamente, percebi que as situações precárias em que os imigrantes vivem os fazem objetos mais fáceis para seus exploradores, tendo de enfrentar dificuldades de toda sorte que ferem seus direitos enquanto seres humanos, marginalizando-os e expondo-os a condições árduas de trabalho. O fato de não possuírem documentos priva essas pessoas de direitos básicos, tais como exercer certas atividades profissionais, dirigir, se inscrever num estabelecimento de ensino superior, dentre outros, os quais exigem a obtenção de documentação específica que comprove sua residência formal no país. Há direitos, no entanto, que não podem ser negados a nenhum ser humano, como o direito a receber tratamentos de saúde, a ter uma habitação digna e de subsistência, direitos que independem da situação documental dos cidadãos imigrantes.³²⁰ Analiso ainda que a solidariedade com migrantes é mais importante que nunca, e a luta pela defesa de seus direitos, uma questão de empatia e respeito à condição humana.

Em nosso país o número de emigrantes é considerado alto para os padrões globais. Em 2011 o ministério das relações exteriores apurou que, em média, 3 milhões de brasileiros se mudaram para fora do país em busca de uma perspectiva de vida com sobrevivência mais digna e segura. A antropóloga norte-americana Maxine L. Margolis, que pesquisa desde 1980 a imigração de brasileiros para os EUA, apoiada por uma pesquisa documental, bibliográfica e

³¹⁸ Este é um termo utilizado, inclusive, por órgãos governamentais nos EUA, como é possível conferir em postagens nas redes sociais do DSD, disponível online em: <<https://twitter.com/ICEgov/status/857968660031438848>>. Acesso em: 01/05/2017.

³¹⁹ Manifesto AGP. Disponível em: <<https://www.nodo50.org/insurgentes/textos/agp/02manifestoagp.htm>>. Acesso em: 26/10/2015.

³²⁰ Em conformidade ao tratado estabelecido pela Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH). Disponível online em: <<http://nacoesunidas.org/docs/>>. Acesso em 20/06/2016.

empírica, atribui a alta evasão de brasileiros do país à série de crises econômicas ocorridas nas últimas décadas: salários baixos, desemprego, alto custo de vida, inflação fora de controle chegando a 2.477,15% ao ano em 1993³²¹, dentre outros motivos.

Ao longo desses anos (2002 – 2015) visitando meus familiares venho acumulando questões que tornaram a discussão sobre seu histórico e situação como imigrantes veementes demais para permanecerem indiscutidas. O ambiente de medo com a deportação, preconceito contra o imigrante, trabalhos pesados e abusivos, geralmente de baixa remuneração e até com jornadas diárias maiores do que a permitida, são alguns dos pontos que me moveram a envolver meu histórico familiar em uma pesquisa de cunho ativista que resultou na performance *Real*. Percebo que, assim como em sua primeira fase, a segunda também tratou de aspectos financeiros, uma vez que este é o ponto fundamental que motiva a maior parte dos brasileiros que se mudam para o exterior.

Durante a segunda fase, foram performados nos Estados Unidos serviços usualmente prestados por imigrantes indocumentados tendo como referência trabalhos que meus familiares desempenharam ao longo dos últimos 15 anos. Estes serviços foram prestados de forma voluntária com o objetivo de aproximar-me da situação vivida pelos meus conterrâneos naquele país. Durante a realização destes trabalhos a proposta foi a de construir relações com imigrantes brasileiros com quem encontrasse. A cada uma dessas pessoas foi oferecida uma moeda de um real, estabelecendo a lógica da distribuição de valores recolhidos na fase anterior da performance. Foi também solicitado a essas pessoas que compartilhassem seus sonhos referentes ao Brasil, oferecendo a possibilidade de realizá-los em seu lugar. Já que a situação de indocumentados não permite a ida e vinda dessas pessoas dos EUA para o Brasil e vice-versa, grande parte dos brasileiros opta por permanecer ilhado no estrangeiro em lugar de se arriscar visitando o país de origem.³²²

Nas ocasiões em que tive a oportunidade de me relacionar com meus compatriotas, os diálogos buscaram tratar do tema central da segunda fase: a imigração. Nesses momentos percebo que seguia uma espécie de roteiro com perguntas sobre o tema, tais como: O que foi determinante em sua escolha de migrar? Há quanto tempo mora fora do Brasil? Qual método

³²¹ Informação proveniente do Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo (INPC) - também conhecido como IPCA - o indicador oficial do Governo Federal para aferição das metas inflacionárias. Disponível online em: <<https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2016/04/12/inflacao-de-438-desde-criacao-do-real-faz-nota-de-r-100-valer-r-1859.htm>>. Acesso em 04/07/2017.

³²² Conforme será adiante verificado, mesmo nesses momentos, os imigrantes não tiveram conhecimento de que nossa interação compunha uma performance artística. Entendo que a revelação sobre a intencionalidade artística de nosso encontro contaminaria – assim como nas experiências do Teatro Invisível – a possibilidade de trocas reais e sem interferências com os participantes da performance.

adotado para mudança? Processos, viagem, percurso. Qual sua situação documental hoje? Qual foi sua maior dificuldade no processo de adaptação? Está satisfeito com a decisão de ter vindo? Qual a maior vantagem de morar nos EUA? Sente falta de algo no Brasil? Pensa em voltar? Se pudesse visitar o Brasil por um dia o que faria? Se eu pudesse fazer algo por você, o que seria?

O contato com imigrantes brasileiros morando nos EUA valoriza o encontro entre pessoas que passam/passaram por situações similares às vivenciadas por meus familiares – de estarem fora de seu país, numa posição de risco e instabilidade social, por exemplo. Inserida nesta perspectiva, a segunda fase de *Real* permitiu não só remontar o percurso trabalhista trilhado por meus familiares, mas, sobretudo, buscar intervenções diretas sobre a realidade de clausura e violência vivenciada por imigrantes sem documentos nas redondezas de Boston, nos Estados Unidos.³²³

Ademais, o fato de as moedas de R\$ 1,00 terem sido levadas para os Estados Unidos fez com que elas perdessem seu valor real. Não só pelo fato de cada moeda ter valido, em média, entre U\$ 0,24³²⁴ a U\$ 0,32,³²⁵ ao longo do período em que foram distribuídas, mas também devido à impossibilidade de troca de miúdos em casas de câmbio. Estes estabelecimentos só aceitam valores em nota para transações cambiais. Considero que este fato fez com que as moedas distribuídas ganhassem aspectos distintos de seu significado enquanto dinheiro em si, passando a funcionar como símbolo de referência à cultura de nosso país, bem como às origens dos imigrantes por elas contemplados.

Conforme será exibido nos próximos itens deste apartado, a segunda fase de *Real*, assim como a primeira, buscou inscrever-se num território limiar entre arte e vida real, propondo ocasiões de tensionamento entre tais instâncias. Também será sublinhado o fato de a segunda fase ter se interessado em produzir questionamentos diretos sobre a problemática da realidade de imigrantes brasileiros vivendo sem documentos nos EUA, provocando reflexões sobre os motivos que os levaram a migrar de sua terra natal. Ademais, nela também foram trabalhados aspectos econômicos, através da distribuição dos valores recolhidos em sua fase inaugural.

³²³ A proposta inicial da pesquisa era a de realizar a segunda fase de *Real* em Nova Iorque, no entanto, conforme será adiante detalhado e justificado, este momento da performance ocorreu no estado de Massachussets.

³²⁴ Maior cotação do dólar comercial em relação ao real durante o período de estágio no exterior registrada em 21/01/2016: U\$ 4,1644. Disponível online em: <<http://economia.uol.com.br/cotacoes/cambio/dolar-comercial-estados-unidos/?historico>>. Acesso em 16/10/2016.

³²⁵ Menor cotação do dólar comercial em relação ao real durante o período de estágio no exterior registrada em 10/08/2016: U\$ 3,1307. Disponível online em: <<http://economia.uol.com.br/cotacoes/cambio/dolar-comercial-estados-unidos/?historico>>. Acesso em 16/10/2016.

4.2.1 Histórico pessoal com imigração

A proposta de trabalhar com o tema imigração surgiu de maneira natural quando em 2016 minha família completou 15 anos vivendo como imigrante – alguns com situação documental regular, outros não – no estado de Massachussets nos EUA. Amparado por essa situação compus uma narrativa objetivando abordar e refletir sobre o modo como essa situação impacta minha vida e a de meus familiares, buscando imprimir uma visão artística e política sobre tal condição. Sendo uma produção autobiográfica permiti-me relatar e apresentar a mim mesmo em busca de uma ressignificação criativa dessa experiência. Ademais, a migração de povos pelo globo é de fundamental importância num mundo globalizado onde imperam os “valores mercantis, o dinheiro circula livremente e os seres humanos e suas histórias em movimento são objeto de tráfico e criminalização” (JIJÓN, 2008).³²⁶ Esse processo visou ainda identificar minha história em uma perspectiva comum e compartilhada, narrando aspectos individuais, mas que se inserem numa conjuntura coletiva. Tal proposta visa ilustrar uma experiência imigratória real exibindo e analisando seus aspectos que se referem à realização da performance *Real*.

A partir do ano 2000, minha família iniciou um processo de mudança para os Estados Unidos cujo propósito foi o de conseguir a estabilidade financeira não conquistada no Brasil. A decisão foi tomada para solucionar a condição de desconforto e falta de recursos que começava a preocupar meus pais após diversas tentativas frustradas com a abertura de pequenas empresas. A mim, à época com 17 anos, foi dada a possibilidade de permanecer no Brasil e dar início aos estudos de Teatro junto ao curso de graduação da Escola de Belas Artes da UFMG. Na ocasião fui emancipado. Conferiram-me os “poderes” da vida adulta e assumi a responsabilidade de representar meus pais legalmente através de procurações.

A emigração foi vista por eles como um investimento pessoal dedicado à reserva de valores que seriam aplicados em projetos futuros no Brasil. A escolha de meus familiares pelos EUA deu-se por o local ser considerado um núcleo de estabilidade econômica e social com vasto histórico de recebimento de imigrantes.³²⁷ Segundo dados do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, a maior concentração de cidadãos brasileiros no exterior se

³²⁶ “[...] valores mercantiles y el dinero circulan libremente y los seres humanos y sus historias en movimiento son objeto de tráfico y criminalización”. Tradução do autor. Artigo disponível online em: <http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/por/po51_pg_jijon.html>. Acesso em 23/02/2017.

³²⁷ De acordo com estudos da ONU, os EUA são o sexto país no mundo a receber o maior número de imigrantes. Dados disponíveis online em: <<https://priceconomics.com/which-countries-have-the-most-immigrants/>>. Acesso em 03/02/2017.

encontra nos EUA – cerca de 1.380.000.³²⁸ Foi também determinante o fato de uma pessoa próxima à família residir em Massachussets, facilitando o acesso de informações sobre o local, bem como sobre os procedimentos para migração. O processo entre a tomada da decisão, organização para ida e realização do plano levou um ano. Aqui é importante ressaltar o modo como se deu a preparação para burlar os agentes de fronteira, um procedimento que envolveu aspectos cênicos e performáticos.

Após a decisão de que o processo imigratório se daria via aérea³²⁹ foi preciso preparar os passaportes e vistos de turistas emitidos mediante rigoroso processo de seleção no Consulado Geral dos Estados Unidos – via, aliás, comum aos brasileiros que optam por se mudar para aquele país. O visto conferido para turistas é o B1/B2 e o caminho para acessá-lo envolve um método burocrático que vai do preenchimento de formulários a entrevistas com agentes consulares.³³⁰ Nesses formulários o pleiteante deve responder perguntas, dentre outras, atestando que não pretende realizar ato terrorista, tráfico, assassinato ou destruição do patrimônio, além de confirmar que não tem intenção de permanecer no país.

Na ocasião, meus pais se ocuparam em preparar um dossiê familiar que ressaltasse nossos laços com o Brasil, falseando que o objetivo final da viagem era de turismo e de que ao fim retornaríamos ao país. Nesse dossiê havia documentos que comprovavam nossos vínculos com instituições de ensino, trabalho, posses de imóveis e automóveis, etc. De posse dele, meu pai foi a São Paulo com a missão de convencer o agente consular de que iríamos³³¹ para uma viagem de lazer. A encenação foi desempenhada com sucesso, visto que o agente consular concedeu a todos o visto B1/B2 pelo período de 10 anos (2001 – 2011). Adiante, todos tiveram de passar por um ensaio a fim de memorizar o conteúdo que deveriam/poderiam expor aos agentes de imigração no momento de chegada aos EUA. Na ocasião da entrada no país, o oficial norte-americano outorgou o período máximo de seis meses para sua permanência.

Dessa maneira, através de uma elaborada performance familiar, em 2001 seis membros de minha família adentraram no país como turistas para depois permanecerem como residentes indocumentados. Esse processo, já realizado por outros conterrâneos, parecia o mais seguro e tendo em vistas as leis de legalização e loterias de *greencard*, tinham a

³²⁸ Dados disponíveis em: (MARGOLIS, 2013, p. 19).

³²⁹ Para aqueles que vão por terra os procedimentos são outros e envolvem a ação de coiotes e atravessamento da fronteira pelo México.

³³⁰ O referido processo foi abordado na performance *O que se vê por detrás daquela nuvem* realizada por mim em colaboração com as artistas Julia Cavagna, Vanessa Cuervo e Ivonne Vilaron em junho de 2016 em NY.

³³¹ A princípio também me mudaria para o exterior com meus familiares, porém, durante o processo de preparação para viagem fui aprovado no curso de Teatro da EBA/UFMG e optei por permanecer no país.

expectativa de que rapidamente seus documentos seriam providenciados. Porém, isso não aconteceu e todos tiveram de enfrentar situações adversas de viver na “ilegalidade”. Dirigir sem carteira de motorista, trabalhar sem autorização, fazer contratos de aluguel, dentre outras atividades que demandam um registro frente ao governo estadunidense, se tornaram situações de risco que poderiam resultar em sua deportação.

Dentre os documentos de registro, aquele que é considerado o mais importante para os imigrantes é o *Social Security Number* (SSN) – número de seguro social, em tradução livre, ou simplesmente Sílvia Santos, conforme código adotado pelos imigrantes brasileiros –, um documento que serve para identificar cidadãos, residentes permanentes e portadores de visto de trabalho nos EUA. Ele também é utilizado para monitorar as operações de crédito de um indivíduo,³³² seu histórico de taxas e garantir seguro desemprego e benefícios da previdência social. Através do SSN uma pessoa pode aplicar para o *Work Permit*, *Driver’s License* e para a residência permanente nos EUA. Diferente da carteira de motorista estadunidense e do *Green Card*, o SSN é impresso em papel, o que deu abertura para ser um dos documentos mais falsificados por brasileiros indocumentados nos EUA. O uso impróprio deste cartão ou número por alguém pode acarretar em punição por multa, prisão ou ambos.

Através deste caminho, meus familiares optaram pela compra destes cartões alternativos a fim de se candidatarem a situações trabalhistas onde o número era aceito sem que houvesse qualquer verificação por parte do contratante se era válido ou não. O documento falso, no entanto, não pôde ser utilizado para situações onde o processo de avaliação é mais firme, como no caso de grandes empresas, órgãos governamentais, etc. Sem acesso a serviço de transporte público, tiveram de se expor dirigindo para o trabalho sem o documento apropriado, o que normalmente acarretava em abordagens pela polícia, multas e processos judiciais na corte da região onde habitam. Neste último caso, o julgamento se fechava com a aplicação de uma multa e com a promessa de que não voltariam a dirigir sem carteira.

Sem a documentação necessária, tiveram de realizar serviços pesados na construção civil, em restaurantes, com jardinagem e faxina, locais que abrem espaço para imigrantes ao fazerem vista grossa aos documentos falsificados.³³³ Nesse cenário, os trabalhos que

³³² O SSN também é utilizado para monitorar o *Credit Score* de um indivíduo, ou seja, todo serviço prestado, operações de cartão de crédito ou financiamento são vinculadas ao SSN podendo ganhar ou perder pontos de acordo com sua credibilidade e operações no mercado. Quanto mais pontos mais benefícios no momento de alugar, comprar ou financiar casas, automóveis, novos cartões, etc.

³³³ Atualmente (2017) a situação documental de meus familiares é diversa. Tiago (30), um de meus irmãos, se naturalizou estadunidense em 2011 após casar-se com uma brasileira com dupla nacionalidade. Depois de conseguir a cidadania, pôde conferir aos meus pais o status de residentes legais, que por sua vez conquistaram seu *Green Card*. Israel, o irmão mais velho (35), casou-se com uma estadunidense em novembro de 2016 e agora

prestaram foram usualmente pagos em dinheiro, uma vez que o pagamento em cheque é nominal e vinculado ao SSN. Enquanto isso, devido à política restritiva da imigração estadunidense, os primeiros anos de distância entre eu e minha família foram marcados por trocas de cartas, fotografias, ligações emocionadas ao telefone, com a promessa de que após a conclusão do curso de Teatro na EBA/UFMG eu seguiria de mudança para junto deles.

Ensaando novos modos de se comportarem social e culturalmente, aos poucos meus familiares foram se adaptando à nova língua, assim como outras maneiras de se vestirem e comportarem. Este processo, que vai além de um procedimento de alfabetização, iniciou para eles um novo momento de formação corporal e modos de agir e se relacionar com o outro e o mundo. Assim como esclarece Richard Schechner, a experiência do aprendizado envolve treinamento de ações performadas que as pessoas ensaiam para desempenhar.

Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias. (SCHECHNER, 2003, p. 27).

No caso dos meus familiares, assim como de outros migrantes que buscam se adaptar à nova vida no exterior, este período de treinamento objetiva estabelecer uma boa performance sociocultural em um novo contexto e envolve encenações sociais, profissionais, de raça e classe e interferem diretamente em seus modos de se comportar frente a um novo povo e cultura. Contudo, mesmo com todo esforço para se inserirem em uma nova realidade, há sempre códigos culturais que lhes faltam e os diferenciam dos nativos, fixando a estampa de “estrangeiro” em suas faces. Neste universo, enquanto muitos se adaptam e são melhor aceitos, outros não se sentem tão confortáveis frente à nova vida e passam a viver numa tensão entre a aceitação e a negação ao ajustamento.

Tiveram também de aprender a enfrentar novos problemas, desenvolvendo uma performance de resistência frente às iniquidades apresentadas neste contexto. Habitados aos privilégios da classe média no Brasil, tiveram de reinventar a vida como pessoas à margem, tendo sua mão de obra e modos de vida explorados em situações próprias das minorias sociais, aprendendo a resistir contra pressões xenofóbicas e de agentes da lei, driblando

aguarda a chegada de seus documentos pelos correios a fim de realizar o mesmo processo pelo qual Tiago passou. Davi (27), o mais novo, foi contemplado em 2014 por um programa do Governo Obama chamado *Dream Act*³³³ que conferiu autorização para trabalhar e dirigir aos imigrantes indocumentados que haviam entrado no país antes dos 15 anos de idade. Felipe (32), o do meio, é o único a não possuir documentos oficiais, mesmo tendo três filhos nascidos nos EUA. Este fato ainda lhe causa problemas, como quando foi detido pela oitava vez em janeiro de 2017 por dirigir sem carteira acarretando em uma série de dificuldades financeiras e psicológicas.

problemas oriundos da falta de documentação e situação migratória. Apesar de terem assegurado sua situação econômica, as adversidades que os cercavam fizeram da vida nos EUA um exercício de luta política constante.

Também experimentei, nas diversas vezes em que os visitei, ocasiões onde tive que lidar com os agentes da imigração com informações envolvendo os motivos de minha viagem e local de hospedagem, uma vez que, devido à sua situação documental, não podia informar que ia visitá-los. Nestes momentos em que performei o papel de turista enfrentei pressões de toda sorte nos aeroportos. Tendo em vista tais considerações, analiso o processo de começar uma nova vida em uma terra estranha como uma construção performática não só em nível sociocultural, mas também de caráter artístico. Conforme aferido no primeiro capítulo deste trabalho, a romancista haitiana Edwidge Danticat (2013) propõe que imigrantes desempenham um papel *como* artistas porque criam a vida, modelando sua história a partir de suas aspirações. Nas palavras da autora, considerar a imigração como um acontecimento artístico significa trabalhar uma noção popularizada da arte:

Recriar a si mesmo dessa maneira, recriar toda a sua vida, é uma forma de reinvenção correlata às maiores obras da literatura. Isto traz a arte para o reino das práticas de pessoas comuns e o que elas fazem para sobreviver. Detona a noção de que a arte é elevada demais para as massas, e a insere no dia a dia.³³⁴ (DANICAT, 2013).

A experiência de se lançar para a vida em um lugar estranho é similar a ter uma tela em branco à sua frente. Nela uma nova obra será criada, pincelada por pincelada. Tal processo envolve aspectos que são compartilhados por procedimentos artísticos tais como o risco, o improvisado, a lida com a imaginação e a criatividade, comportamentos e exibições corporais, dentre outros. No enalço desta condição novos modos de existência e sobrevivência são criados, trabalhando e improvisando com o que se tem à mão.

Tais características estão claramente expressas na amalgamação de idiomas promovida no contato entre inglês e português, o que faz surgir uma espécie de dicionário de novos estrangeirismos, ou seja, um conjunto de novas palavras oriundas do inglês e que foram aportuguesadas e popularizadas na região da grande Boston. São palavras e expressões flexionadas de acordo com as regras normativas do português e adotadas comumente por

³³⁴ Trecho de entrevista com a escritora disponível online em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/08/all-immigrants-are-artists/279087/>>. Acesso em: 03/03/2017. “*Re-creating yourself this way, re-creating your entire life is a form of reinvention on par with the greatest works of literature. This brings art into the realm of what ordinary people do to in order to survive. It takes away the notion that art is too lofty for the masses, and puts it in the day-to-day. I’ve never seen anyone connect being an artist and an immigrant so explicitly, and for me it was a revelation.*” Tradução do autor.

brasileiros em conversas do dia a dia. A título de exemplo, transcrevo abaixo alguns modelos com que tive contato durante o estágio no exterior:

Estrangeirismos:

Appointment (hora marcada) – “Não se esqueça do seu *apontamento* hoje à tarde”.

Busy (ocupado) – “Hoje não posso, estou muito *bisado*”.

Dishwasher (lava-louças) – “Trabalho de *disha* à noite naquele restaurante”.

Mop (passar o pano) – “Depois de limpar o fogão é preciso *mapear* o chão”.

Motor Vehicle (alusão ao RMV, órgão equivalente ao Detran) – “Busquei minha carteira na *Moura Veículos*”.

Park (estacionar) – “*Parkiei* a moto no *parkeamento* da loja”.

Plaster (gesso) – “O menino da *plasta* finalizou o serviço”.

Roofer (construtor de telhado) – “Trabalho de dia como *roofeiro*”.

Spray (borrifar) – “Ela *sprayou* a tinta até esvaziar a lata”.

Supposed (deveria) – “Você não é *suposto* fazer isso”.

Tow (rebocar) – “Estacionei fora da vaga e *towaram* meu carro”.

Anglicismos:

Done (feito) – “Isso aí já tá *done*”.

My Jesus (meu Jesus) – “*My Jesus* Cristo me ilumina”.

Roof (telhado) – “Bora fazer o *roof*”.

Shingle (telha) e *Gun* (aplicador) – “Bota os *shingle* que eu vou com a *gun* em cima”.

Schedule (programação) – “Vou ver meu *schedule* e te passo minha disponibilidade”.

Tile (azulejo) – “Já passei a massa e agora vou fazer o *tile*”.

Através dessa característica linguística o modo como os imigrantes são atravessados pela cultura do local se torna mais evidente, apesar de, ao mesmo tempo, ser difícil mensurar todos os aspectos deste atravessamento, tendo em vista a sutileza de tais processos. Não é de se estranhar que muitos dos brasileiros vivendo no exterior, em decorrência das dificuldades desse processo de adaptação, busquem se inserir em grupos e comunidade da mesma nacionalidade. Conheço muitas pessoas que vivem há anos nos EUA e ainda não sabem falar inglês devido à facilidade de falar a própria língua proporcionada pelo alto número de brasileiros vivendo naquele local.

Seria útil ainda incluir o termo *transculturação*, trabalhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz a fim de se referir ao processo de transformação pelo qual passa um grupo social na incorporação de elementos estrangeiros, bem como a fusão de povos que dão origem a um novo grupo. Tal processo dá origem a uma tessitura de alianças que vai muito além dos laços raciais, participando da construção das histórias no continente americano. Essa noção leva em conta o modo como diferentes culturas se hibridizam através de práticas incorporadas (TAYLOR, 2013).

Na cidade de Framingham, este processo é evidente. Há brasileiros por todas as partes. Nas ruas, lojas e supermercados o português é falado constantemente, diferente de Nova Iorque onde tal fenômeno era menos comum. Basta olhar para os lados para se reconhecer as feições tupiniquins. Propagandas em português oferecendo canais televisivos brasileiros, pessoas fazendo churrasco nos quintais durante os finais de semana, sertanejo universitário nos alto-falantes dos carros, dentre tantos outros pontos que fizeram com que a cidade fosse apelidada de *Little Brazil*.³³⁵ Seus habitantes aparentam ter origem humilde, ser pessoas calejadas pelo trabalho, pela distância de sua terra e de seus entes queridos, pelos olhares inquisidores daqueles que desaprovam sua estadia no país. Em seus olhos não parece haver senso de pertencimento ao local em que estão.

De acordo com a pesquisadora Maxine L. Margolis:

Embora haja brasileiros morando por toda área da Grande Boston, em nenhum outro lugar ele tiveram maior impacto do que em Framingham, uma cidade de uns 67 mil habitantes que fica cerca de 32 km a oeste de Boston. Framingham, dentre todas as cidades norte-americanas de tamanho equivalente, talvez seja a que tenha o maior número de brasileiros. (MARGOLIS, 2013, p. 111).

Talvez por este motivo seja também perceptível na cidade um imperativo sentimento de nostalgia, expresso nas padarias ao modo brasileiro que vendem coxinha, pão de queijo, café com leite, guaraná e assim sucessivamente; nos corredores dos supermercados onde pode-se encontrar doces, condimentos, farináceos, bebidas, entre outros produtos de origem brasileira; nos restaurantes que vendem comida mineira; nos consultórios médicos, agências de envio de valores e de viagens, escolas de inglês cujas fachadas exibem a mensagem “falamos português”. Noto aí a tentativa desse grupo em suprir a ausência de sua terra natal através do consumo de produtos nacionais, através da tentativa de reconstrução de elementos da cultura brasileira em uma terra distante. No geral, a classe de imigrantes brasileiros não se incorporou à cultura cotidiana norte-americana porque não encontram respaldo social para tal. Assim, mantêm-se à margem, sendo apenas parcialmente habitantes, sem fazer parte da dinâmica comunitária de forma completa, de modo a verdadeiramente usufruírem da cultura popular local.

Apesar da alta concentração de brasileiros na cidade de Framingham, nem sempre seus habitantes têm sido receptivos com nossos compatriotas. Acusados de ocuparem as escolas e outras instituições públicas locais às custas dos contribuintes e de elevarem o número de

³³⁵ Disponível online em: <<http://www.brazzil.com/2003/html/articles/oct03/p112oct03.htm>>. Acesso em 20/03/2016.

crime e a doença naquela região os brasileiros vêm sendo obrigados a conviver com notícias como “‘Framingham tem sido estuprada por brasileiros’, [...] ‘Os ilegais tornaram Framingham uma terra de foras da lei’, e ‘a cidade virou um acampamento de escravos brasileiros’” (MARGOLIS, 2013, p. 113).

Entre agosto e novembro de 2016 tive a oportunidade de conhecer Framingham de perto. Apesar de ter topado com vários compatriotas por lá, evitei abordá-los para conversar sobre sua situação imigratória ou oferecer uma moeda, reservando esta interação para as situações de trabalho e os brasileiros que encontrei em tais ocasiões. No próximo item estão expostos os motivos que me levaram a optar pela região de Framingham para realizar a segunda etapa da performance em lugar de Nova Iorque. Esta escolha abriu possibilidade para incorporar em *Real* o papel do imigrante indocumentado, vivendo à margem da lei.

4.2.2 Ser e performar o imigrante indocumentado



Figura 39 – Fazendo instalações de luminárias em Wayland, MA, em agosto de 2016. Foto: Davi Ribeiro. Fonte: Arquivo Pessoal.

Decidido a prestar serviços voluntários que remontassem às experiências trabalhistas vividas por meus familiares nos EUA, entre agosto e outubro de 2016 atuei na região metropolitana de Boston como eletricista (*T Electrical*), carpinteiro (*Filho Construction*),

telhadista (*TCT Roofing*) e na rede de restaurantes *Dunkin Donuts*.³³⁶ Durante este tempo, a ideia foi experimentar um tipo de trabalho, para trabalhar por um curto período de tempo (no máximo uma semana) e seguir para outro. Através deste caminho pude vivenciar diferentes experiências trabalhistas tecendo uma rede de relações com diversos brasileiros vivendo no exterior, através de diálogos intermediados pela distribuição de moedas de R\$ 1,00. Conforme anteriormente descrito, este processo visou remontar ao histórico particular de meus familiares debatendo de maneira ampla sobre a experiência trabalhista de imigrantes brasileiros indocumentados atuando na região metropolitana de Boston, EUA.

Por nunca ter realizado as funções acima descritas, em todas as experiências às quais me submeti tive de receber algum tipo de treinamento, fato recorrente nas relações de trabalho ocorridas no exterior. Este fato, em si, assemelha-se ao processo de ensaios e preparação de uma obra artística no sentido em que ambas envolvem treinamentos para que sejam postas em prática. Através deste treinamento pude performar meu papel com mais propriedade, azeitando os processos corporais e manuais aos quais tive que me submeter durante a realização dos trabalhos no exterior.

Apesar do acompanhamento por parte de profissionais mais experientes, percebi que tais funções são de fato aprendidas na marra, no dia a dia, fazendo. Tal condição faz com que estes serviços sejam, usualmente, realizados por pessoas que, assim como eu, não possuem experiências nas áreas pleiteadas. Meu pai, por exemplo, com formação em matemática e computação, trabalhava no Brasil com segurança da informação na extinta Mannesmann e lecionava sobre o mesmo tema na Faculdade Newton de Paiva. Logo que se mudou prestou serviço na construção civil, *Dunkin Donuts*, entregando pizza e jornais para, finalmente, se firmar como microempresário no ramo de limpeza doméstica.

Tal característica faz dos campos de trabalho pelos quais passei um espaço diverso onde se misturam profissionais de diferentes áreas, submetendo-se, algumas vezes, a condições degradantes fora de seus campos de formação. Ao longo dos trabalhos realizados tive a oportunidade de conhecer um compositor de música sertaneja, empresários, um biólogo, um professor de educação física, funcionários públicos concursados, dentre outros profissionais, todos trabalhando em serviços manuais pesados não relacionados à sua experiência anterior no Brasil.

Considero que, apesar dos impropérios, o ganho de recursos nos países ricos permite uma vida modesta, nada luxuosa, sem mordomias comuns à classe média brasileira, como a

³³⁶ Todas estas experiências serão melhor detalhadas adiante no próximo item deste capítulo.

possibilidade de contratação de prestadores de serviço doméstico, por exemplo. Pessoas deixam de exercer cargos que passaram anos realizando para se dedicar a outras funções que dificilmente seus antigos colegas de profissão cogitariam fazer.

Nesse período, busquei performar a memória social de um grupo me aproximando dos seus modos de se relacionar e existir. Tive contato com prática de exploração de vínculos sociais investigando tipos preexistentes de relação, pesquisando novas formas de convívio, criando e recriando “modelos socioprofissionais” próprios de um grupo, ou seja, performando de acordo com padrões sociais e profissionais relativos à experiência do imigrante brasileiro. Daí decorreu a construção de uma rede de relações trabalhistas, cunhando e explorando esquemas relacionais, constituindo microterritórios intermediados por moedas e dando forma, concomitantemente, a experiências imediatas e duradouras.³³⁷

No encaço de tal tessitura pude perceber que grande parte dos trabalhadores nesta situação têm dificuldades para entender e falar o inglês, o que acaba interferindo nas relações com contratantes e prestadores de serviço nativos. Suas conversas em situação de trabalho são maiormente dominadas pelo assunto imigração: documentos, tempo de estadia nos Estados Unidos, problemas com a lei, notícias sobre oportunidades de legalização, salário, etc. Alguns alegam não sentir falta de absolutamente nada relativo ao país de origem, sejam recém-chegados ou habitantes de longa data. Outros, relatam que a maior dificuldade que enfrentam provém da saudade dos parentes e amigos deixados no Brasil. Dizem não ter saudade da terra e das condições de vida. Não falam em voltar. Grande parte deles.

Com a crise política e econômica no Brasil, evidenciada desde as últimas eleições presidenciais (2014), percebi ao longo da realização da 2ª fase de *Real* que uma nova onda migratória de brasileiros para os EUA está em curso. Mais da metade das pessoas com quem conversei eram recém-chegados. A título de exemplo compartilho o relato de um trabalhador da construção civil, formado em biologia e sócio de um *petshop*, que há 6 meses havia abandonado o Brasil para viver nos EUA. Neste relato estão expressas informações que, de modo geral, são compartilhadas por outros migrantes, referentes ao passado em nosso país, bem como às dificuldades encontradas na nova empreitada:

A vida de imigrante não é fácil não. O pessoal que mora no Brasil não tem ideia do que a gente passa aqui. Eu nunca trabalhei tanto na minha vida. Lá eu achava que trabalhava, até que cheguei aqui. O tempo passa devagar, o dia dura, a tarde dura, a noite dura. O corpo se adapta é na porrada. Sem documentos você vive nas sombras, você não é gente. Sem documentos a gente fica na mão do povo. Somos imigrante ilegais igual ao resto aí. “Que

³³⁷ Esclareço que os processos realizados dentro das empresas nas quais me voluntariei, bem como o nome das pessoas envolvidas em tais ocasiões, serão mantidos em sigilo de modo a preservar suas identidades.

isso, Jessé. Eu sou um cara legal.” É muito sofrimento. O psicológico da gente fica abalado. E o povo de lá acha que a gente é rico, que leva vida de bacana. Mas é uma tortura. Esse é o lado negativo. Mas tem o positivo também. Aqui eu tenho meu carro, aqui eu tenho a minha casa. Toda semana tem o dinheirinho que cai na conta. Inclusive, a gente deveria falar pro Antônio (contratante) amolecer o coração nessa semana e aliviar os descontos.³³⁸ (Informação Verbal).

Neste trecho percebe-se que, muitas vezes, há uma supervalorização da vida no exterior por parte daqueles que estão no Brasil e não compreendem de fato as agruras da vida dos imigrados. É “chique” morar em Nova Iorque, Boston, na Europa, etc. Tal glamorização ignora o fato de que as pessoas estão se matando de trabalhar, vendendo seu tempo, saúde, mão de obra e criatividade para trabalhos que talvez não realizariam em um contexto diferente. Também fica claro que os aspectos considerados “positivos” da vida no exterior relacionam-se quase que exclusivamente à condição econômica e ao relativamente fácil acesso a serviços e bens de consumo. De fato, minha impressão após anos visitando o país e alguns meses ali trabalhando é a de que o sistema de compra e venda estadunidense funciona com mais propriedade quando comparado ao do Brasil. Além de encontrar uma melhor qualidade de serviços e produtos, o pagamento de salários é realizado semanalmente, possibilitando uma maior circulação de recursos e esgotando as dificuldades que aqui conhecemos por “fim do mês”. Vivendo em um país rico, essas pessoas têm a oportunidade de concretizarem anseios que lhe foram incutidos desde cedo e que ainda não haviam encontrado ocasião apropriada para vivenciar, sendo o que mais se destaca o acesso ao conforto intermediado pelo apego ao trabalho.

A dedicação ao trabalho é a máxima do imigrante brasileiro, de modo que tal esforço parece ocupar uma posição de centralidade na vida dos indocumentados, configurando-se como principal atividade em suas vidas. Ele é visto como uma obrigação provocada não só pela necessidade de comer e se abrigar, mas também de conquistar a qualidade de vida e sonhos de consumo que motivaram sua mudança para o exterior. Principalmente por conta da drástica redução das situações de interação social oriunda deste processo, o trabalho torna-se condição *sine qua non* para a nova vida do imigrante nos EUA, que finda por se tornar refém da produção e comercialização de objetos e empregos. Outro aspecto é a necessidade de afirmação do trabalhador brasileiro frente aos americanos, tendo que trabalhar muito, bem e barato, a fim de garantir amparo por parte de seus empregadores. Tendo em vista tal

³³⁸ Depoimento fornecido por um trabalhador brasileiro, em Concord, Massachussets, em agosto de 2016.

realidade, na qual o trabalho torna-se a essência do ser humano, não há mais espaço para a perda de tempo, para os sonhos, as caminhadas sem rumo ou conversas descontraídas.



Figura 40 - Montagem gráfica tendo a logomarca do *Dunkin Donuts* como inspiração. Na imagem original a legenda: “América funciona à base de Dunkin”, na montagem: “América funciona à base de imigração”. Imagem do autor. Fonte: Arquivo pessoal.

O trabalho não é só uma condição essencial para a manutenção financeira de uma pessoa ou grupo, mas também um dos signos mais evidentes da alienação humana ocupando atualmente um espaço fundamental na vida das pessoas. A importância do trabalho na vida do ser humano vai muito além do fato de que, através dele, satisfazemos nossas necessidades básicas. Ele se associa às noções de realização pessoal e dignidade. Conforme esclarece o escritor e ativista Paul Lafargue, autor do renomado livro *Direito à Preguiça* (1880), o trabalho desenfreado é um dos mais terríveis males que assolam a humanidade.

Uma estranha loucura se apossou das classes operárias das nações onde reina a civilização capitalista. Esta loucura arrasta consigo misérias individuais e sociais que há dois séculos torturam a triste humanidade. Esta loucura é o amor ao trabalho, a paixão moribunda do trabalho, levado até ao esgotamento das forças vitais do indivíduo e da sua progenitora. Em vez de reagir contra esta aberração mental, os padres, os economistas, os moralistas sacrossantificaram o trabalho. (LAFARGUE, 2016, p. 08).

Em contraponto, o psicossociólogo Eugène Enriquez (2014), da Universidade Paris-Diderot (Paris 7), defende que o trabalho deve ocupar um espaço similar aos dos outros tantos atributos humanos como a linguagem, o lazer, a religião, etc. Isso, no entanto, não acontece de fato, e o trabalho se torna um dos principais modos de o sistema neoliberal explorar e oprimir os assalariados. Nas palavras do autor:

[...] o trabalho exprime a exploração das pessoas (em um mundo em que só o lucro é respeitado, cada indivíduo “subalterno” é colocado em situação de angústia, por medo de perder sua posição, e é obrigado a aceitar o salário insuficiente ou até mesmo o péssimo emprego que lhe oferecem, sob pena de tornar-se um sem-teto. Jamais a exploração foi tão franca e tão cínica). (ENRIQUEZ, 2014, p. 172).

A luta pelos direitos trabalhistas, em voga no Brasil desde 1930 com a Consolidação das Leis Trabalhistas de Getúlio Vargas e que acumula várias conquistas com a luta sindical nas décadas de 1980 e 1990, ainda engatinha nos Estados Unidos para os imigrantes. No encaixe desta condição, muitos contratantes se aproveitam da classe contratada para não pagar o combinado ou simplesmente não pagar, sendo a exploração de mão de obra e o roubo de salário os problemas mais recorrentes entre brasileiros.³³⁹ Talvez esta característica, somada à atual crise migratória europeia, tenha conduzido o Papa Francisco a se referir à imigração, durante seu discurso para a Páscoa de 2017, como um novo modelo de escravidão, onde essas pessoas são vistas como vítimas de trabalhos desumanos e da discriminação, criticando o atual modelo econômico e fazendo um apelo para que os fiéis de todo o mundo olhem por eles.³⁴⁰

Apesar de a lei estadunidense assegurar os direitos do trabalhador, caso haja qualquer infração, independentemente de sua situação imigratória, quase unanimemente o imigrante não se dispõe a procurar a justiça em casos onde é lesado, por medo de ser deportado ou mesmo por desconhecimento da lei. De acordo com o Centro do Trabalhador Brasileiro em Boston, órgão comunitário que apoia brasileiros na região metropolitana da Grande Boston, mesmo que a pessoa esteja trabalhando sem os documentos necessários, se for ferida em seus direitos, poderá ser atendida pelo judiciário sem o risco de ser julgada por sua condição documental. Imigrantes têm o direito de receber pelo serviço realizado incluindo hora extra no caso de trabalhar acima de 40 horas semanais. Porém, nem sempre o trabalhador tem conhecimento de seus direitos ou disposição para lutar por eles.

³³⁹ Informações disponíveis online em: <<http://braziliancenter.org/pt/>>. Acesso em: 30/10/2016.

³⁴⁰ Disponível online em: <<http://www.valor.com.br/internacional/4938916/em-bencao-de-pascoa-papa-fala-de-novas-formas-de-escravidao>>. Acesso em: 01/05/2017.

Entendo que a valorização cambial do dólar frente ao real interfere nessa condição, uma vez que grande parte dos trabalhadores imigrantes faz envios em dinheiro ao país de origem, fazendo com que seus recursos tripliquem e, por consequência, que desconsiderem as condições adversas. Dessa maneira, os países ricos perpetuam sua condição de predomínio, contribuindo para a manutenção do ciclo dos abismos sociais.

Considerando tal realidade, durante a segunda fase de *Real* busquei provocar aberturas críticas frente à busca excessiva por dinheiro através do trabalho, resultante de um sistema onde a ideologia de consumo parece ser a cultura dominante. Nestas ocasiões teci diálogos com os trabalhadores com os quais convivi sobre o lugar que o trabalho e o dinheiro ocupam em suas vidas, buscando relativizar sua importância com relação a outros fenômenos como as interações sociais, familiares, o lazer e o afeto. Deste modo, visei abrir questionamentos a respeito do processo de transferência de meus familiares para o exterior deixando-me atravessar pela memória de meus parentes, propondo-me, por fim, a abordar e discutir sobre a condição geral de nossos expatriados. Tais aspectos foram postos em prática através da produção de situações em que processos automatizados de trabalho pesados foram interrompidos por conversas cotidianas sobre nossas vidas, povo, dinheiro e realidade.

Partindo deste princípio, busquei relativizar os espaços controlados localmente, dando margem para o afloramento de uma convivência verdadeiramente ativa através da livre produção de ideias, estimulando o cultivo de um novo ideário político que pudesse conduzir a diferentes formas de projetos relacionais. Assim, *Real* tornou-se uma homenagem crítica a todos os imigrantes invisíveis e onipresentes que sofrem sem voz em uma terra distante, criando espaços para livre circulação de ideias, propondo novas interações e durações para a vida cotidiana através da desautomatização das funções sociais, a fim de aumentar os espaços relacionais humanos em situações precárias de trabalho.

Como esclarece Nicolas Bourriaud (2009), a arte produzida na atualidade, para mais do que anunciar um mundo futuro, apresenta modelos para universos possíveis. Através de diferentes estratégias, tais produções artísticas seguem auxiliando no processo de construção de modos de existência e de ação inseridos na realidade existente. “Hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, com um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos” (BOURRIAUD, 2009, p. 12). Ainda de acordo com o crítico:

A obra de arte representa um *interstício social*. O termo *interstício* foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc. O interstício é um espaço de

relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes no sistema. (Ibid., p. 22).

Através da análise e problematização da esfera das relações entre imigrantes indocumentados e os modos de vida no exterior, desenvolveu-se um projeto político, fazendo com que *Real* funcionasse como um dispositivo relacional, com certo grau de aleatoriedade, provocando e gerando encontros casuais, individuais e coletivos. Um projeto aberto à improvisação, que envolveu espectadores-participantes, não-artistas, durante longo período de tempo, em espaços diversos, onde a produção estética destinou-se a alterar o estado das coisas nesses espaços, objetivando a criação de modos experimentais de coexistência e de vida social.

Seguindo os modos de exhibir desempenhados na primeira fase da performance, a segunda fase também contou com ações não reveladas como atos artísticos, de maneira que os trabalhadores e contratantes com quem tive contato desconheciam o fato de que os encontros ali ocorridos não se tratavam unicamente de acontecimentos cotidianos, mas também de uma performance artística. Em situações previamente articuladas busquei construir uma imagem totalmente pareada com os critérios habituais dessas profissões e pude vivenciar realmente o peso do trabalho realizado por estas pessoas, ao passo em que analisava tais circunstâncias de acordo com critérios estéticos, ou seja, considerando a coerência de seu formato e o valor simbólico do universo proposto.

Neste caso, atuei no campo real da produção de serviços e mercadorias a fim de introduzir nestes espaços uma certa ambiguidade entre a função utilitária e a função estética das ações apresentadas. A partir da simulação de trabalhos e encontros com aparência de um corpo real, pude experimentar as relações que os imigrantes estabeleciam comigo e sua própria situação como estrangeiros interferindo, desta maneira, no comportamento de nossos desterrados. Assim, *Real* foi sendo tecida em um regime de colaboração entre mim e as outras pessoas com que trabalhei, que acabaram se tornando espectadores-participantes da performance sem de fato terem consciência disto.³⁴¹ Tais situações se instalaram como resultado de minha opção em não revelar que nossos encontros se deram em concomitância a um evento artístico. Assim, as pessoas com quem tive contato puderam contribuir com a obra ao trabalharem junto de mim, recebendo moedas ou mesmo em conversas descontraídas

³⁴¹ Conforme será adiante verificado, tal qual nas práticas do Teatro Invisível, o fato de o espectador não saber que presencia um fenômeno artístico não os exime de se tornarem participantes da ação, mesmo desconhecendo o fato de estarem inseridos numa estrutura performática.

durante o expediente, ao passo em que também foram espectadores das situações que desempenhei, assistindo ao meu comportamento performado enquanto trabalhávamos.

Através destes gestos, *Real* apresentou um conjunto de ações realizadas ao lado do sistema econômico e social reais a fim de recosturar o tecido das relações dentro de uma comunidade. Conforme entende Bourriaud, tais situações dão conta de erigir espaços para a livre construção de alternativas de existência frente ao “tudo pronto”.

Espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído. [...] A obra de arte apresenta-se como um *interstício social* no qual são possíveis essas experiências e essas novas “possibilidades de vida”: parece mais urgente inventar relações possíveis com os vizinhos de hoje do que entoar loas ao amanhã. (Ibid., p. 62).

Real buscou intervir no espaço relacional de imigrantes brasileiros morando nos EUA, mesclando o corpo em performance aos corpos reais, sublinhando dificuldades cotidianas enfrentadas diariamente por essas pessoas, dando origem a uma tessitura entre o artístico e a realidade em si, produzindo situações limiars onde se instauraram relações duplas entre o performer e os espectadores/participantes, entre os dramas da vida e a elaboração artística, entre real e ficcional, arte e não-arte, arte e vida.

De igual natureza, outros artistas performáticos já se engajaram em projetos onde a realização de trabalhos se tornou o eixo central de suas produções. Este é o caso de Sophie Calle em *L’Hotel* (1981), quando trabalhou como camareira em um hotel em Veneza e durante 10 dias fotografou as camas, traços deixados da noite anterior, banheiros, armários, lixo, conteúdo das malas e os próprios hóspedes. O material produzido em sua ação foi organizado e publicado no livro *Écrit sur l’image. L’Hotel*, denotando sua preocupação em documentar e exibir registros de seus atos, cruzando os limites da privacidade e a intimidade levando-nos à ambiguidade e à dúvida sobre quem é o artista, quem é o participante e o que é a obra.

Dentre os artistas cujas práticas tomam a forma da prestação de serviços também se destaca o trabalho da alemã Christine Hill, que já ofereceu massagens para visitantes de uma exposição, abriu um brechó com roupas manufaturadas, conhecida por *Volksboutique* (1997), em Berlim, prestando serviços como caixa de supermercado, engraxate, dentre outros. Já o

artista plástico Lourival Cuquinha trabalhou como motorista de *Cycle Rickshaw*³⁴² na Inglaterra enquanto acompanhava sua esposa em um curso de Pós-graduação. Com as 505 libras ganhas no trabalho típico de imigrantes, mais 495 libras de investidores que compraram ações do projeto, Cuquinha costurou uma bandeira da Inglaterra feita de cédulas da moeda corrente do país. Em uma mostra de seu trabalho em Recife, além da bandeira, Cuquinha exibiu projeções das imagens das corridas que fazia em Londres, que somente eram acessadas pelo espectador que pedalasse em réplicas destes veículos instalados no museu.

Tais produções atestam a afirmação de Bourriaud (2009, p. 29) de que a “forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica”. Proposta de Bourriaud:

Em outras palavras, além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência da esfera das relações humanas agora se tornaram “formas” integralmente artísticas: assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tal. (Ibid., p. 40).

A respeito dos objetos particulares utilizados durante a segunda fase destacam-se o uso de ferramentas (martelo, alicate, chave de fenda, dentre outras) e máquinas pesadas (britadeira, cortadeira, furadeiras, dentre outras) como elementos figurativos que compuseram o visual de *Real*; bem como moedas de R\$ 1,00 que, por sua vez, deram forma a um tipo de arquivo sobre meu percurso no exterior. Através da organização deste material nota-se apresentação de dados sobre valores e funções desempenhadas. Através da exposição destes objetos objetivou-se registrar, ilustrar e exibir as evidências das ações desempenhadas na segunda etapa da performance em questão.

As indumentárias adotadas buscaram assemelhar-se às roupas usadas por imigrantes, sendo basicamente compostas por bota, calça jeans, camisa neutra, blusa de frio – em caso de necessidade – cinturão para ferramentas e equipamentos de segurança – quando fornecidos pelo contratante. Neste caso, além de sua função visual, as vestes foram pensadas tendo em vista sua funcionalidade frente ao trabalho a ser realizado: calçado capaz de suportar impactos, calça confortável a fim de não inibir movimentações corporais, etc.

³⁴² Este meio de transporte se assemelha ao serviço de taxi e é feito por alguém em uma bicicleta puxando uma espécie de cabine onde se acomodam os passageiros.

No caso da segunda fase de *Real*, além do registro com fotos, optou-se por fazer uma crônica audiovisual das ações realizadas.³⁴³ Através do uso oculto de dispositivo móvel para captação de imagens, pude filmar as situações de trabalho criando um arquivo de cenas próprias do dia-a-dia do trabalhador indocumentado, bem como as interações ocorridas, depoimentos de imigrantes e entrevistas de emprego. No vídeo disponibilizado para o público com as imagens da performance, todavia, a identidade dessas pessoas não é revelada, salvaguardando sua identidade e privacidade. O processo de filmagem oculta foi uma opção que objetivou não interferir nas relações que se estabeleceram enquanto a performance era realizada, entendendo que, caso fosse revelado que as situações vividas estavam sendo registradas, o andamento natural das conversas e relações ali constituídas seria impactado negativamente.

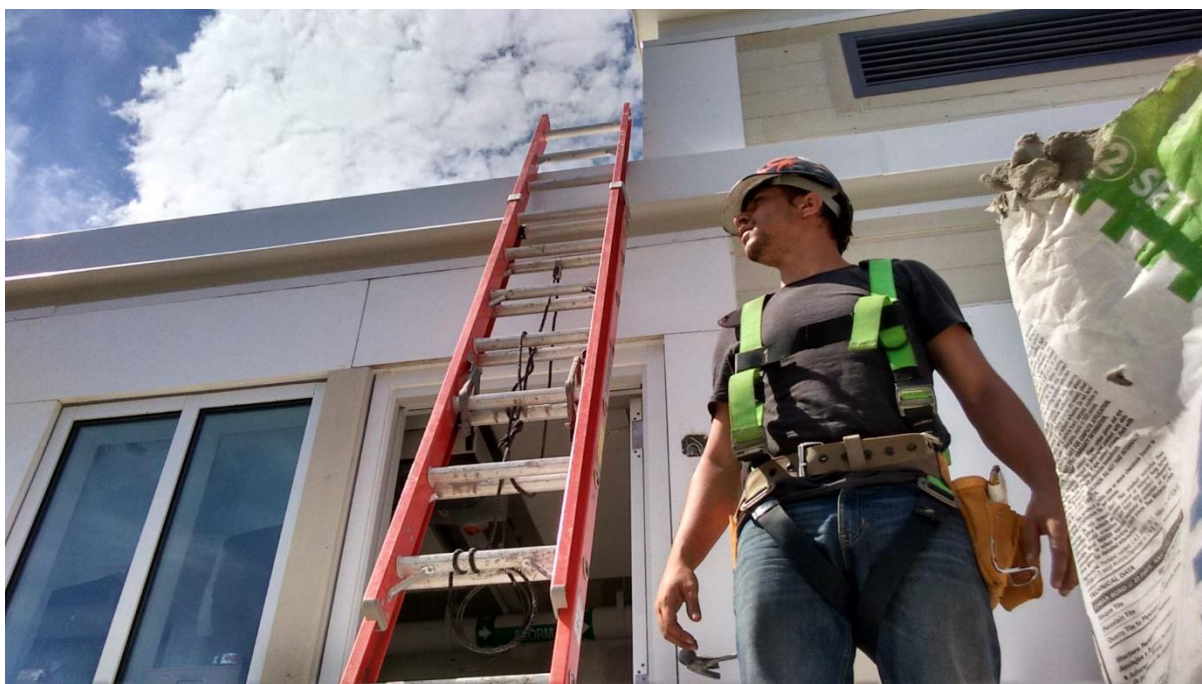


Figura 41 – Trajes utilizados no trabalho como *rofeiro* em Concord, Massachussets.

Quanto ao registro de *Real* a proposta foi, exclusivamente, a de exibir os processos práticos experienciados ao longo de sua realização, apresentando o dia a dia do trabalhador imigrante, suas funções, opiniões e conversas. Nesse sentido, as ações da segunda fase de *Real* também compuseram uma série de conversas informais com este público, erigindo uma obra documental onde foram registrados os hábitos culturais do mesmo. Nessas conversas, expus perguntas com a finalidade de mapear seu histórico e situação migratórias através de

³⁴³ Vídeo com o registro da performance disponível online em: <https://www.youtube.com/my_videos?o=U>.

suas respostas. Inserido nesta perspectiva a proposta findou por exibir as particularidades e motivações que levaram tantas pessoas a utilizarem suas forças para migrar para países com melhores condições econômicas, em lugar de se valer dessa força para lutar contra o sistema político corrompido em sua própria terra, em prol de que sua comunidade se torne mais evoluída social e economicamente. Assim como Sophia Calle, fotografei e filmei estas pessoas sem seu conhecimento e consentimento, registrei seus movimentos, comportamento, pensamentos e ideologia para, por fim, perdê-las de vista e esquecê-las.

Somente através do registro de imagens, vídeos e textos que a maior parte das pessoas terá acesso aos acontecimentos desempenhados em *Real*. Tais situações vão dos mais simples gestos até experiências coletivas, envolvendo grandes espaços geográficos e comunidades, e pequenos espaços e relações individuais.

Tendo em vista a segunda fase de *Real* é possível aferir que a obra envolveu diferentes níveis de performance através da realização de práticas sociais, comportamentais, ativistas e artísticas, pertencendo a mais de uma “categoria performática” simultaneamente. As atividades da vida pública – como os processos pelos quais passa um trabalhador indocumentado nos EUA – são ações coletivas e poderiam, por si só, ser analisadas como se fossem performances. A arte está próxima da vida diária e os comportamentos ordinários podem ser emoldurados de acordo com possibilidades artísticas. Um projeto que se aproxima desses processos com fins de produção artística pode contribuir para experiências de vida a partir de uma perspectiva performática. A vida cotidiana é performática e, concomitantemente, a performance oferece um modelo de como a vida pode ser vivida (SCHECHNER, 2013).

Real visou compreender o modo como podemos lidar com problemas do mundo contemporâneo – tais como aqueles que envolvem a imigração de seres humanos; opressão e exploração de pessoas, violência, preconceito, etc. Através de suas ações originou-se um conjunto de performances que foram dos atos sociais aos artísticos, passando por atividades trabalhistas, papéis sociais, encenações de memória, atuações e experiências relacionais com a audiência norteadas pelo desejo em produzir uma performance de ativismo. Conforme observa Schechner (2011), atualmente as pessoas performam múltiplas imagens de si diariamente, passando por diferentes experiências performáticas cotidianamente. Tais afirmativas esclarecem o modo como em *Real* pude ser e performar o papel de imigrante indocumentado em um mesmo espaço de criação. Nas palavras do autor

Mais e mais pessoas experenciam suas vidas como uma série de performances conectadas que usualmente se sobrepõem: vestir-se para uma

festa, uma entrevista de emprego, experimentos com a orientação sexual e papéis de gênero, encenar um papel da vida diária, tal qual o de mãe ou filho, ou um papel profissional como o de um médico ou professor. A sensação de que "a performance está em toda parte" é aumentada por um ambiente cada vez mais mediatizado onde as pessoas se comunicam por fax, telefone e internet, onde uma qualidade ilimitada de informações e entretenimento vem pelo ar.³⁴⁴ (SCHECHNER, 2013, p. 49).

Real foi uma obra que demonstrou interesse pelo colapso da distinção entre “ficção” e “realidade” explorando e favorecendo o esfrelamento de suas fronteiras. Nesta obra, a linha entre arte e a vida é fluida ou mesmo indistinta. *Real* expandiu o espaço de ação de atividades artísticas, atuando em uma diversidade de lugares não comuns aos espaços de realização de uma obra de arte. Sem fronteiras claras separando a vida diária dos papéis sociais como trabalhador indocumentado, das atuações e procedimentos artísticos, *Real* se inscreveu no nó entre Performance, Arte e Ativismo.

Daí a dificuldade em discernir com exatidão em que ponto executava uma ação estando ciente de que encenava um papel dos momentos em que estava “apenas sendo eu mesmo”. Na complexidade dessa separação tornou-se difícil mensurar as diferenças entre minha performance enquanto exibição artística de minha performance na vida diária. Assim como nas práticas do Teatro Invisível, onde a ambiguidade nunca fica explícita, não só para aqueles que acabaram envolvidos na performance, mas também para mim, muitos acontecimentos apareceram como 'reais' – aquilo que Ileana Diéguez denominou como “teatralidade do real” (CABALLERO, 2011, p. 122).

De acordo com pesquisadora Mariana Lima Muniz (2015) o Teatro Invisível opera enquanto um instrumento de resistência e de transformação social através da exibição de pautas políticas e sociais inseridas em um contexto real, objetivando inserir os espectadores/participantes na discussão e intervir neste meio. O fato de o espectador não ter a consciência de que presencia um fenômeno teatral os torna também atores, que participam da ação desconhecendo estarem inseridos em uma estrutura teatral. Ainda de acordo com autora (2015, p. 99), “esse teatro tem sido muito questionado do ponto de vista ético, por não evidenciar o caráter teatral de suas representações”.

Desse modo, *Real* se apresentou enquanto uma provocação artista à indiferença com relação aos imigrantes, uma estratégia poética que resultou na exposição dessa realidade, que

³⁴⁴ “More and more people experience their lives as a connected series of performances that often overlap: dressing up for a party, interviewing for a job, experimenting with sexual orientations and gender roles, playing a life role such as mother or son, or a professional role such as doctor or teacher. The sense that ‘performance is everywhere’ is heightened by an increasingly mediatized environment where people communicate by fax, phone, and the internet, where an unlimited quality of information and entertainment comes through the air.” Tradução do autor.

nos parece alhures. Evidenciando a precariedade dos corpos que se expõem a situações de trabalho exploratórios, através de uma performance fronteiriça procurei demonstrar como a arte vem alterando e discutindo a questão das relações e limites internacionais, da imigração e dos direitos desses “novos escravos”. Em suma, *Real* foi uma obra que trabalhou no limiar, e há diferentes maneiras de interpretar tal afirmativa: seja referindo-se às fronteiras entre arte e vida, entre o fictício e a realidade, ou mesmo, entre o Brasil e os EUA.

4.2.3 Distribuindo moedas e coletando sonhos

Conforme anteriormente mencionado, optou-se na segunda etapa de *Real* pela distribuição dos valores recolhidos na primeira fase, aproveitando-se deste método para construir relações com imigrantes brasileiros vivendo e trabalhando nos EUA e assim, oferecer para pessoas que estão ilhadas no país a possibilidade de realizar algo por elas no Brasil. Desse modo buscou-se desenhar uma conexão entre a memória cultural e afetiva de origem, que conforme aferido anteriormente neste capítulo, são instâncias que acabam esquecidas no cotidiano dos indocumentados. Considero que, ao fazer das moedas elementos plásticos, ressignificando seu valor financeiro para brasileiros no exterior, pude abrir possibilidades para uma contemplação estética do dinheiro.

Ao longo da realização de serviços na construção civil distribuí ao todo 67 moedas (R\$ 67,00), impactando, por sua vez, o mesmo número de brasileiros.³⁴⁵ Apesar de ter encontrado contrerrâneos fora desses espaços, é preciso esclarecer que optei por distribuir moedas apenas nos momentos em que trabalhava. Este fato se deve, primordialmente, devido à escolha por priorizar o contato com esse público através das relações trabalhistas, tendo em vista a importância que tal função ocupa em suas vidas.

Também é importante destacar que nem todos os que receberam moedas tiveram acesso à proposta de compartilhar sonhos relativos ao nosso país. Isso se deu por conta da praticidade exigida em ambientes de prestação de serviço, que muitas vezes não permitiu conversas duradouras e, também, por conta da situação documental de alguns deles. Parte das pessoas abordadas possuía o *Green Card*, podendo ir e vir livremente dos EUA para o Brasil, o que a meu ver invalidava a necessidade de oferecer a eles a oportunidade de realizar qualquer ação em nosso país.

³⁴⁵ Contrariamente ao intento original, não consegui distribuir todas as moedas recolhidas na primeira fase, o que resultou no retorno de 200 delas para o Brasil. Este material agora se tornou uma espécie de arquivo de minha experiência em *Real* e permanece em minha posse.

O sistema de distribuição e recolhimento se deu de modo parecido em todas as ocasiões: 1) abordava-os com a moeda em mãos afirmando ter trazido uma lembrança do Brasil; 2) se questionado quanto ao motivo daquela ação respondia que havia ajuntado tais valores com o propósito de distribuí-los para brasileiros no exterior; 3) atentava para as reações dos contemplados, coletando suas impressões; 4) quando possível, oferecia-lhes a possibilidade de realizar algo em seu lugar no Brasil.



**Figura 42 - Brasileiro indocumentado de posse de uma das moedas distribuídas em *Real*. Foto do autor.
Fonte: Arquivo pessoal.**

Em tais ocasiões, tive contato com pessoas de diversas profissões, com diferentes histórias, modos de entrada no país, situação documental e tempo de residência nos EUA. Nas ocasiões em que lhes ofereci moedas recebi reações diversas. Ao passo em que alguns se mostravam agradecidos, outros não esboçaram quaisquer reações ou sequer aceitaram a oferta. Percebo ainda que, nos momentos em que os abordava, de algum modo os forçava a interromper o serviço que realizavam abrindo espaço para conversas corriqueiras, criando assim momentos de respiro em meio à automatização produtivista posta a cabo no mercado de trabalho estadunidense. Em muitas ocasiões os diálogos se arrastavam ao longo dos minutos com assuntos sobre nosso país, o valor do dinheiro, status imigratório, dentre outros.

A fim de exemplificar o conteúdo das reações mapeadas, transcrevo abaixo alguns breves relatos de brasileiros com quem tive contato: “Porra! Isso nunca me aconteceu. Tem 16

anos que eu moro aqui e ninguém nunca me deu nada no serviço. Ainda mais dinheiro.”, “Pra que isso daqui? Pra eu ficar com raiva do Brasil?”, “Obrigado. Ainda usa isso lá? Podia ter trazido uma de cem né.”, “Gente! O Silvio Santos chegou na América. Quem quer dinheiro!?” , “Tem 15 anos que eu não vejo uma dessas. Aquele camarada ali nem conhecia. Já viu uma dessas, fulano?”, “Que isso! O cara me deu um real! Obrigado!”, “Oh! Um real? Achei que você estivesse me dando um dólar.”, “Essa aqui eu não conheço não. Quando eu saí de lá era outra toda prateada.”, “Isso aqui ainda vale lá?”, “Legal. Chegou tem pouco tempo?”, “Muito obrigado, vou guardar de coração. Você gosta dessas coisas de história da pessoa né?”, “Que que é esse *fucking* trem aqui? Dinheiro feio sô. Não conhecia isso aqui não. Na minha época tinha isso não.”, “Você tá me dando isso aqui mesmo? Nunca vi isso aqui não ué. Dinheiro diferente.”, “Que beleza, vou usar para tomar uma cachaça quando voltar pro Brasil.”, “Vou guardar pra quando eu for no Brasil. Vou juntar com outras e comer um pão de queijo no aeroporto.”, “Eba, vou comprar um Babaloo”.

A partir destes relatos torna-se claro como a memória latente de nossos compatriotas imigrantes com relação ao país de origem foi de algum modo despertada através do contato com moedas de R\$1,00. Percebo que estes elementos se tornaram não só uma ponte para o acesso às experiências imigratórias dos contemplados, mas também para suas biografias e raízes sociais e culturais. Tendo em vista os elementos visuais das moedas de um real, nas mãos calejadas de cada brasileiro foi depositado não só um objeto de valor econômico, mas também a representação de suas origens, expressas nos traços marajoaras, no desenho do Cruzeiro do Sul, da efígie representando a liberdade e da palavra Brasil grafada assim, com “s”. Este fato, por sua vez, reafirma a intenção inicial de promover ressignificações quanto ao seu valor econômico, conferindo aos brasileiros a oportunidade de ver seu dinheiro remoto com outros olhos.

Apesar da abertura para trocas estimulada pela distribuição de moedas, grande parte das interações se deram de maneira rasa e pontual, o que gerou dificuldades na coleta de sonhos dos brasileiros com quem tive contato. Mesmo aqueles que se mostraram mais abertos ao diálogo não demonstraram interesse em me conceder ações a serem realizadas em nosso país. Alguns pensaram inclusive que deveriam pagar por isso, como se estivessem lidando com algum tipo de prestador de serviços. Disso decorre que, das 67 pessoas contempladas com moedas, apenas 4 aceitaram compartilhar seus sonhos. Avalio que o baixo número de interessados se deve à falta de intimidade, à desconfiança frente à proposta e, em algumas ocasiões, ao medo de tratar de assuntos concernentes ao seus status imigratório. Talvez fosse

preciso estreitar ainda mais os laços com esse público, a fim de conquistar a confiança necessária que admitisse um pedido tão pessoal a um recém-conhecido. O estreitamento dos laços possivelmente levaria o diálogo a memórias que, na realidade dessas pessoas, estão em recônditos para além das relações superficiais, as quais são quase que totalmente dedicadas à peleja de adequar-se e superar as dificuldades. Talvez a rotina no novo país, que demanda um esforço extraordinário de adaptação à nova realidade, ou mesmo os valores sociais do novo meio façam com que seu sentimento de nostalgia fique comprometido, levando assim ao alheamento de seus sonhos junto à terra natal.



**Figura 43 - Brasileiro indocumentado de posse de uma das moedas distribuídas em *Real*. Foto do autor.
Fonte: Arquivo pessoal.**

Aqui, entendo que a instantaneidade com que as relações travadas no exterior ocorreram inviabilizaram uma aproximação mais vertical a ponto de confiarem a mim tarefas tão particulares. Tanto que as pessoas que se abriram à proposta, de algum modo, acabaram se tornando mais do que simples companheiros de trabalho, vertendo-se em participantes de uma situação que em certa medida compartilhamos: a distância de pessoas pelas quais temos apreço, de uma forma invertida: enquanto as famílias deles sofrem a sua falta aqui, no Brasil, minha família sofre a minha distância de lá. Ao longo de quatro meses de performances, consegui coletar quatro sonhos. Para conseguir a participação dos quatro imigrantes foi preciso mais do que apenas um encontro mediado por uma moeda. Conversas por telefone,

trocas de mensagens pelo Facebook e WhatsApp, encontros para uma cerveja, dentre outras situações que consentiram o estreitamento de nossos vínculos pessoais. Nesse sentido, *Real* operou enquanto uma plataforma relacional onde se desdobraram relações que ultrapassaram a “simples” troca entre artista e espectadores/participantes. Isso me leva a considerar que, apesar de terem conhecimento do projeto que realizava, estas pessoas desconheciam o fato de que participavam de uma produção artística. No entanto, em certa medida, através do estímulo ao intercâmbio de elementos particulares entre pessoas em situações semelhantes, *Real* findou por produzir relações de amizade e confiança.



Figura 44 – Fabiano de posse de sua moeda de R\$ 1,00. Foto do autor. Fonte: Arquivo pessoal.

A primeira pessoa a me confiar um pedido foi Fabiano,³⁴⁶ 37 anos, que conheci enquanto trabalhava como eletricista. Fabiano me solicitou que fosse à casa de seus pais, em Osasco/SP, na ocasião do aniversário de sua mãe. De acordo com ele, se havia algo que gostaria de fazer no Brasil era dar um abraço em sua mãe nesse dia especial. O segundo, Adão, 34 anos, me pediu que encontrasse uma senhora que havia participado de sua criação nos momentos em que a mãe estava ausente. Adão queria se desculpar pelas bagunças que haviam atormentado a moça durante este período. O terceiro, André, 31 anos, demandou que eu fosse a um terreno baldio onde ele costumava brincar quando criança e estourasse bombinhas soterradas no solo. O quarto, Cristiano, 60 anos, disse que sentia falta dos almoços

³⁴⁶ Todos os nomes dos imigrantes foram substituídos por nomes fictícios a fim de preservar suas identidades.

de domingo com a família e me pediu que visitasse seus pais e irmãos na Bahia para um momento em família.

Tendo em vista os pedidos a mim realizados, percebe-se que a saudade experimentada por nossos expatriados se refere basicamente à ausência de seus familiares e outras memórias afetivas correlatas às suas raízes no Brasil. Todos os pedidos tiveram relação com a memória que os imigrantes nutrem sobre o país, memória da infância, memória familiar, etc. A possibilidade de performar aspectos particulares da memória alheia possibilitou que *Real* atuasse não só enquanto uma obra de resgate e/ou preservação mnemônica, mas também no estreitamento de laços enfraquecidos pelo tempo e pela distância hemisférica. Tais aspectos serão melhor apresentados e analisados no próximo apartado, que dá conta da última fase da performance, a qual envolveu o retorno ao país de origem e a realização dos sonhos coletados na segunda fase.

4.3 3ª Fase: Realizando sonhos

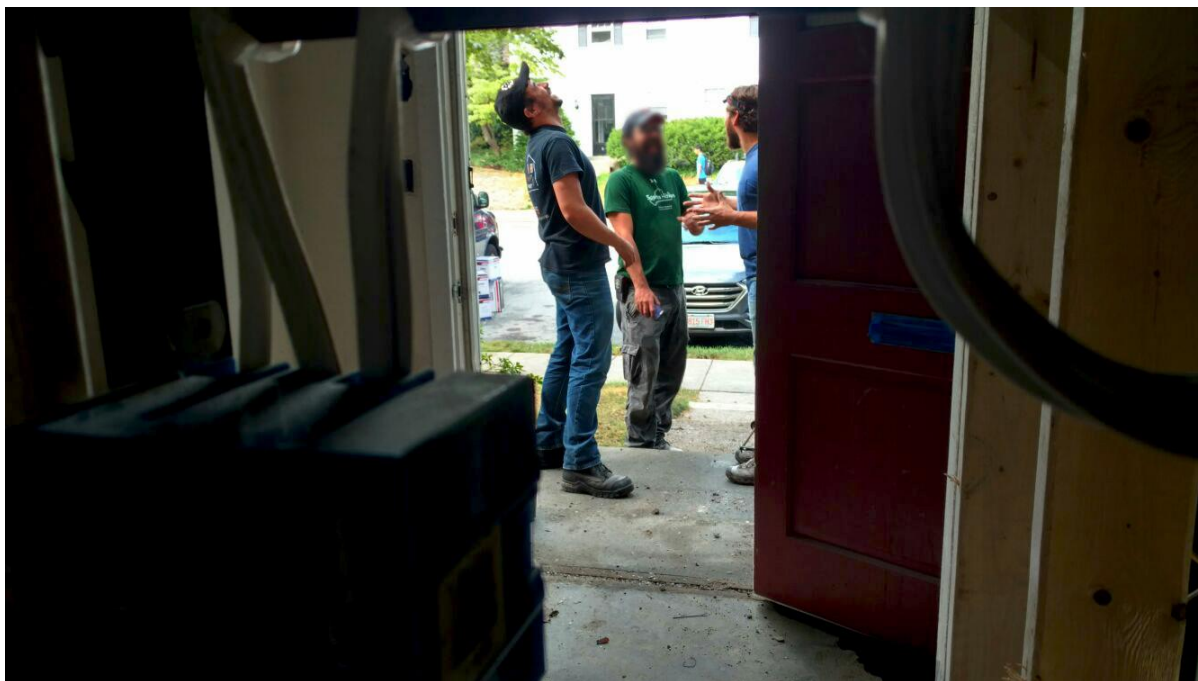


Figura 45 - Momento de descontração durante o trabalho como eletricista com colegas brasileiros. Foto: Davi Ribeiro. Fonte: Arquivo pessoal.

A última fase da performance *Real* consistiu na realização de solicitações feitas por trabalhadores brasileiros nos EUA. Com a conclusão do PDSE e o consequente retorno ao Brasil, passei a organizar o modo como os pedidos feitos a mim na fase anterior seriam então

desempenhados. Definiu-se assim que seriam efetivados na ordem em que as solicitações foram recolhidas: Fabiano, Adão, André e Cristiano.³⁴⁷

Na primeira ação, fui a Osasco no dia 07 de janeiro de 2017, dia do aniversário da mãe de Fabiano. Logo que cheguei fui recebido por seu pai, a quem expus os motivos que me levaram até ali. Na ocasião fui recebido com carinho por seus pais, irmão e sobrinho, que me acolheram como se fosse um conhecido de longa data. Sob o pretexto de que enviaria o registro de nosso encontro para seu filho no exterior, solicitei ao pai de Fabiano que me permitisse filmar nosso encontro. No vídeo foi registrado o momento do encontro com sua mãe, bem como sua fala naquela ocasião: “Você é o Isaque? Então pode me dar um abraço do Fabiano aqui. Ele falou: ‘quando o Isaque chegar dá um abraço nele e pensa que está dando em mim’”. A mim foi apresentada a casa, o quarto e os objetos que pertenciam a Fabiano e que foram por ele abandonados no processo de emigração.

Seu quarto assemelha-se a uma espécie de museu, com suas fotos expostas, bem como pertences e móveis. De forma parecida ao quarto preservado do filho que já morreu, o lugar em que Fabiano vivia permanece sendo limpo e organizado por seus familiares, que talvez tenham encontrado nesta rotina uma forma de manter sua memória viva. Na ocasião em que percorri sua casa, a canção *Pedaco de Mim* (1978), de Chico Buarque, embalava meus pensamentos, um hino às mães que perderam seus filhos vítimas da violência ou do destino desconhecido que altera a ordem das coisas.

Oh, pedaco de mim / Oh, metade arrancada de mim / Leva o vulto teu / Que a saudade é o revés de um parto / A saudade é arrumar o quarto / Do filho que já morreu / Oh, pedaco de mim / Oh, metade amputada de mim / Leva o que há de ti / Que a saudade dói latejada / É assim como uma fisgada / No membro que já perdi. (BUARQUE, 1978).

A visita à casa de Fabiano abriu-me à percepção sobre o modo como a falta de um membro da família impacta a vida dessas pessoas. Enquanto performava a presença de um ente querido no seio de sua família, sendo tratado e recebido intimamente por um grupo de desconhecidos, a dicotomia presença/ausência me habitava. Com a música em mente, revisitei minha própria memória de separação familiar devido à imigração e refleti sobre meus próprios laços afetivos num processo inverso ao que ali se construía. Vindo de uma família que se mudou para os Estados Unidos em 2001, me senti parte da realidade daquelas pessoas, que compartilharam comigo seu sentimento de afastamento.

³⁴⁷ A visita solicitada por Cristiano não pôde ser realizada a tempo de ser incluída neste trabalho, porém a expectativa é que seja desempenhada mesmo após a conclusão da tese, dando prosseguimento ao processo criativo de Real para além de suas atividades correlatas ao presente trabalho.

Paradoxalmente, enquanto buscava completar espaços criados em uma família através da representação da presença de um filho que foi para o exterior, abria também lacunas e causava ausência em meu próprio espaço familiar. Apesar da sensação de acolhimento e de fortificação dos laços afetivos encampadas pela minha visita, acabei revisitando minha experiência particular com a separação familiar proveniente de processos migratórios. Nesse encontro experimentei o outro lado da moeda: como a família se sente com a ausência de um ente querido levado pelo desejo de migrar. Tal característica fez de *Real* uma obra abrangente que permitiu a abordagem não só de assuntos pessoais relacionados a terceiros, mas também, uma experiência de autoanálise e reflexão sobre aspectos particulares de minha vivência com a imigração. Em ambos os casos, avalio que a deterioração dos laços familiares foi promovida pela busca por uma melhor qualidade de vida relacionada ao ganho de valores financeiros.



Figura 46 – Durante a visita em Osasco com o pai e a mãe de Fabiano. Foto do autor. Fonte: Arquivo Pessoal.

Permaneci na casa de seus pais até a hora do almoço. Também distribuí algumas encomendas que ele havia enviado (celular, colares, relógios e brinquedos). Recebi um conjunto de sabonetes da Avon como presente de sua mãe – um regalo a fim de agradecer a visita – e voltei a Belo Horizonte.

Adiante parti para Sabará a fim de localizar Dona Maria, a senhora que havia cuidado de Adão. No dia 10 de janeiro fui ao endereço por ele informado, porém sem sucesso. De acordo com sua filha, Dona Maria havia se mudado para a roça e somente visitava a cidade uma vez por mês. Combinei de retornar para uma visita no dia 18 do mesmo mês, data em que ela estaria de volta. Na ocasião de nosso encontro fui servido com café e queijo ao passo em que filmava nossa conversa, sob o mesmo pretexto do primeiro caso. Mais uma vez o aspecto que mais me chamou a atenção foi a receptividade dessas pessoas e a abertura para tratar de temas pessoais com um “desconhecido”. Logo que informei a Dona Maria o motivo de minha visita ela começou a chorar: “Mas pra mim eu sou feliz só de lembrar tudo aquilo que nós passamos. Pra mim ele é um filho. De coração, e eu amo eles todos. Eu tenho tanto saudade! Ele é que me perdoe das brigas e das vezes que eu falei que ia dar chinelada.” Era como se ela dissesse a mim aquilo o que queria falar para Adão. Essa sensação me levou a perceber que minha performance não só reativou em Maria uma memória adormecida, mas também possibilitou um pedido de desculpas que havia demorado mais de quinze anos para chegar, abrindo possibilidades para que ela também se redimisse de sua própria culpabilidade. Tive ainda a oportunidade de enviar a Adão 2 pacotes de balas de coco que Maria fabrica. De acordo com seu depoimento, era uma das coisas das quais sentia falta.



Figura 47 – Durante o encontro com Dona Maria, ao lado de seu marido, a pedido de Adão. Foto do autor. Fonte: Arquivo pessoal.

Avalio ainda que a realização destes 2 pedidos, ao gerar contato com um novo grupo de pessoas – as habitam o Brasil e possuem parentes e conhecidos residindo no exterior –, abriu possibilidade para uma abordagem mais abrangente dos aspectos que envolvem a mudança de brasileiros para outros países, evidenciando as diferenças entre estilos de vida e realidade socioeconômica dos dois grupos.



Figura 48 – Explosão durante a ação pedida por André. Foto do autor. Fonte: Arquivo pessoal.

Na terceira ação, me dirigi até o terreno baldio onde André costumava brincar na região metropolitana de Belo Horizonte. No caminho comprei algumas bombas faraônicas³⁴⁸ e cigarros – a fim de utilizá-los como pavio – conforme a mim instruído pelo solicitante. Ao chegar no local enterrei três bombas juntas e acendi o cigarro que as acionaria assim que a brasa encontrasse a pólvora. No momento da explosão refleti sobre a curiosidade do pedido de André não envolver o encontro com pessoas que teve contato no Brasil, assim como nos dois primeiros casos, e sim uma brincadeira de infância. Sem contar a peculiaridade de seu desejo envolver a detonação de um pedaço de terra que fez parte de sua história, de suas raízes. O ato, além de remontar à minha própria vivência com explosivos recreativos, me fez refletir sobre o modo como os expatriados lidam com sua terra natal. O pedido de André demonstra que suas memórias sobre o Brasil se relacionam não só à sua juventude, mas também à

³⁴⁸ Bombas recreativas que produzem forte estampido.

diversão e à brincadeira, aspectos que lhe parecem ausentes frente ao desafio de cumprir tantas horas de serviço e dedicação ao trabalho em sua nova vida no exterior.

Vale ainda destacar que a lei de Massachussets proíbe o uso de explosivos de qualquer categoria, incluindo fogos de artifício e bombas recreativas; fato que talvez tenha motivado ainda mais a André solicitar que eu performasse as explosões em seu lugar. A escolha pelo local da ação também denota sua necessidade em ter contato novamente com um ambiente que lhe é familiar, reforçando seu senso de pertencimento onde existe a liberdade hipotética, mesmo estando em outro país.

Minha expectativa, em todos os casos, é de que esses acontecimentos possam fortalecer os laços dessas pessoas com sua própria terra, avivando memórias adormecidas ou deixadas de lado na busca por uma nova vida no exterior, ventilando a possibilidade de um dia retornarem à realidade que deixaram para trás. Espero que tais sentimentos possam, por fim, fortalecer suas sensações de origem e de pertencimento à terra natal, abrindo margem às experiências afetivas em detrimento das financeiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho é resultado de um processo de pesquisa que articulou possibilidades de apreciação de eventos de ativismo como realizações artísticas. Atualmente, práticas e comportamentos críticos expressivos, individuais e coletivos, vêm se apresentado como uma maneira eficaz de exercitar o pensamento e o fazer político. Desde o despontamento dos novos movimentos sociais, no final da década de 1990, surgiram propostas de resistência diferenciadas tendo em vista aquilo o que se produzia até então no campo do ativismo. Estes eventos trabalharam inicialmente de maneira articulada, com protestos simultâneos ocorridos em diferentes países, de modo a organizar uma rede de resistência global que promovesse ações de enfrentamento às pautas neoliberais tratadas em grandes eventos organizados com a finalidade articular políticas econômicas em favor da privatização, da liberalização e desregulamentação do comércio.

Como desdobramento da colaboração entre esses grupos sociais as práticas de ativismo ao redor do globo passaram a compartilhar características similares quanto aos seus modos de se organizarem e exibirem publicamente. Com ocupações do espaço público em eventos festivos, altamente visuais, que demonstram cuidado estético e programas de ação que envolvem figurações corporais e estruturas espetacularizadas, a nova resistência abriu possibilidades para uma apreciação de suas atividades sob o viés da Arte.

É possível aferir, tendo em vista o atual cenário de práticas de resistência políticas e sociais em Belo Horizonte, que tais aspectos foram incorporados pela agenda dos movimentos sociais locais, o que acabou dando origem a um conjunto de ações de ativismo que têm operado de modo propositivo no dia a dia da cidade a partir da articulação com elementos que também são comuns aos campos artístico e performático. Belo Horizonte absorveu de maneira clara tais características, englobando uma série de práticas de protesto que se dão neste intercâmbio entre arte e ativismo. A cidade, que próximo à virada do século XX para o XXI comportou um histórico de protestos interligados às grandes manifestações globais, deu vazão nos últimos anos a ações artísticas e de ativismo ocorridas em microescala que trataram de pautas locais, tais como a reapropriação de espaços públicos, a resistência ao projeto de gentrificação encampado por empresas do ramo imobiliário em parceria ao governo municipal, a luta pelo passe livre e por auditoria no sistema público de transporte, etc.

Ultimamente tais práticas vêm sendo abalizadas como *artivismo*, conceito através do qual são reconhecidas expressões de ativismo artístico – ou ainda, de arte ativista – que

propõem intervenções diretas no contexto político e social em que se inserem. Aqui também se inscrevem ações de resistência ocorridas no cotidiano e que nem sempre são vistas como artísticas ou ativistas, mas que desempenham em suas funções um papel similar ao realizarem demonstrações corporais interessadas em propor intervenções político-sociais na realidade.

Presenciamos tais acontecimentos normalmente quando alguém, ou um grupo de pessoas, se revolta contra determinada injustiça ocorrida cotidianamente e em lugar de se calar, decide irromper performaticamente contra a opressão experienciada. Deste processo decorrem levantes corporais dotados de uma expressividade alinhada às realizações ativistas, através dos quais os envolvidos acessam porções de comportamentos anteriormente realizados a fim de apresentar-se na contramão daquilo o que consideram injusto ou inaceitável. Tal processo é conhecido no campo dos Estudos da Performance como *restauração de comportamento*, um modo de perceber a vida em sociedade como um procedimento intermitente de representação e aprendizado, que abre a perspectiva de visualização até do mais ordinários dos desempenhos como um acontecimento espetacularizado.

Encarar acontecimentos desta ordem sob a perspectiva dos Estudos da Performance, significa apreciá-los e averiguá-los a partir de seus modos de ação, como afetam e são afetados pelo contexto em que são realizados, a maneira como são exibidos e distribuídos publicamente, como dialogam e se envolvem com seus espectadores, bem como os papéis sociais ali desempenhados, visando por fim, entendê-los *como se fossem* performances.

A noção de que qualquer atividade humana pode ser estudada *como* uma performance opera enquanto uma ferramenta de recepção através da qual o espectador de determinado evento pode apreciá-lo tendo em vista seus termos de ação, comportamento e apresentação e, assim, entendê-los enquanto manifestações performáticas. Ao operarem enquanto performances, avalio que tais práticas são capazes de transmitir e preservar conhecimentos corporificados que disseminam estruturas de resistência frente aos agravos sociais que nos acometem. A facilidade com que esses acontecimentos são hoje registrados e distribuídos, tendo em vista a democratização do acesso aos *smartphones* e à internet, abre campo para que esse tipo de situação se multiplique e popularize, incentivando um número cada vez maior de pessoas a se valerem de seu próprio corpo e voz a fim de externarem sua opinião e expectativa por mudanças. A expectativa da presente pesquisa é de que esse sentimento de resistir às iniquidades produzidas pelo contexto em que vivemos possa habitar um número cada vez maior de pessoas conscientes de que podem influenciar e ajudar no processo de construção de sua própria realidade.

Partindo da apropriação de elementos para análise metodológica dos Estudos da Performance, abriu-se também a possibilidade de avaliar práticas não-artísticas *como se fossem* acontecimentos artísticos. Este procedimento se assemelha à estrutura analítica conhecida por *enquadramento*, por meio da qual eventos de qualquer natureza podem ser contemplados através de uma interface apreciativa que os permite serem vistos enquanto arte. Este processo pode ocorrer de maneira intencional por parte de analistas que visam imprimir tal moldura de modo a apreciar a não-arte como arte, ou ainda por enganos criados pela dificuldade do espectador em precisar exatamente os limites da arte na atualidade. Como no caso da mulher que foi esfaqueada diversas vezes durante uma exposição no *Miami Beach Convention Center* e as pessoas não a socorreram pois agiram como se estivessem presenciando uma performance.³⁴⁹

Com a inclusão deste tipo de acontecimento cotidiano na pesquisa objetivou-se ampliar os limites daquilo o que pode ser considerado uma obra de ativismo, abarcando não só ações artísticas com finalidade de protesto ou práticas de ativismo que agregam aspectos decorrentes da arte, mas também, atos corriqueiros consideradas expressões de levante político e social. Daí decorre a proposta desta tese de classificar tais práticas como Performances Artivistas, ou ainda Ativismo Performático. O termo foi funcional à pesquisa no sentido em que permitiu, através dos referidos métodos de análise, uma apreciação de atos de resistência em diversas escalas, que foram dos grandes eventos coletivos às práticas menos disseminadas, ocorridas localmente e que nem sempre são encaradas como se fossem atos artísticos, ativistas ou performáticos. Incluindo assim atos diversos que tiveram como ponto fundamental a busca por expressar-se política e socialmente contra as iniquidades experimentadas como resultado dos poderes instituídos.

Entendo a proposição de modos de investigação das maneiras como diferentes acontecimentos podem ser pesquisados sob perspectiva da arte e da performance como uma das contribuições dessa pesquisa, uma vez que através deste método foi possível destacar exemplos de práticas que se inscrevem na intercessão entre Ativismo, Performance e Arte. Tais atos, frente ao enquadramento apropriado, podem ser considerados tanto expressões de caráter político quanto de caráter estético, pertencendo mutuamente a ambas as categorias, compartilhando modos de agir, de criticar e expor conteúdo. Em outras palavras, considero ser possível identificar nas expressões de ativismo político aspectos relacionados ao universo artístico e assim reciprocamente.

³⁴⁹ <http://edition.cnn.com/2015/12/07/americas/art-basel-miami-beach-stabbing/>

Adiante, tendo em vista os aspectos teóricos trabalhados na tese, foi desenvolvida a performance artista *Real*, obra que visou inscrever-se no nó entre os campos artístico, performático e artista com a finalidade de esclarecer os conceitos sobre os quais a tese se debruçou. *Real* foi uma produção de longa duração que promoveu a diluição das fronteiras entre real e ficcional através do recolhimento de recursos em moeda nacional, de sua inserção em um novo contexto – promovido pelo movimento migratório –, da experimentação de uma vida de trabalho em condições adversas, da convivência e construção de relações de afeto com pessoas que passam por situações semelhantes e, por fim, do retorno ao país de origem a fim de dar forma aos sonhos que ainda habitam a memória deste público.

Através de seu processo criativo buscou-se operar de modo a expandir as tradicionais definições de Arte, evidenciando as maneiras como arte e vida se misturaram, embaralhado às possibilidades de separar ou discernir onde uma começa e a outra acaba. Dessa maneira, a obra pôde se apresentar tanto como um acontecimento espontâneo quanto como um conjunto de ações de resistência criativa com a finalidade de intervir em espaços vinculados ao poder, utilizando de elementos artísticos para este fim. Assim, procurou-se evidenciar o jogo estabelecido entre arte e não-arte, suavizando propositadamente as fronteiras entre vida real, performance social, performance artística e ativismo. Em outras palavras, *Real* tratou-se de uma experiência que trabalhou nos limites entre performance e realidade, demonstrando potencialidade interventiva a partir de ações liminares de resistência criativa. Através de uma análise que parte dos Estudos da Performance, *Real* pôde ser vista como uma performance de ativismo que agregou características de performance artística, experiência social, vida cotidiana e ativismo político, fatos que permitiram ao conjunto de suas práticas serem tidas como acontecimentos reais, criando situações onde, de fato, arte e vida se confundiram.

Real tornou-se um ato de intervenção na vida de um pequeno grupo de pessoas, reatando laços e reforçando relações distantes e de longa data. Uma produção que ultrapassou sua forma material, vertendo-se num elemento de ligação e aglutinação dinâmica que deu origem a microterritórios relacionais que, por sua vez, referenciaram ao conjunto de pessoas que passam por situações semelhantes de desapropriação de sua terra, suas origens e do seio familiar. Ou seja, tais atos remetem, por sua vez, à situação de outros tantos expatriados que convivem diariamente com a falta de aspectos correlatos à sua terra e que se viram como podem para sanar as ausências geradas por sua realidade: telefone, mensagens, videoconferências, remessas de produtos e recursos, etc.

Em consonância a outras obras de arte que deram forma a projetos relacionais, *Real* possibilitou a implementação de modos de colaboração entre artista e não-artistas, explorando modos de viver por meio de um contexto de produção artístico, erigindo formas performáticas de vida social. De acordo com Bourriaud (2009, p. 21), tais produções correspondem a uma forma de arte que tem como tema central o “estar-juntos, o encontro entre observador e quadro, a elaboração coletiva de sentido”, fazendo deste tipo de obra um projeto político empenhado em investir e problematizar a esfera das relações.

Avalio que *Real* possibilitou a criação de modos de vida que enfatizaram a participação, desafiaram o poder instituído e aproximaram trabalho comunitário e performance artística, atuando na esfera das interações humanas e seu contexto social. Ademais, teceu críticas aos valores neoliberais que impulsionam os indivíduos a preterir a convivência com os entes amados à busca da melhoria financeira, sendo que isso acontece de forma desavisada, sem que se tenha condição ou tempo de equacionar as consequências, perdas e benefícios que geram a desintegração familiar.

Por meio das ideias propostas nessa pesquisa objetivou-se resgatar o princípio da participação política e salientar a importância política de práticas performáticas de ativismo na construção de alternativas para o enfrentamento das opressões e injustiças sociais, combatendo, por sua vez, a ideia de que a responsabilidade de interferir politicamente em nosso contexto está nas mãos de uma pessoa ou de um grupo de governantes. Confio que a realização de tais práticas será capaz de auxiliar na construção de um sistema de organização política social que viabilize a democratização das decisões em nosso país. Um sistema de autogoverno que possa acender a centelha da resistência frente à atual situação de crise generalizada no Brasil.

A evidente falência da representatividade política no âmbito institucional nos obriga a encontrar soluções que possam contribuir para a construção de modos alternativos de governar que estejam de acordo com as noções de democracia e representatividade, instâncias praticamente esgotadas quando se tem em vista as experiências governistas dominantes em nosso país.

Desta pesquisa podem-se ainda originar propostas que se prestem à análise de outros eventos que, num primeiro plano, não se associam ao universo da Arte, mas que a partir dos métodos de pesquisa aqui utilizados poderiam ser averiguadas como tais. Do mesmo modo, abrem-se a possibilidade de análise de aspectos específicos identificáveis no nó entre arte, ativismo e performance tais como a presença da violência e seus desdobramentos enquanto

modo de ação, do terrorismo e do crime enquanto realizações artísticas, bem como da democratização do acesso a meios de produção que se prestem a criticar e resistir às perversidades instauradas pelos mecanismos de controle que insistem em minar nossos direitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGRA, Lucio. **História da Arte do Século XX**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

AIRES, J. **O que é Arte?** 2000. Disponível em: <http://criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html>. Acesso em 12 dez. 2009.

ALVES, Giovanni. Ocupar Wall Street... e depois? In: **Ocuppy**: movimentos de protesto que tomaram as ruas. São Paulo: Editora Boitempo: Carta Maior, 2012.

ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. In: **Sala Preta**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, p. 253-257, 2008.

ASANTE, Molefi K. **It's Bigger Than Hip Hop**: The Rise of the Post-Hip-Hop Generation. New York: St. Martins, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1978.

BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. Tradução Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BELÉM, Elisa. Performance: palavra múltipla. In: **Caderno de Encenação**. HILDEBRANDO, Antônio; MENDONÇA, Maria Beatriz; GUSMÃO, Rita (Org.). Belo Horizonte: Emcomum Estúdio Livre, p. 19-27, 2007.

BOAL, Augusto. **Entre o teatro e a vida**. [S.l.]: Instituto Augusto Boal, 2014. Disponível em: <<http://institutoaugustoboal.org/2014/07/05/entre-o-teatro-e-a-vida/>>. Acesso em: 11/03/2016.

_____. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Sesc São Paulo e Cosac Naify, 2015.

_____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A., 2004.

BECKINGHAM, Carolyn. **Moribund Music**: Can Classical Music be Saved? Brighton: Sussex Academic Press, 2009.

BORDIN, Vanessa Benites. Artivismo – borrando fronteiras entre vida e arte. In: **Zona de Impacto**. ANO 17, Volume 2, p. 126-135, 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BROOK, Peter. **Teatro e seu Espaço**. Tradução Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Ed. Vozes Limitada, 1970.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABALLERO, Illeana Diéguez. **Cenários Liminares**: teatralidades, performances e política. Tradução Luís Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CANTON, Katia. **Novíssima Arte Brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARTAXO, Zalinda. **Ações performáticas na cidade**: o corpo coletivo. 2010. Disponível em:

<<http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textes%20pdf/ações%20performaticas%20na%20cidade%20o%20corpo%20coletivo%20zalinda%20cartaxo.pdf>>.

Acesso em: 10 fev. 2010.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança**: movimentos sociais na era da internet. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva/USP, 2002.

COUTINHO, Liliana. De que falamos quando falamos de performance? **Revista Marte**. Lisboa, p. 8-19, 2008.

D'AVOSSA, A. e FARKAS, Solange. (org) **Jospeh Beuys**: A revolução somos nós. São Paulo: Edições SESC, 2010.

DANICAT, Edwidge. **All immigrants are artists**. Entrevista com a autora. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/08/all-immigrants-are-artists/279087/>>. Acesso em: 03/03/2017.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIVERLUS, Rodney. Re/imagining Artivism. In: **Artistic Citizenship**: Artistry, Social Responsibility e Ethical Praxis. (org) David Elliott, Marissa Silverman, Wayne Bowman. New York: Oxford University Press, p. 189-211, 2016.

DOWNEY, Anthony. **Art and Politics now**. London: Thames & Hudson, 2014.

ENRIQUEZ, Eugène. O trabalho, essência do homem? O que é o trabalho? In: **Cadernos de Psicologia Social do Trabalho**. São Paulo: v. 17, n. spe. 1, p. 163-176, 2015.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Tradução Gilson Cardoso de Souza – São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Semiotics of Theatrical Performance. In: **The Drama Review**. Vol. 21, Nº. 1, Theatre and Social Action Issue. Cambridge: MIT Press, p. 107-117, 1977.

ENGEL, Patricia. **It's Not Love, It's Just Paris**. New York: Grove Press, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Performance, Teatro e Ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade. In: TELLES, Narciso; FLORENTINO, A. (Org.). **Cartografias do Ensino do Teatro**. Uberlândia: EDUFU, p. 61-72, 2009.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Sala Preta**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, p. 235-246, 2008.

_____. Definir performance é um falso problema. **Diário do Nordeste**, [S.l.], 2009. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=652907>>. Acesso em: 10 set. 2009.

FLECK, Ana Cláudia e WAGNER, Adriana. A mulher como a principal provedora do sustento econômico familiar. In: **Psicologia em Estudo**, Maringá, Vol. 8, n. spe, p. 31-38, 2003.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Tradução Diana González Martín e David Martínez Perucha. Madrid: Abada, 2011.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

FUENTES, Marcela A. Performance, política e protesto. In: **O que são os Estudos da Performance**. Editado por Diana Taylor e Marcos Steuernagel. New York: Duke University Press, 2015.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GOFFMAN, Erving. **The Presentation of Self in Everyday Life**. New York: The Anchor Books, 2002.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. In: **Revista Contemporânea**. v. 10, n. 2, p. 178-193, 2012.

GOUVEIA, Taciana Maria de Vasconcelos. Movimentos sociais e ONGs: dos lugares e dos sujeitos. In: **Revista de Sociologia Política**. v. 3, n. 5, p. 79-88, 2004.

HARVEY, David. **A Brief History of Neoliberalism**. New York: Oxford University Press, 2005.

HARVEY, David, ŽIŽEK, Slavoj, ALI, Tariq ... [et al]. **Occupy: movimentos de protesto que tomaram as ruas**. Tradução João Alexandre Peschanski ... et al. São Paulo: Editora Boitempo: Carta Maior, 2012.

HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei e ROJO, Sara. Prefácio. *O Corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, p. 7-15, 2003.

- JAYME, Juliana Gonzaga e TREVISAN, Eveline. Intervenções urbanas, usos e ocupações de espaços na região central de Belo Horizonte. In: **PUCRS Journals**. Civitas, Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 359-377, 2012.
- JELINEK, Alana. *This is not Art: Activism and Other 'Not-Art'*. New York: I.B.Tauris & Co Ltd.
- JUDENSNAIDER, Elena ... [et al]. *Vinte centavos: a luta contra o aumento*. 1. ed. São Paulo: Veneta, 2013.
- KAMIENSKI, Lukasz. The 'Prague Spring' Poland and the Warsaw Pact Invasion. In: **The Prague Spring and the Warsaw Pact Invasion of Czechoslovakia**. Mundelein: Bolchazy-Carducci Publishers, Inc., 2010.
- KAPROW, Allan. **Essays on the Blurring of Art and Life**. Jeff Kelley (Ed.). Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1993.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. **Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage**. Los Angeles: University of California Press, 2013.
- KORPE, Tilia. **Artivism in Tunis: Máster Thesis**. Music and Art astools of creative resistance & the cultural re: mixing of a revolution. Máster Kultur & Medieproduktion. KMP, 2013.
- KOSOVSKI, Ricardo. Guy Debord e a Sociedade do Espetáculo: a imagem como mediadora da performance social. In: **O Percevejo**. Rio de Janeiro, v. 12, p. 225-233, 2004.
- LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LAFARGUE, Paul. **Direito à Preguiça**. São Paulo: Claridade, 2016.
- LATORRE, Chela and SANDOVAL, Guisela. Chicana/o Artivism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color. In: **Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media**. Cambridge: The MIT Press, p. 81-108, 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIGIÉRO, Zeca, TAYLOR, Diana, SCHECHNER, Richard ... [et al]. **O Percevejo**. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Rio de Janeiro, n. 12, ano 11: Departamento de Teoria do Teatro, PPG Teatro. UNIRIO, 2003.
- LOPES, Antonio Herculano. Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). In: **O Percevejo**. Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, n. 12, ano 12, p. 5-16, 2003.
- LUDD, Ned (Org.). **Urgência das ruas: Black Blocs, Reclaim the Streets e os Dias de Ação Global**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

MARGOLIS, Maxine L. **Goodbye Brazil**: Emigrantes brasileiros pelo mundo. Tradução Aurora M. S. Neiva. São Paulo: Contexto, 2013.

MCKENZIE, Jon. **Perform or else**: from discipline to performance. New York: Routledge, 2004.

MELIN, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos Mendonça, MORICEAU, Jean-Luc e PAES, Isabela. **Guerrilhas do sensível: estetização e contra-estetização do mundo**. 2015. Disponível online em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/guerrilhasdosensivelcompos2015_2772.pdf>. Acesso em 27/06/2016.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2011.

MICHELIN, Simone. **Tempos de Crise**. 2010. Disponível em: <http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textes%20pdf/ttempo%20de%20crise_michelin_versao%20definitiva.pdf>. Acesso em: 10 set. 2010.

MORAES, Reginaldo C. **Neoliberalismo**: de onde vem, para onde vai? São Paulo: Ed. Senac. 2001.

MOTTA, Thálita. **Praia da Estação**: carnavalização e performatividade. 2014. Dissertação de mestrado disponível online em: <<http://hdl.handle.net/1843/EBAC-9REMHA>>. Acesso em: 21/12/2015.

MOURÃO, Rui. Performances Artivistas: Incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**. vol. 4 Issue 2, p. 53-69, 2015.

MULLER, Jean-Marie. **O princípio da não-violência**. Tradução Inês Polegato. São Paulo: Palas Athena, 2007.

MUNIZ, Mariana de Lima e. **Improvisação como espetáculo**: processo de criação e metodologia de treinamento do ator-improvisador. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

OLIVEIRA, Igor. **Uma "praia" nas Alterosas, uma "antena parabólica" ativista**: configurações contemporâneas da contestação social de jovens em Belo Horizonte. 2012. Dissertação de mestrado disponível online em: <<http://hdl.handle.net/1843/BUBD-9V6QVY>>. Acesso em: 12/05/2015.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

QUEIROZ, F. A. P. V. de. "Performances" In: CARREIRA, A. L. A. N. [et al.] (Org.). **Mediações Performáticas Latino Americanas**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2003, p. 71-80.

PAES, Brígida Moura Campbell. **Canteiro de obras**: deriva sobre uma cidade-pesquisa habitada por práticas artísticas no espaço público. Dissertação de Mestrado em Artes. PPG Artes/ UFMG. Belo Horizonte, 2008.

POTT, Alex. Writing the Happening: The Aesthetics of Nonart. In: **Allan Kaprow**: Art as Life. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008.

RAPOSO, Paulo. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**. vol. 4, n. 4, p. 03-12, 2015

RAVETTI, Graciela e Márcia Arbex (Org.) **Performance, exílio, fronteira**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românticas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (Org.). **O Corpo em performance**. Belo Horizonte: NELAP / FALE / UFMG, p. 31-61, 2003.

REGUILLO, Rossana. **Interview with Rossana Reguillo**. 2011. Disponível online em: <<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/rosanna-reguillo-english>>. Acesso em 30/03/2016.

RENA, Natacha; BERQUÓ, Paula e CHAGAS, Fernanda. Biopolíticas espaciais gentrificadoras e as resistências estéticas biopotentes. In: **Lugar Comum**. n. 41, p. 71-88, 2013.

RIBEIRO JUNIOR, Amaury. **A Privataria Tucana**. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

ROCHA, Maurílio Andrade. Resistência, Identidade, e Improviso na Construção de Rimas Free Style no Duelo de MC's. In: **Pós**: Revista de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. v.5, n. 10, p. , 2015.

SACCOMANI, Maria Cláudia da Silva. **A Criatividade na Arte e na Educação Escolar**. São Paulo: Autores Associados, 2014.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. New York: Routledge, 2013.

_____. O que é performance. In: **O Percevejo**. Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, n. 12, ano 12, 2003, p. 25-50.

_____. **The end of humanism**: writings on performance. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

PÉREZ, Cássia. **Relato de performance**: Recolhimento. 2015. Disponível online em: <<https://corpobratransformacao.wordpress.com/2015/08/20/relato-de-performance-recolhimento/>>. Acesso em: 13/11/2015.

TAYLOR, Diana. Encenando a Memória Social. In: **Performance, exílio, fronteira**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românticas, Faculdade de Letras/UFGM: Poslit, 2002.

_____. Hacia una definición de Performance. In: **O Percevejo**. Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, n. 12, ano 12, p. 17-24, 2003.

_____. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2013.

_____. **Performance**. Durham and London: Duke University Press, 2016.

THIBAU, Nelson. **Candidato prometeu levar o mar para Minas Gerais**. 2009. Disponível online em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/candidato-prometeu-levar-o-mar-para-minas-gerais>>. Acesso em: 12/11/2016.

THOMPSON, Nato. **The Interventionists**: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life. New York: Mass MoCA, 2012.

THOREAU, Henry David. **A desobediência civil**. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre**: The Human Seriousness of Play. New York City: Performing Arts Journal Publications, 1982.

VASCONCELLOS, Marco Antônio S. **Economia**: micro e macro. São Paulo: Atlas, 2015.

VERSON, Jennifer. **Why we need cultural activism**. In: The Trapese Collective (ed.). Do It Yourself. A Handbook for Changing Our World. London: Pluto Press, 2007.

VIEIRA, Teresa de Jesus Batista. **Artivismo**: estratégias artísticas contemporâneas de resitência cultural. Dissertação de Mestrado em Artes Multimídia. Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. Porto, 2007.

VILLAR, F. "PerformanceS" In: CARREIRA, André Luiz Antunes N. (Org.). **Mediações Performáticas Latino Americanas**. Belo Horizonte: Fale/UFGM, 2003, p. 71-80.

VINICIUS, Leo. **Antes de Junho**: rebeldia, poder e fazer da juventude autonomista. Florianópolis: Editora Em Debate, 2014.

VYGOTSKY, L.S. O papel do brinquedo no desenvolvimento. In: **Imaginação e criação na infância**. São Paulo: Atica, 2009.

WAAL, Frans. **A Era da Empatia**: Lições da Natureza Para Uma Sociedade Mais Gentil. Tradução Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores Associados, 1998.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.