

ARQUIVE-SE

U R B Â N I A 2

ARQUIVE-SE  
TOCAR  
MÃO  
OS  
MOS

URBÂNIA

EDITORA PRESSA

COLABORADORES NESTA EDIÇÃO:

Adriano Melhem  
Alexandre Mate  
Juliana Monachesi  
Marília Librandi Rocha  
Marisa Flório César  
Rudi (eu te amo)  
Tiago Judas

FOTO DA CAPA:

Igreja da Pampulha, Belo Horizonte

IMPRESSÃO:

Fotocópias PB  
Tiragem de 300 exemplares

SUBTERRÂNEA

NÚCLEO ATUAL (ESPALHADO):

Ana Carolina Ribeiro  
Anna Dulce Carneiro (OnDEAndaRÁ)  
Bruno Mazzilli  
Bruno Sipavicius  
Carolina Parra  
Daniel Camilli  
Graziela Kunsch  
Marcelo Cidade  
Mathias Fingeremann  
Regis Mikail  
Ruy Cortez  
Vivian Kass

A revista URBÂNIA é projeto independente do núcleo performático SUBTERRÂNEA. As opiniões expressas nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores. As opiniões expressas nos artigos não assinados também. Encorajamos todos os leitores a reproduzir os conteúdos destas páginas como e quantas vezes quiserem. Os interessados em se comunicar com os editores devem escrever para: [a\\_decadencia@hotmail.com](mailto:a_decadencia@hotmail.com)

Aos corretos de boa postura  
Aos de cabelo com tintura  
Aos que seguem a moda inglesa  
Aos que sentam nas melhores mesas  
Um pau duro de um travesti

Aos que decoram datas e nomes  
Aos que adotam uniformes  
Aos que fazem citações históricas  
Aos que não erram a gramática  
Um tropeção bêbado em uma escada

Aos que incham seus músculos  
Aos casais bonitos e burros  
Aos homens viris e mulheres enxutas  
Um beijo com batom barato de uma prostituta

Aos poetas que seguram a risada  
Aos idiotas que contam piadas  
Aos depressivos que não lutam  
Aos viciados que se orgulham  
Um sol forte às três da madrugada

Tiago Judas

## Editorial

Núcleo Performático Subterrânea + A.N.T.I. + Fumaça + MTAN

Este editorial é uma resposta ao beco aparentemente sem saída em que Bruno Sipavicius nos colocou:

*Ao longo de mais de um ano de ações performáticas, a vontade performática declinou-se em 3/4 do grupo.*

*Quais seriam as razões desse movimento? Acerca da necessidade da performance: ela é educativa às pessoas humildes nos ônibus, metrô e ruas? Ou uma diversão egoísta dos que a produzem? Um tratamento de choque, que desconsidera as vidas tripuladas dos trabalhadores? Será a vontade de desenhar de um modo o mais tradicional possível que afastou 3/4 do grupo da performance?*

*Cada membro do grupo, que vivenciou de modos diversos esse declínio produtivo, se houve mesmo, responderá, se quiser, as questões levantadas. Pode-se responder escrevendo, ou desenhando, até fazendo performances, é da escolha de cada um.*

Bem, há vários tipos de pancadas:

- pancadas com as costas das mãos
- pancadas com os dedos um pouco contraídos
- pancadas com os punhos
- pancadas com a palma da mão aberta

Por causa da dor que provocam, as pancadas dão origem ao som sibilante, que é de vários tipos, e às oito espécies de lamentações.

Além disso, há também palavras com significado, como "mãe", e as que expressam proibição, suficiência, desejo de libertação, dor ou elogio, e às quais se podem acrescentar sons como os da pomba, do cuco, do pombo verde, do papagaio, da abelha, do pardal, do flamingo, do pato e da codorna, todos utilizados ocasionalmente.

Os golpes com o punho devem ser dados nas costas da mulher quando sentada no colo do homem, e esta por sua vez deve retribuí-los, ofendendo o homem como se estivesse zangada e emitindo os sons do arrulho e do choro. Enquanto a mulher estiver praticando o congresso, o espaço entre os seios deve ser golpeado com as costas das mãos, de leve a princípio e depois em proporção ao aumento do desejo, até o final.

A essa altura, os sons Hin e outros podem ser feitos, alternada ou opcionalmente, de acordo com o hábito. Quando o homem, fazendo o som Fat, golpeia a mulher na cabeça, tendo um pouco contraídos os dedos, esse golpe é chamado de Prasritaka, o que significa golpe com os dedos das mãos um pouco contraídos. Nesse caso, os sons apropriados são o arrulho, o som Fat e o som Fut no interior da boca; e, ao final do congresso, os sons de suspiros e choro. O som Fat é uma imitação do

som do bambu sendo rachado, enquanto o som Fut assemelha-se ao feito por alguma coisa que cai na água. Em todos os momentos em que forem iniciados os beijos e carícias semelhantes, a mulher deve dar uma resposta com um som sibilante. Durante a excitação, quando a mulher não está habituada a apanhar, exclama continuamente palavras que exprimem proibição, suficiência, ou desejo de libertação, misturadas com os suspiros, o choro e os sons do trovão. Já no fim do ato sexual, os seios, o jughana e os flancos da mulher devem ser pressionados com as palmas das mãos abertas, com alguma força, até o término, devendo-se então produzir o som da codorna e do ganso.

A cunha no peito, a tesoura na cabeça, o instrumento perfurante nas faces e a pinça nos seios e flancos também podem ser levados em consideração, juntamente com as quatro outras maneiras de espancar, o que em conjunto nos proporciona oito maneiras diferentes. Mas essas quatro formas de bater com instrumentos são peculiares aos povos meridionais.

Qualquer coisa que seja uma peculiaridade local nem sempre deve ser adotada em outros lugares, e mesmo nos lugares onde essa prática ocorre deve-se evitar os excessos. Exemplos de usos perigosos de tais práticas são mencionados a seguir, destacando-se o texto de Jean-Jacques Lebel, traduzido por Ana Carolina Ribeiro e Regis Mikail, narrando as ações de rua na Paris de 1968 e 1969; bem como nas páginas de Mathias Fingerhann, cujo bom senso desapareceu desde que assumiu a performance para a sua e para a minha vida.

Os ensaios nesta revista<sup>1</sup> descrevem performances que criticam a organização social oficial, ao oferecer a experiência de uma conduta de comportamento alternativa. Elas misturam desejo com realidade ao acontecer nas ruas e em outros lugares públicos e transformam aqueles que poderiam ser espectadores e participantes em AGENTES DA AÇÃO. Assim, por exemplo, os movimentos pró-democracia na China ocuparam a praça Tiananmen, sede do governo chinês.

Enfim, finalizando a resposta, a performance não pode ser enumerada, nem há sobre ela uma regra definida. Uma vez iniciado o congresso, só a paixão dá origem a todos os atos cometidos.

Os atos apaixonados e os gestos ou movimentos amorosos que surgem no calor do momento não podem ser definidos e são tão irregulares quanto os sonhos.

Ah, a Urbânia segue na simplicidade dos 300 exemplares em fotocópias PB e na diagramação totalmente manual, apenas apagamos as referências às diferentes seções (já desgastadas) e acrescentamos números nas páginas + sumário de contentamentos (:

E viva os dadaístas em Berlim! Odeará!

<sup>1</sup> Alguns desses textos foram livremente retirados e traduzidos da antologia *Radical Street Performance* (editada por Jan Cohen-Cruz), Routledge, Londres, 1998

Editorial: só a paixão dá origem a todos os atos Núcleo Performativo Subterrânea + A.N.T.I. + Fumaça + MTAW 3

Agradecimentos Graziela Kunsch e Antonin Artaud 6

Anotações sobre a política nas ruas Jean-Jacques Lebel 7

O teatro na rua e o teatro no teatro Peter Handke 12

Ações passadas: lançamento da Urbânia Jesus 16

Teatro invisível Augusto Boal 20

De como um pouquinho de história não faz mal a ninguém Alexandre Mate + notas de Jan Cohen-Cruz 24

Além-transatravessamento 3 Bete vai à guerra 28

Uma (in)definição para a arte pública e-mails entre Graziela Kunsch e Juliana Monachesi 30

A racionalidade matou o macaco lembro bem Mathias Fingermann 43

Relato de paisagens Daniel Camilli 44

Sobre a performance? Cansei *Araçnidae erectus* 45

Governments really screw you up Smile8

Restos performáticos ou a tentativa falida de democratizar trabalho fotográfico Bruno Sipavicius 46

Editorial 2 Ruy Cortez 47



→ ToshiFumi + capacete Space Man + língua de sogra em meio aos "espectadores" de *No Jardim Inglês do Subterrânea*, 6 de dezembro de 2000: em memória, EM VIDA, toda a alegria e gratidão ao estrangeiro: *amo as nuvens, as nuvens que passam*

## Agradecimentos

Antonin Artaud e Graziela Kunsch

A crueldade é ANTES de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém.

Assim, agradecemos a todos aqueles que ainda se perturbam com nossas ações, e mandamos um grande valeu (agradecimento recíproco X agradecimento "obrigado") a todos aqueles que, também perturbados, percebem-se agentes de transformação da realidade.

Mais urgente que defender uma cultura cuja existência nunca salvou uma pessoa de ter fome e da preocupação de viver melhor é extrair, daquilo que se chama cultura, idéias e práticas cuja força viva é idêntica à da fome.

Bem vindos à decadência 2.



→ Demolidora Alvorada no Centro de ContraCultura de São Paulo, exposição do núcleo performático, 27 de fevereiro de 2002

## Anotações sobre a política nas ruas

Jean-Jacques Lebel<sup>2</sup>

[Os eventos de maio de 1968, iniciados por estudantes contra a política conservadora de certas universidades, espalhou-se a trabalhadores que queriam salários mais altos e melhores condições de trabalho. Aqui, Jean-Jacques Lebel, um dos participantes-chave nas ações de rua estudantis, enfatiza a conexão entre opressão (social) de exílio e repressão (pessoal).]

Do começo dos anos 20, quando os dadaístas parisienses representaram o *Julgamento de Maurice Nabrés* no Parque Sant Julien Le Pauvre, aos recentes eventos teatrais de natureza política encenado nas ruas, há uma longa história de militantes de fora e anti-artistas, para quem a indústria cultural é apenas um outro aspecto do capitalismo e, como tal, deve ser destruída. Por outro lado há eventos do tipo de fluxo não político, acontecimentos pretensiosamente artísticos, e shows de rua como aqueles organizados pelo Grupo de Pesquisa da Arte Visual que clamava ser "não-intencional" e não focado na destruição da estrutura social existente. Esses eventos ainda dizem respeito à história da arte, do teatro, ou da cultura em geral e tende a ser rapidamente absorvido pelo mercado artístico, o departamento "avant-garde" da Madison Avenue, e acabar como a última forma de entretenimento de Jackie Onassis. É importante não confundir a arte da revolução com sua imitação burguesa e comercial.

1968

A Revolução de Maio explodiu os limites de "arte" e "cultura" como fizeram com todos os outros limites políticos e sociais. O velho sonho vanguardista de transformar a "vida" em "arte", em uma experiência coletiva e criativa, finalmente tornou-se verdade. De repente, a corrupção e a burrice dos "especialistas culturais" do velho mundo tornou-se óbvia para todos. Junto com o resto da elite do poder - os banqueiros, os líderes do exército, os gerentes e os magnatas - os magnatas da indústria cultural são os primeiros a ser eliminados por qualquer movimento de liberação. Eles deveriam saber quando desaparecer.

Excitantes eventos sociais e dramáticos ocorreram nas ruas de Paris em maio, primeiramente porque o Movimento de 22 de março esclareceu a todo mundo que "o poder nas ruas" ou, como os Filhos da Puta (grupo Motherfuckers) colocaram: "as ruas pertencem ao povo". O primeiro estágio de um levante (as barricadas, as demonstrações de massa, a luta nas ruas entre as forças do governo e os radicais, assim como a queima da Bolsa de Valores, em 24 de Maio), o primeiro estágio de qualquer revolução é sempre teatral. O levante de Maio não se tornou uma completa e disseminada guerra civil ou traumático derrame

<sup>2</sup> Tradução de Ana Carolina Ribeiro e Regis Mikail

mamento de sangue comparável ao que aconteceu no México em outubro, quando granadeiros mataram pelo menos 200 estudantes. No entanto, foi certamente um capítulo surpreendente numa luta de classes que a maioria das pessoas acreditavam ter acabado há muito tempo. O levante de maio foi teatral no sentido de que foi uma grande festa, uma reveladora e sensual explosão fora do padrão "normal" da política. Dez milhões de trabalhadores foram à greve em meados de maio. Foi a maior greve geral na história da civilização industrial e a que chegou mais perto de derrubar toda a estrutura econômica. A maioria das fábricas foram ocupadas pelos trabalhadores, as universidades pelos estudantes, e, em determinado ponto, o governo e as classes dominantes estavam sem poder. Assim, o então chamado Partido "Comunista" e seus agregados foram salvar De Gaulle e aceitaram um compromisso ridículo. Os trabalhadores foram persuadidos a voltar ao trabalho por seus "líderes" burocráticos. Uma por uma, as fábricas foram ocupadas novamente pela polícia e por seus "donos corretos". Mais uma vez o social-democrata e anti-revolucionário partido "Comunista" havia salvo o sistema capitalista de entrar em colapso sob pressão dos trabalhadores e estudantes. Foi uma bala que passou de raspão, e a prova viva de que uma total revolução econômica e social é possível em qualquer país industrializado, independente do que teóricos reformistas e stalinistas fingiam.

Tal era o contexto de profundas mudanças psíquicas experimentadas por centenas e milhares em maio. O resultado desta mudança social e também individual foram imediatos: as relações humanas tornaram-se mais livres e muito mais abertas; tabus, autocensura, e grilos autoritários desapareceram, papéis foram trocados; novas combinações sociais foram experimentadas. O desejo não foi mais negado, mas abertamente expressado em sua forma mais radical e selvagem. A escravidão foi abolida em sua maior fortaleza: a cabeça das pessoas. Auto-gerenciamento e auto-governo estavam no ar e, em alguns casos, quase funcionaram. A necessidade subconsciente do povo começar a quebrar a sempre presente rede de serviços de instituições repressivas, que é a espinha dorsal do capitalismo. Por todos os lugares as pessoas dançavam e tremiam. Por toda parte as pessoas escreviam nos muros da cidade ou se comunicavam livremente com estranhos completos. Não havia mais estranhos, mas irmãos, bem vivos, bem presentes. Eu vi pessoas fodendo nas ruas e no terraço do então ocupado Teatro Odéon e outros corriam por aí pelados no campus de Nanterre, transbordando alegria. As primeiras coisas que as revoluções destroem são a tristeza, o tédio e a alienação do corpo.

O teatro de rua como tal começou a aparecer aqui e ali em demonstrações de massa, como a do dia 13 de maio, que reuniu mais de um milhão de pessoas. Grandes efígies apareceram vindas da CRS (polícia francesa da conspiração), de Gaulle e outros palhaços políticos. Rituais teatrais engraçados e curtos foram feitos em volta deles enquanto queimavam. Quando o Odéon Theatre, que era subsidiado oficialmente, foi ocupado pelo movimento, muitos grupos pequenos de estudantes e atores começaram a interpretar

as notícias diárias na rua em cenas curtas e cômicas que eram seguidas por discussões com a platéia que passava.

1 9 6 9

O problema principal, tanto naquela época quanto agora, é fazer propaganda dos objetivos e métodos do movimento revolucionário entre aqueles milhões de pessoas que, ainda que não fossem hostis, ainda não haviam entrado na ação. Uma vez que a comunicação de massa é totalmente controlada pelo Estado, tudo que eles despejam são mentiras que se encaixam perfeitamente na guerra psicológica do Estado. A opinião pública francesa é levada à submissão através de técnicas semelhantes àquelas usadas por Franco e Stalin, ainda que se mais "inteligente" (leia-se "liberal"). A comunicação é feita estritamente de um único lado: de cima para baixo. Jornais, panfletos, posters feitos à mão ou impressos e filmes (distribuídos modestamente por causa da censura policial) se provam insuficientes para informar as pessoas, que dirá então para ajudá-las a "se expressar". Nós estamos tentando usar o teatro de rua como meio de provocar encontros e discussões entre pessoas que geralmente se fecham umas para as outras.

O projeto no qual nós acabamos de trabalhar foi a preparação para a semana anti-imperialista que precedeu a visita de Dirty Dick Nixon ao de Gaulle. A massa do povo francês não estava consciente da penetração política e econômica do capitalismo Americano na Europa e no Terceiro Mundo, então nós fizemos uma campanha nesse sentido. Alguns grupos destruíram símbolos óbvios daquilo que Malcolm X chamava de "dolarismo": os escritórios da IBM, American Express, Pan American Airways, TWA, etc. Não foi por coincidência que o compositor Xenakis, que trabalha para a IBM, veio à palestra em Vincennes dias antes da chegada de Nixon: *Só o que me interessa é boa música*, disse. Tomates podres tomaram conta dele. Mas nenhum tipo de música, mesmo que moderno, chega perto do belo barulho de um computador caro usado pelo exército sendo estraçalhado por um monte de crianças felizes. Outros grupos se juntaram em volta da idéia de usar o teatro de rua para provocar discussões livres e acordar as pessoas para o fato de que o imperialismo está presente em suas vidas cotidianas. Além disso, nós estivéramos cansados dos meios militantes mais convencionais de expressão desde que nos tocamos que a revolução mesmo em seu trabalho preparatório menos glorioso deve ser divertida.

Nosso grupo foi criado a partir de cerca de 40 alunos da Universidade de Vincennes. Um deles tinha experiência em "teatro", dois ou três tinham trabalhado em filmes. Todos os outros eram completamente inexperientes e tinham se agrupado principalmente pelo seu desejo de desenvolver meios diferentes de atividade política. Estávamos voltados para o *agit-prop* e ainda assim queríamos ser criativos e não somente limitados a velhos clichês políticos. Acima de tudo, nós considerávamos o "teatro" somente como um meio para quebrar o Muro

de Berlim na cabeça das pessoas e ajudá-las a sair de seu estado de aceitação passiva.

Nós não dávamos a mínima para a "arte" - nós estávamos interessados em sabotar o capitalismo ajudando a quebrar seu arsenal de imagens, comportamentos, hábitos e ilusões tranquilizantes de segurança.

A maioria dos estudantes envolvidos se apoiavam na sociologia, na filosofia e estavam estudando economia e sabiam da falta de significado do "conhecimento" que eles deveriam estar adquirindo. Então, nós começamos tendo diversas conversas sobre o estado de emergência pessoal e política em que nós nos encontrávamos e no qual ainda estamos vivendo. Alguns de nós tinham ouvido falar de experiências em teatro de rua político feitas em Frankfurt pelo SDS alemão ou por outros grupos em Londres, Nova Iorque, Roma e São Francisco. No entanto ninguém tinha realmente visto nenhum teatro de guerrilha. Alguns conheciam o Living Theatre mas o criticavam como "artístico demais" ou "não diretamente político o suficiente" ou "não violento" (a companhia era admirada mais como uma comunidade anarquista do que como um grupo de teatro). Na verdade ninguém tinha uma idéia definitiva de como ou por onde começar e levou algum tempo para que fosse desenvolvida a idéia de quadinhos teatrais falando sobre imperialismo. Finalmente, nós delineamos em nosso livro mental de histórias quatro personagens arquetípicos:

- O proletário de Terceiro Mundo (vítima imediata do Imperialismo)
- O guerrilheiro (o proletário que se torna revolucionário)
- O feio homem branco (Nixon, o Legislador, o Rei e Wall Street)
- O Oficial do Exército (General Motor, o policial capitalista)

Então, nós juntamos uma sinopse de ações diretas - não exatamente um roteiro, mas uma série de ideogramas simples - algo tipo esquetes; nada de diálogos, uma vez que nós estaríamos trabalhando em estações de metrô barulhentas e ruas, mas nós escrevemos algumas frases e palavras em pedaços de cartolina que eram mostradas durante certas ações ou gritadas durante uma demonstração. Quando necessário, as roupas era exageradas e engraçadas. A linha geral, que variava de acordo com o humor e as circunstâncias, geralmente acabava com a General Motors sendo morto pelo Guerrilheiro e o Feio homem branco sendo morto pelo proletário revoltado, que aproveita o dinheiro do UWM e o queima ou o distribui para todos (as pessoas em volta gritando: *Vida longa aos trabalhadores! Cônsules! Vida Longa ao Socialismo Libertário!* etc).

Enquanto os quatro atores estão se apresentando, cerca de cinco outros se ajoelham em círculo em volta deles para limpar o pequeno espaço do qual eles necessitam. Enquanto isso cerca de outras dez pessoas se ocupam pendurando posters e pintando slogans no máximo de paredes possível existentes nas imediações. Outros seis ou oito ficam por ali para participar

da discussão ou para proteger os atores em caso de problema com a polícia. O grupo já usou auto-defesa coletiva ocasionalmente para não deixar que nenhum de seus membros fosse agredido - nesses casos isso também depende da ajuda do público e dos que ficam por ali - uma vez que é politicamente importante não deixar a polícia interferir na "peça" e nas discussões. À medida que eu escrevo isso, essa cena foi representada oito vezes no metrô e uma vez na rua. A esquete dura apenas dois minutos mas não é incomum as discussões se estenderem por mais de uma hora, com vigor e paixão. Essas discussões livres davam a muitos que "normalmente" não ousariam a possibilidade de transgredir a lei do silêncio e chegar a uma comunicação direta (semelhante ao que aconteceu em maio quando as ruas foram liberadas por algum tempo das regras da polícia estadual). Nós consideramos isto uma resposta modesta mas válida ao problema a informação e comunicação uma vez que as pessoas que participam dessas discussões geralmente explodem falando a respeito de suas experiências particulares em qualquer situação na qual elas estejam alienadas: sua fábrica, seu escritório, sua escola, como os burocratas da união os traíram, como eles acham que deveriam se livrar dos donos e dominar a fábrica. O debate geralmente fica centralizado na reforma X revolução, entre trabalhar dentro do sistema ou derrotá-lo. As conversas geralmente se tornam bem técnicas. É interessante que um número tão grande da população trabalhadora esteja realmente consciente do movimento revolucionário, suas motivações e problemas. Isso indica que mais pessoas esperem por outra revolução em breve do que nós poderíamos imaginar: *mas dessa vez será uma revolução de verdade, nós iremos até o fim, nós a tomaremos em nossas próprias mãos, nós não deixaremos os social-democratas e os burocratas poder com tudo, nós não abriremos mão das fábricas que ocupamos...* Essas palavras faladas por um jovem metalúrgico depois de uma de nossas performances semana passada nos fez pensar que mesmo o teatro pode levar à revolução - se isso é o que você realmente quer que ele faça.



Teatro na rua e  
teatro nos teatros  
Peter Handke<sup>1</sup>

*[Concordando os leitores ou não com as conclusões de Handke, seu ensaio com ares de manifesto levanta vivamente duas questões pertinentes à Urbânia: É o teatro na rua intrinsecamente diferente do teatro em salas de teatro? E como o teatro radical de rua, feito por não-atores, está presente naquele feito por atores profissionais? Na década de 1960, Handke capta o espírito altamente polarizado daquele tempo nos Estados Unidos e Europa, quando o teatro de rua toma conta da cena e muitos de nós, praticantes, apesar de inspirados por Brecht, procuramos uma forma mais direta de ativismo teatral.]*

Brecht é um autor que me deu uma causa para pensar. Os processos pelos quais a realidade pode operar, processos que até então se desenvolviam sutilmente à nossa frente, foram reorganizados por Brecht em um sistema de pensamento que parte das contradições. Dessa forma, ele tornou possível que esses processos através dos quais a realidade opera, que anteriormente se via como operando sutilmente, serem contraditórios de forma conclusiva através do sistema brechtiano de contradições. Então, finalmente a situação do mundo, que até então era percebida como intrínseca e natural, foi enxergada como construída - e conseqüentemente construída e alterável. Não natural, mas histórica, artificial, capaz de mudança, passível de mudança e, sob certas circunstâncias, com a necessidade de mudança. Brecht contribuiu para que eu me educasse.

Brecht mostrou em suas peças dialéticas que a concepção, que as forças reacionárias e conservadoras têm dos setores da população que vivem em uma situação insustentável, de que essas pessoas "não iriam querer as coisas de outro jeito" é uma estupidez imensa e vil. Pois são pessoas cuja vontade é esmagada pelas condições sociais, levadas a deixar essas condições sociais do jeito que sempre foram e que, por isso, são na verdade incapazes de desejar qualquer mudança - essas pessoas naturalmente não querem as coisas de outro jeito. É natural elas não quererem de outro jeito. Não, é artificial elas não quererem as coisas de outro jeito. As condições em que essas pessoas vivem é construída exatamente de forma a fazer com que elas permaneçam alheias a isso, e não somente elas são incapazes de desejar qualquer mudança, elas são de fato incapazes de desejar qualquer coisa!

Brecht fez peças a partir dessas contradições - encaixões: nesse aspecto, os únicos sucessores de Brecht são a Berliner Kommune, dirigido por Fritz Teufel. Eles são um Berliner En-

<sup>1</sup> Tradução de Rodolfo Valente a partir de tradução de Nicholas Herr.

semble cuja eficácia e nitidamente contrastante com a do Berliner Ensemble oficial.

O Ensemble oficial levanta suas contradições apenas como se fosse para mostrar sua resolução no final, e aponta para contradições que não mais existem (ao menos não naquela forma social específica) e que, por isso, não podem conduzir a conflito nenhum. Os membros da Kommune, porém, repensaram; eles levaram suas performances dialéticas para longe das arenas (salas de espetáculo) dialéticas convencionais para arenas (ainda) não convencionais, e evitaram munir o fim de suas performances com receitas construídas, prontas para a nova ordem, porque as próprias performances, a forma que toma a performance, já ofereceu uma receita para a nova ordem. Como no futebol, quando as pessoas "ensaiam" possíveis jogadas para marcar um gol, Brecht "ensaiou" alternativas em suas parábolas, mas seguramente naquela que era sociologicamente a arena errada com aqueles que eram sociologicamente os meios errados, infinitamente deslocados da realidade que ele desejava mudar, e usando o sistema hierárquico do teatro para destruir outros sistemas hierárquicos. Aqueles em paz com o mundo, ele deixou em paz, garantindo a incontáveis milhares, uma ou duas horas agradáveis.

Ele mudou, é verdade, a atitude dos atores, mas ele não mudou a atitude da platéia; e é historicamente falso dizer que a atitude dos atores, mesmo que indiretamente, mudou a atitude das platéias. Apesar de sua intenção revolucionária, Brecht estava tão hipnotizado e enviesado pela idéia tradicional de teatro que sua intenção revolucionária sempre permaneceu dentro dos limites da elegância, por que ele achou de bom gosto que os espectadores, como continuavam a ser espectadores, pudessem (ter a permissão de) se divertir sem se esclarecer. Com a mesma finalidade, o desejo último de cada uma de suas peças é que ela deveria ser entretenimento. Outras pessoas possivelmente caracterizariam esta atitude como "astúcia intelectual": a mim pareceria, porém, ser a astúcia de um intelecto totalmente egoísta.

Some a isso, que Brecht não se contenta com a mera organização das contradições: no final, uma solução proposta, uma resolução proposta entra em cena - o futuro em termos marxistas. Eu disse, entra em cena: o espectador que foi levado a se sentir inseguro pela peça, agora está seguro novamente porque, no curso da peça, uma possível solução em termos marxistas é delineada ou ao menos sugerida para ele. O que me preocupa não é que seja uma solução marxista a que seja delineada, mas que ela é delineada como solução em uma encenação. Por mim, eu defenderia sempre o marxismo como a única solução possível para os problemas de nosso governo - governo em todos os sentidos - mas não a sua enunciação em uma peça, no teatro. Isso é tão incorreto e falso quanto cantar slogans pela liberdade do Vietnã, quando esse canto se realiza no teatro; ou quanto, como recentemente em Oberhausen, carvoeiros

"de verdade" apareceram no teatro e entoaram uma canção de protesto. A esfera de relevância do teatro é determinada na medida em que qual tudo que é sério, importante, inequívoco, conclusivo fora do teatro se torna encenação; portanto, pertinência, compromisso e assim por diante são irrecuperavelmente esvaziados no teatro precisamente por causa das limitações inevitáveis de alcance da performance e de sua relevância. Quando as pessoas vão finalmente perceber isso? Quando as pessoas vão finalmente reconhecer que seriedade de propósito em lugares destinados à encenação é enganoso e nauseantemente falso? Isso não é uma questão de estética, mas uma questão de verdade; portanto, é uma questão de estética. Eis, então, o que me irrita sobre os métodos brechtianos: a ausência de ambigüidade e a falta de contradição, em que tudo se dilui no final (mesmo que Brecht finja que todas as contradições permaneçam em aberto), aparece quando isso acontece no teatro, puramente como uma questão de forma, uma encenação. Todo tipo de mensagem, ou digamos de forma mais simples: toda sugestão àquelas contradições que acabam de ser demonstradas torna-se formalizada na área de encenação do palco. Cantar slogans que pretendem ser eficientes no teatro e não nas ruas é modismo e kitsch. O teatro, como uma instituição social, parece-me inútil como forma de mudar instituições sociais. O teatro formaliza cada movimento, cada detalhe insignificante, cada palavra, cada silêncio; não é nada bom para sugerir soluções, no máximo é bom para jogar com as contradições.

Teatro engajado, nos dias de hoje, não acontece nos teatros (aqueles domínios falsificadores da arte onde toda palavra e movimento são esvaziados de significado), mas em salas de aula de universidades, por exemplo, quando o microfone de um professor é tomado e professores irrompem através de portas escancaradas, quando panfletos se precipitam das galerias sobre a assembléia, e revolucionários levam seus filhos para o palanque, quando a Kommune teatraliza a vida real, "aterrorizando-a" e, com bastante razão, tira um sarro dela, não apenas tirando um sarro, mas, na reação provocada, tornando-a reconhecível em toda sua periculosidade inerente, em sua falta de consciência, sua falsa natureza, seu falso idílio, e seu terror. Dessa forma, o teatro está se tornando diretamente eficiente. Agora há Teatro de Rua, Teatro de Sala de Aula, Teatro de Igreja (mais eficiente que 1000 missas), Teatro de Loja de Departamentos etc.: o único que não existe mais é o Teatro de Teatro - ao menos não como forma imediata de modificar as condições vigentes: ele próprio é uma condição vigente. Ele é bom como (e antes foi bom como) uma área de atuação para a criação das mais íntimas, até então não descobertas áreas de atuação, como um meio através do qual a consciência do indivíduo torna-se não maior, mas mais precisa, como um meio de tornar-se sensível, de tornar-se suscetível de reação, com um meio de vir ao mundo.

O teatro então não está retratando o mundo: o mundo é descoberto como cópia do teatro. Eu sei que essa é uma abordagem

especulativa; mas eu não aceitaria que a alternativa à especulação é a ação. Admito que tenho dúvidas se ainda se pode dizer que o ímpeto de mudar as condições no sentido marxista (que também era o meu) resulta de uma consciência mais apurada da parte do espectador ou ouvinte, embora eu assim espere; isto é, quanto mais espero, mais duvido. O teatro no teatro pode somente criar hipóteses, proto-teses de novos modos de pensamento; como uma encenação, ele não pode diretamente e inequivocadamente demonstrar a tese em si, o novo modo de pensar que aponta para a solução. Brecht com certeza absorve a tese, a solução na encenação e a priva de sua força e realidade. Poderia-se dizer que a Berliner Kommune, porém, que certamente foi influenciada pelo teatro, mas certamente não por Brecht (apesar de, pelo que sei, haver a possibilidade de que eles o venerem) fazem sua tese, sua discussão atuar bem no meio da realidade. É de se esperar que eles sigam atuando até que a realidade também se torne uma única área de atuação. Isso seria ótimo.

Ações passadas:  
lançamento da Urbânia  
7 de março de 2001  
Jesus

Toda idéia nova encontra forçosamente oposição e não houve uma única que se implantasse sem lutas. A resistência, nesses casos, está sempre na razão da importância dos resultados previstos, pois quanto maior ela for, maior será o número de interesses ameaçados. Se for uma idéia notoriamente falsa, considerada sem consequências, ninguém se perturba com ela, e todos a deixam passar, confiantes na sua falta de vitalidade. Mas se é verdadeira, se está assentada em bases sólidas, se é possível entrever-lhe o futuro \_\_\_\_\_, um secreto pressentimento adverte seus antagonistas de que se trata de um perigo para eles, para a ordem das coisas, por cuja manutenção se interessam.



→ Seguranças da faculdade de artes plásticas da Faap registram cartaz de lançamento da revista (ver primeiro número da Urbânia), após a diretoria proibir que o mesmo acontecesse dentro das dependências da escola



→ um dos diversos cartazes do lançamento da revista descoberto debaixo de outro informativo qualquer: como não conseguiram arrancar os lambe-lambes, resolveram tapá-los



→ a caixa do mestre de cerimônias Tiago Judas é barrada no detector de metais



→ enquanto saíamos da Faap, expulsos, Paulo AAAutran entrava sem dificuldades pelas catracas



→ Marcelo Cidade amarra os integrantes do (novo)Subterrânea e demais pedestres nas grades da faculdade (em destaque, Ana Carolina Ribeiro + rosas vermelhas amordaçadas)



→ ANTES, Lia Chaia desenhando performaticamente quase 300 revistas e depois, andando com sua bunda no meio da rua



→ Mathias (???)



→ Tiago Judas arrebenta a caixa em que ficou preso, após ali ter lido a revista do início ao fim (em um microfone + amplificador)



→ Rodrigo Cunha aparece para mostrar uma gravura para a Grazi

## Teatro invisível

Augusto Boal<sup>1</sup>

[Alguns praticantes fundem performance com vida cotidiana em resposta à desvalorização das possibilidades políticas do teatro formal. Para outros, é um meio de disfarçar um trabalho politicamente engajado em um regime opressivo. Conscientemente ou não, aqueles que integram a performance na vida cotidiana estão pegando a tocha da experimentação arte-vida que interessou os vanguardistas por todo o século vinte. Assim como nas ações do núcleo performático Subterrânea (???)<sup>2</sup>, o teatro invisível de Augusto Boal abandona(va) a separação formal entre atores e espectadores, mas difer(is) das mesmas na medida em que planeja(va) e escrev(is) e decora(va) e ensaia(va) cada ação. Ao mesmo tempo, nos identificamos com seus praticantes, uma vez que eles acredita(va)m que a experiência direta e individual em meio aos "espectadores", ou seja, o contato "um-a-um"<sup>3</sup>, pudesse/possa levar à mudança política.]

O teatro invisível consiste na apresentação de uma cena em um ambiente que não seja o teatro, diante de pessoas que não são espectadores. O lugar pode ser um restaurante, uma calçada, um mercado, um trem, uma fila etc. As pessoas que testemunham a cena são aquelas que estão lá por acaso. Durante o espetáculo, essas pessoas não devem ter a menor idéia que é um 'espetáculo', porque isso os tornaria 'espectadores'.

O teatro invisível exige a preparação detalhada de um esquete com um texto completo ou um roteiro simples; mas é necessário que se ensaie a cena o suficiente para que os atores sejam capazes de incorporar, em sua atuação e suas ações, a intervenção sobre os espectadores. Durante o ensaio também é necessário incluir todas as intervenções imagináveis dos espectadores; essas possibilidades vão formar uma espécie de texto opcional.

O teatro invisível intervém em uma localidade escolhida como o lugar onde o público se reúne. Todas as pessoas que estão perto envolvem-se na intervenção, cujos efeitos duram muito tempo depois que a esquete termina.

Um pequeno exemplo mostra como o teatro invisível funciona. No enorme restaurante de um hotel em Chiclayo<sup>4</sup> onde os agentes de alfabetização do ALFIN<sup>5</sup> estavam hospedados, junto com mais 400 pessoas, os "atores" sentam-se em mesas separadas. Os

<sup>1</sup> Como não encontramos a versão original do texto, tradução de Rodolfo Valente  
<sup>2</sup> Augusto Boal acrescenta: Grandes comícios funcionam para pessoas que já estão convencidas. Você faz uma demonstração de força e muitas pessoas vêem que você é forte, e ao ver a torcida aqueles que estão indecisos podem se juntar. O outro caminho, como fazer o teatro invisível, atinge muito poucas pessoas. Mas ele modifica a opinião das pessoas. Aquela honra cuja opinião foi mudada vai para casa e fala com sua família, e vai para um bar e fala com os amigos...  
<sup>3</sup> Cidade do Peru  
<sup>4</sup> Operación Alfabetización Integral

garçons começam a servir. O "protagonista", em uma voz mais ou menos alta (para atrair a atenção dos outros clientes, mas não de um jeito óbvio demais), informa ao garçom que não pode continuar a comer a comida servida naquele hotel porque, na sua opinião, é ruim demais. O garçom não gosta da observação, mas diz ao cliente que ele pode escolher algo *à la carte*, que ele talvez prefira. O ator escolhe um prato chamado *churrasco à la pauper*. O garçom ressalta que isso irá custar setenta soles, ao que o ator responde, sempre em uma voz razoavelmente alta, que não há problema. Minutos depois, o garçom lhe traz o churrasco, o protagonista come rapidamente e se prepara para se levantar e sair do restaurante, quando o garçom lhe traz a conta. O ator mostra uma expressão preocupada e diz às pessoas da mesa ao lado que seu churrasco estava muito melhor que comida que eles estão comendo, mas é uma pena que alguém tenha que pagar por ele...

- Eu vou pagar por ele; não tenho dúvida. Comi o *churrasco à la pauper* e vou pagar por ele. Mas tem um problema: estou duro.
- E como você vai pagar?, pergunta o garçom indignado. Você sabia o preço antes de pedir o churrasco.

Os que jantam ao redor estão, claro, atentamente seguindo o diálogo - muito mais atentamente do que estariam se estivessem testemunhando a cena sobre um palco. O ator continua:

- Não se preocupe, porque eu vou pagar você. Mas como estou duro, quero pagar com minha força de trabalho.
- Com o quê?, indaga o garçom espantado. Que tipo de força?
- Com força de trabalho, como eu disse. Estou duro, mas posso te alugar minha força de trabalho. Então trabalharei, fazendo alguma coisa por quanto tempo seja necessário para pagar meu *churrasco à la pauper*, que para dizer a verdade, estava realmente delicioso - muito melhor que a comida que vocês servem para estas pobres almas...

A essa altura alguns dos clientes intervêm e fazem observações sobre eles mesmos em suas mesas, sobre o preço da comida, a qualidade do serviço no hotel etc. O garçom chama o maitre para decidir o impasse. O ator explica novamente para o segundo o negócio de alugar sua força de trabalho e acrescenta:

- E, além disso, há outro problema: vou alugar minha força de trabalho, mas na verdade não sei fazer nada, ou muito pouco. Você terá que me dar um trabalho muito simples para fazer. Por exemplo, posso levar o lixo do hotel para fora. Qual é o salário do faxineiro que trabalha para vocês?

O maitre não quer dar nenhuma informação sobre salários, mas um segundo ator em outra mesa já está preparado e explica que ele e o faxineiro fizeram amizade e este contou seu salário: sete soles por hora. Os dois atores fazem alguns cálculos e o "protagonista" exclama:

- Como é possível?, se eu trabalhar como faxineiro, terei que trabalhar dez horas para pagar por este churrasco que demorei dez minutos para comer? Não pode ser! Ou você aumenta o salário do faxineiro, ou reduz o preço do churrasco! ... Mas posso fazer algo mais especializado, por exemplo, posso cuidar dos jardins do hotel, que são tão bonitos, tão bem cuidados. Vê-se que uma pessoa muito talentosa é responsável pelos jardins. Quanto o jardineiro deste hotel ganha?

Um terceiro ator, em outra mesa, explica sua amizade com o jardineiro, que é um imigrante da mesma aldeia que ele; razão pela qual ele sabe que o jardineiro ganha dez soles por hora. De novo, o "protagonista" fica indignado:

- Como é possível? Então o homem que cuida desses belos jardins, que passa seus dias exposto ao vento, à chuva e ao sol, tem que trabalhar sete longas horas para poder comer esse churrasco em dez minutos? Como pode ser, Sr. Maitre? Explique isso para mim!

O maitre já está desesperado, ele anda de um lado para outro, dando ordens para os garçons em voz alta para desviar a atenção dos outros clientes, alternadamente ri e fica sério, enquanto o restaurante é transformado em um fórum público. O "protagonista" pergunta ao garçom quanto ele recebe para servir o churrasco e se oferece para substituí-lo o número necessário de horas. Um outro ator, originalmente de uma pequena aldeia do interior, levanta-se e declara que ninguém em sua aldeia ganha setenta soles por dia; portanto, ninguém em sua aldeia pode comer o *churrasco à la pauper*. (A sinceridade desse ator, que estava, além de tudo, dizendo a verdade, mexe com aqueles que estavam perto de sua mesa). Finalmente, para concluir a cena, outro ator intervêm com a seguinte proposta:

- Amigos, está parecendo que estamos contra o garçom e o maitre e isso não faz sentido. Eles são nossos irmãos. Eles trabalham como nós, e não são culpados dos preços cobrados aqui. Eu sugiro fazer uma coleta. Nós desta mesa vamos pedir a vocês para contribuir com o que puderem, um sol, dois soles, cinco soles, qualquer coisa que vocês puderem. E com esse dinheiro vamos pagar pelo churrasco. E sejam generosos, porque o que sobrar fica como gorjeta para o garçom, que é nosso irmão e um trabalhador.

Imediatamente, aqueles que estão com ele na mesa começam a juntar dinheiro para pagar a conta. Alguns clientes de boa vontade dão um ou dois soles. Outros furiosamente comentam:

- Ele diz que a comida que estamos comendo é uma porcaria, e agora ele quer que paguemos por seu churrasco!... E eu vou comer essa porcaria? De jeito nenhum! Eu não lhe daria um amendoim, então ele vai aprender uma lição! Deixe-o lavar pratos...

A coleta chegou a 100 soles e a discussão continuou pela noite toda. É sempre muito importante que os atores não revelem que são atores! Nisso reside a natureza invisível dessa forma de teatro. E é precisamente essa qualidade invisível que fará com que o espectador aja livre e plenamente, como se estivesse em uma situação real - e, no fim das contas, é uma situação real!

É necessário enfatizar que o teatro invisível não é a mesma coisa que um *happening* ou o chamado teatro de guerrilha. No segundo estamos claramente falando de "teatro" e, portanto, a parede que separa atores de espectadores imediatamente se levanta, reduzindo o espectador à impotência: um espectador é sempre menos que um homem! No teatro invisível os rituais teatrais são abolidos; somente o teatro existe, sem seus velhos, desgastados padrões. A energia do teatro é completamente liberada, e o impacto produzido por este teatro liberto é muito mais poderoso e duradouro.



De como um pouquinho de história não faz mal a ninguém  
Alexandre Mate

Sem fazer referência a muitas das manifestações populares, sobretudo aquelas ligadas mais especificamente à linguagem teatral - desenvolvidas ao longo da história da humanidade, que de diferentes modos transitaram com expedientes hoje ditos de vanguarda e tão "caros" à performance: como espontaneidade, não elaboração apriorística da obra, forte apelo à visualidade, participação não apenas contemplativa dos espectadores, mistura de diferentes linguagens e produtos artísticos ao mesmo tempo e reunidas em um mesmo espaço etc<sup>1</sup> -, sabe-se que alguns movimentos artísticos (ou antimovimentos como queriam muitos dos arautos dessas tendências) como o Dadaísmo - Zurique/1916 e Surrealismo - Paris/1922, desenvolveram-se buscando implodir os cânones de uma arte mais comportada, asséptica, pausterizada e burguesa e explodir as relações daí advindas. De outro modo, ainda, pode-se dizer que o conceito segregador e estanque das artes (e segundo o qual cada artista: gênio incompreendido, angustiado e criador solitário dedicava-se apenas a uma linguagem artística) caiu por água abaixo, na medida que novas experimentações se apresentavam e se estruturavam. As *soirées* performáticas dos futuristas, dadaístas e surrealistas ilustram o que se diz.<sup>2</sup> Mas que se deixe, por enquanto, essa história de lado, tendo em vista que não se conhece algumas das características do teatro popular. Nas Universidades, por exemplo, não se estuda as manifestações populares (alvo de todo tipo de preconceito e sobretudo aqueles de classe) e não se conhece, de maneira mais genérica, aquilo que não diz respeito às chamadas artes de elite. Desse modo, muitos artistas ditos performáticos acreditam estar "renovando as artes" e, mais que isso, as condutas comportamentais... Acreditando-se demiurgos dos novos tempos e arautos do caos: espécies de super-homens como dizia Nietzsche, muitos desses artistas são/estão "ousados" dentro dos confortáveis limites da estrutura e dos espaços burgueses.

Cá entre nós, essa coisa de "chocar a burguesia" já foi experimentada e usada pelos artistas (principalmente por aqueles inseridos nas chamadas artes de elite) ao cansaço! Narcisos de todos os tempos - amparados, por imagens projetadas por

<sup>1</sup> Tendo em vista os interesses específicos da Urbânia e as urgências daí advindas, e também para não cansar excessivamente os eventuais leitores desta, indico, para entender melhor alguns dos expedientes utilizados pelos artistas populares, o excelente livro do mestre Dario FO, Manual mínimo do ator. São Paulo: SENAC, 2000. No livro, o autor apresenta muitas das inventivas descobertas dos artistas populares que, como tem acontecido desde sempre, acabaram sendo apropriadas pelos artistas ligados aos interesses das classes dominantes e cuja confluência final convergiram para os expedientes performáticos.

<sup>2</sup> Dos vários livros à disposição (e traduzidos para o português), indico Hans RICHTER, Dadá: arte e antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993 e Nikos STANGOS, Conceitos de arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

espelhos côncavos e convexos - praticam, quando muito, revoluções comportamentais e estéticas em seus característicos. Evidentemente não se preconiza aqui (em contraposição ao afirmado acima) que a arte deva ter uma função apenas revolucionária. Tudo bem, mas por que não transformadora? Tudo bem que é preciso mudar as formas de recepção. Mas por que não conciliar comportamento à mentalidade?

Em uma reflexão notável, "O autor como produtor", Walter BENJAMIN lembra que qualidade artística relevante precisaria estar acompanhada de uma tendência política justa. De outra forma, talvez reduzindo sobremaneira o pensamento benjaminiano, seria preciso que o artista pensasse para além de sua própria e muitas vezes egóide necessidade pessoal de criação, a serviço de quem estaria aquilo que ele produz?

Duchamp, com seus *ready-mades*, dentre outras coisas, buscou sarcasticamente alargar "conceitos de beleza", execrar padrões acomodados de gosto, responder às apreciações abalizadas e inquestionáveis dos críticos; enfim, pôs em cheque o sistema vigente... A transgressão com sua *Fonte*, 1917 (ou simplesmente um urinol), não corresponde a um objeto de natureza escatológica? E, por acaso, as escatologias não são características das tradições populares? O hábito de mostrar as nádegas - por exemplo, como atitude de revolta e protesto contra as autoridades e suas atitudes despóticas - não foi um dos expedientes encontrados pelos pobres? Nádegas não correspondem ao chamado baixo-ventre? Não é uma atitude escatológica? A tradição de desejar merda aos atores, como índice de boa sorte, foi uma invenção criada por Alfred Jarry, criador de *Ubu rei*? Pois é... é o que todos dizem! Lembra-nos a esse respeito, Dario Fo que tal expediente foi largamente utilizado por artistas populares durante a Idade Média. Aliás, esses artistas não só desejavam merda como jogavam-nas no público (simulações de cocô feitas com castanhas). Muitas são as histórias! Em várias performances, em diferentes períodos, esse expediente tem sido usado... Em muitos espetáculos teatrais, também. Muitas são as histórias...

Muitas das manifestações populares, ou das chamadas artes da representação, foram reapropriadas em períodos revolucionários. Períodos em que o teatro tinha uma função conscientizadora: vislumbrando mudanças de comportamento e de mentalidade. O chamado teatro de *Agit-prop*<sup>9</sup> (agitação e propaganda),

<sup>9</sup> *Agit-prop* é uma forma de arte que pretende mobilizar seu público emocional e ideologicamente para tomar medidas determinadas em relação a uma situação social urgente. Os elementos estéticos da performance do *agit-prop* refletem as ruas e as praças públicas para as quais a forma foi desenvolvida: cenários portáteis, caracterizações visualmente claras, fantasias emblemáticas, falas em coro, musical tradicional e personagens familiares à ampla gama de espectadores que poderia assistir, e concordância ideológica com os espaços/edifícios públicos nos quais fossem representados.

No começo do século vinte, *agit-prop* era um projeto de esquerda que procurava respostas no comunismo e se dirigia à classe trabalhadora. Isso é exemplificado na Rússia e na China pós-revolucionárias. Apesar de delinear muitos gêneros teatrais,

utilizado durante o processo da Revolução Russa precisava popularizar o ideário socialista. A linguagem teatral, repleta de expedientes performáticos, foi buscada e largamente desenvolvida. Dessas manifestações, talvez a mais significativa tenha sido o espetáculo (ou a uma megaperformance) *A tomada do Palácio de Inverno* de Evreinov, apresentado em 20 de novembro de 1920, com a participação de 8000 homens, soldados do Exército Vermelho, marujos do Cruzador *Aurora* e artistas de teatro.<sup>10</sup> Muitas histórias.

No Brasil, muitas experiências teatrais ligadas a tendências estéticas de esquerda (adotando vários dos pressupostos do chamado teatro de forma épica) foram desenvolvidas. Dentre essas experiências, Augusto Boal "capitaneou" aquelas iniciadas no Teatro de Arena de São Paulo, fundamentalmente a partir de 1958. O teatrólogo, no sentido de incorporar novos procedimentos artísticos à prática do grupo, desenvolveu uma série de exercícios e jogos de improvisação, tomando como tema assuntos diretamente ligados ao contexto histórico. Dessas práticas, a experiência mais performática e improvisacional foi aquela que o autor chamou de teatro invisível.

De maneira bastante esquemática, as experiências do teatro invisível - (não inventadas por Boal e não se sabe porque ele aparece como seu "inventor"<sup>11</sup>) foram levadas por Boal em vários países (depois de sua prisão e exílio em 1971) - com

---

as apresentações do *agit-prop* eram curtas na duração e largas nos conceitos, afirmando as diferenças de classe e simplificando a luta de classes em uma batalha entre um trabalhador idealista protagonista e um antagonista, um capitalista de chapéu, ocupando um cargo alto e fumante de charutos.

Em performances *agit-prop* os atores devem acreditar que sabem a solução para um problema social convincente e estar preparados para seguir os mesmos passos que eles urges o público a seguir. Augusto Boal, que trouxe um arsenal de técnicas ativistas para o teatro pós segunda guerra através do Teatro do Oprimido, relata uma experiência na qual seus atores, advindos de classe média, atuavam para os proletários em uma zona rural do Brasil, encenando uma peça de *agit-prop* levantando seus rifles acima da cabeça e gritando por revolução. O líder proletário convidou todos para comerem juntos e depois levantar armas contra o dono das terras locais. Boal ficou envergonhado; ele e seus atores não estavam preparados para lutar, mas estavam mandando outras pessoas fazerem-no. Desde então, Boal desenvolveu formas teatrais através das quais as pessoas oprimidas pudessem desenvolver suas próprias soluções para os problemas sociais. Mas ele ainda prega o uso de *agit-prop* quando as soluções são evidentes para todos os envolvidos.

(adaptado da tradução de Ana Carolina Ribeiro para texto de Jan Cohen-Cruz, referenciado nos contentamentos da revista. Mais referências: COHEN-CRUZ, Jan. *Entre vista não publicada com Augusto Boal*. Nova Iorque: 1992; KERSHAW, Baz. *A Política da performance*. Londres: Routledge, 1992. STOPURAC, Richard e Kathleen McCrery. *O teatro como arma: O teatro dos trabalhadores na União Soviética, Alemanha e Reino Unido, 1917-1934*. Londres: 1986) (N.d.E.)

<sup>10</sup> Dentre os diversos ensaios e reflexões acerca deste evento, cf. Jacó GUINSBURG. O teatro como tal. In: Stanislávski, Meierhold & Cia. São Paulo: Perspectiva, 2001, pp.129-52. respeito desta e outras experiências ligadas às "performances teatrais de esquerda" Fabrizio CRUCIANI e Clelia FALLETTI. *Teatro de rua*. São Paulo: HUCITEC, 1999. Com relação ao espetáculo *A tomada do Palácio de Inverno*, consultar especificamente as páginas 33 a 36

<sup>11</sup> Ainda de CRUCIANI e FALLETTI há um excelente relato acerca do grupo chamado *Os heréticos* (Die Metzler). A experiência desenvolvida em 1930 é apresentada das páginas 53 a 57. E o expediente de provocar a participação dos espectadores, sem que eles tenham consciência que estão atuando, pode ser acompanhada no Prólogo do texto de Luigi PIRANDELLO: *E noite improvisa-se*. Lisboa: Editorial Estampa-Sears Nova, s/d., pp.31-47

preendem a combinação apriorística por um conjunto de atores de uma ação a ser desenvolvida em um espaço público, sempre a partir de uma situação problema, que direta ou indiretamente afetasse os participantes. Depois de a ação ter sido desenvolvida e o problema partilhado-vivenciado com os atuantes, os atores (Boal chamava-os de "acionadores") retiravam-se ou explicitavam o seu "a que viemos"<sup>12</sup>. Espontaneidade; improvisação; não-atuação clássica; provocação; nova relação entre "atores" e público, ambos na condição de atuantes são alguns dos expedientes vislumbrados e alcançados por essa prática.

Muitas, muitas histórias...

Muito a radicalizar por aí!



<sup>12</sup> Sobre o assunto, consultar: Técnicas latino-americanas de teatro. São Paulo: NUCITEC, 1989, pp. 71-85.

## Além-trans atravessamento 3

Bete vai à guerra



→ Turma do Bete vai à guerra: Da esquerda para a direita alto: Daniel + penalty 5, Jairo, Marcela, Carú, Ana Paula, Catalina, Alessandra M., Caroline, Alessandra C., Bebel e Silvana: Da esquerda para a direita baixo: Aline, Maria Carolina, Marta, Marco, Ciça e Daniela (foto: integrante Graziela Kunsch)

Além-transatravessamentos<sup>13</sup>

aspirando ao grande, escrevo:

há saída, meu bem

É ALI QUE ACONTECE (adianta estar onde estamos?)

as cápsulas precisam ser destruídas

EU

enorme deslocamento

resta uma alegria: jogar campo em casa

sobre(a)ssalto à penalty 5

mais que participante

mais que crítica

agente da ação

liv(r)e performance

transbordante de

(ar)

ELE

<sup>13</sup> Entregue a Ricardo Basbaum em meio a um debate em que o artista estava em evidência, ação além-transatravessamento 2, Mathias Fingerhann, na e(x)tra / recomenda-se a leitura de texto do artista para a sua obra Transatravessamento



1. abandonando a instituição
2. aquecimento na esquina
3. pausa para foto
4. sinal vermelho
5. sinal verde

## Uma (in)definição para a arte pública

Graziela Kunsch e Juliana Monachesi

[Juliana, em resposta ao seu e-mail que pedis uma definição pessoal para "arte pública", segue abaixo o texto *Prá ver o céu*<sup>14</sup>. Não respondi antes porque estava muito ocupada, mas se trata de uma questão cara para mim e não podia deixar de TENTAR responder (o dia em que eu souber o que é arte pública de fato, ou mesmo o que é arte de fato, parte de meus problemas estarão resolvidos<sup>15</sup>). agradeço pela reflexão que estimulou, abraços, grazi]

### Prá ver o céu

Definir o termo "arte pública" é aparentemente fácil: basta pensarmos na arte destinada ao povo, na arte ao alcance de todos. Mas será que já existiu no mundo uma arte como essa? Ou será que toda arte que chegou até as ruas e à coletividade precisou se esconder atrás de um anonimato, ou seja, deixar de se chamar "arte" para acontecer? E o que é arte?

Há exatamente um mês eu e um grupo de "artistas" realizamos uma série de intervenções urbanas na cidade de Belo Horizonte, sob a provocação da curadora Marisa Flório César e a exposição *Sobre(a)ssaltos*, mostra itinerante da edição atual do programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais [deixando aqui o protesto contra os novos rumos desta instituição, que pensa em abandonar tais programas de mapeamento e estímulo da diversificada produção de arte contemporânea brasileira para se limitar à apresentação de obras que aproximem os já ultrapassados "arte e tecnologia"].

Retomando as ações de Belo Horizonte: Alexandre Vogler levou pétalas de rosas vermelhas em uma carroça de rua até a encruzilhada Macumbanonsite; Carla Linhares sinalizou postes e passeios com suas placas *Anti-circuito vicioso*; Ducha desapareceu no sertão mineiro e voltou fincando um facão no chão do espaço expositivo; Felipe Barbosa e Rosana Ricalde instalaram um muro de 8 mil pães na passagem da escadaria em frente ao Viaduto Santa Ifigênia; Jorge Menna Barreto encheu de terra a sala que ocupou na exposição, deslocando as relações dentro e fora, público e privado; Marcelo Cidade alinhou 160 habitantes vestindo camisetas bege, propondo um (belo) horizonte humano em *Eu sou ele assim como você é ele e eu sou você e nós somos todos juntos*; eu, ao margear a área mais central da cidade, virei Tereza Cristina, Cássia, Rita Durão, entre outras prostitutas-mulheres-nomes de ruas-esquinas com a Av. do Contorno, na obra *Escolha uma*.

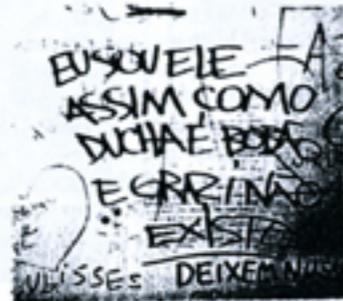
<sup>14</sup> texto previamente publicado na revista eletrônica *Tópico* (seção *Em obras*. Editora responsável: Lisette Laguardo)  
<sup>15</sup> a outra parte são os homens (N.d.E.)



→ Andaluzita (extraída de Escolha uma)

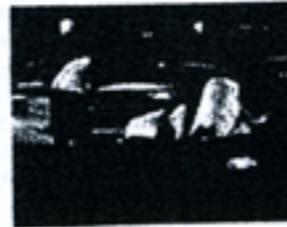
Após a abertura da *Sobre(a)ssaltos*, passando mais três dias na cidade, o que percebi, além da constatação óbvia de que ninguém do povo sequer entraria na instituição em que a exposição acontecia - com exceção dos funcionários que ali cumpriam as funções de porteiro e faxineira, sem erudição e tempo suficientes para contemplar as "obras de arte" - é que nossas ações espontâneas conseguiram mexer com as pessoas mais que as ações destinadas para a exposição. Em outras palavras, aquilo que não elaboramos como "arte" e que não teve um desdobramento no espaço interno da galeria provocou muito mais re-ações do que as obras de fato.

Por exemplo, na madrugada-véspera da vernissage, pichei no cartaz da exposição a máxima de Lênin *É mais crime fundar um banco que assaltar um banco*. No dia seguinte os organizadores da exposição estavam desesperados, acusando injustamente o Ducha como responsável pela ação (→ fazendo Marcelo mudar sua teoria para *Eu sou ele assim como Ducha é bobão e Grazi não existe*), e inventando adesivos para cobrir o texto, esquecendo-se de que qualquer habitante da cidade poderia ter feito aquilo (o grafite sim, diferente da "arte", é público por excelência) e que tal manifestação só aprofundaria o caráter subversivo da exposição, uma vez que a mesma era patrocinada por um banco.



→ pedaço da parede do Ducha, na exposição *Novos Rumos da Arte Contemporânea Brasileira*, Belo Horizonte, 2002

Outro exemplo, assistindo até o final ao registro em vídeo que um estudante da PUC/Minas fez de *Macumbanonsite*, temos um mendigo retirando as garrafas de anis instaladas no meio da rua, levando-as embora em sua carroça, diferentemente da pequena platéia de "artistas", fotógrafos, produtores e curadores que acompanharam a ação-não ação de Alexandre (que ofereceu as pétalas de rosas vermelhas e as garrafas de anis às entidades Robert Smithson e Maria Padilha e desapareceu), que permaneceram uns instantes na calçada junto à encruzilhada, estáticos, talvez na expectativa de que em algum momento a "obra de arte" acontecesse. Onde estava a "arte" de fato?



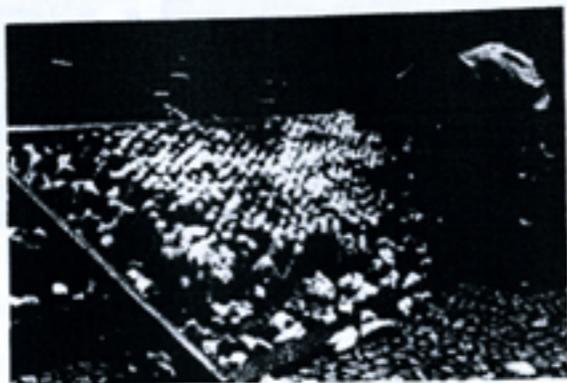
→ Alexandre Vogler e as duas diferentes platéias para *Macumbanonsite* (*Trabalho para Maria Padilha, Rainha da Encruzilhada*)

Mais um exemplo, domingo de manhã, no viaduto escolhido para as fotos de Marcelo, não passava nenhum pedestre. Os policiais que, a contragosto do "artista", eram encarregados de interditar parte do trânsito no local, resolveram parar um ônibus lotado e fazer com que todos os passageiros vestissem as camisetas bege e posassem para as fotos. O que diferencia a ação dos policiais da ação do "artista"? Saberiam os policiais que, naquele momento, poderiam estar fazendo uma "obra de arte"?

E, o que é mais legal, contemplar as 10 mil garrafas de água instaladas por Felipe e Rosana em função de outra exposição que acontecia na cidade ou saber que, após um dia em espaço público, as mesmas tinham sido roubadas e vendidas a 1 real, gerando um lucro de 10 mil reais para alguns homens quaisquer? Onde está a "arte" de fato? E o que é "arte"?

Durante minha performance, em determinado momento, misturei-me na zona de prostituição em massa da cidade, onde um programa custa 5 reais. Cada ação minha era acompanhada em vídeo, sendo que as câmeras ora estavam distantes e invisíveis, ora bastante próximas e assim reveladas. O que era "arte pública"? O espetáculo de eu andar pelada no meio da rua e de todos e dar depoimentos que explicitavam, eruditamente, os recursos apelativos e artificiais que nós "artistas" às vezes usamos (para as câmeras e conseqüentemente para os espectadores da vídeo-instalação), ou as conversas (in)diretas com cada motorista que me abordou, as propostas amorosas que me fizeram, sem qualquer idéia de que eram parte de uma grande ficção que eu inventara? E até que ponto minha atuação não era uma situação real, se pensarmos que neguei minha identidade de "artista" para me apresentar como uma mulher acessível a todos?

E o que pensar das colocações de pseudo-intelectuais que acharam o enorme Muro de pão instalado no espaço público bellissimo e acharam um absurdo ver alguns pães espalhados e esmagados anarquicamente na galeria, responsabilizando-nos pela fome do mundo? E que julgaram ignorante a população que destruiu, também um dia depois, o Muro de pão, levando a "obra de arte" para suas casas?



→ Muro de pão destruído (foto: Carla Linhares)

O que quero dizer com essas colocações (na verdade não sei ao certo o que penso disso tudo, por isso este texto interminável), é que para definir "arte pública" precisaríamos antes definir o termo "arte". E, se me permitem - e, se não me permitem (o que acontece geralmente, por parte de eruditos acadêmicos de discurso revolucionário que na prática aceitam que a "arte" seja mercadoria e que preferem criticar minhas ações subterrâneas como anódinas e pensar que todos aqueles que fazem performance a menos de um quilômetro de distância da minha pessoa, seres pensantes cheios de sensibilidade, são meus escravos e que jamais agiriam dessa forma sem minha influência fascista, socorro, já deu (curioso anagrama), viva e deixe viver), falo mesmo assim: devo revelar que a "arte" é uma grande besteira.

Ao menos a AAArte, a definição mais aceita. E se "arte" significa AAArte, então é inadmissível a idéia de uma "arte pública". As duas definições se contradizem. A "arte" só é destinada ao povo se se mistura a ele, mais concretamente, se transforma não só o modo de olhar à vida (essa filosofia engloba até mesmo o nazismo), mas a vida; esta traduzida em paisagens físicas, em acontecimentos cotidianos, em relações humanas.

A "arte" só chega à coletividade se abandona toda hipocrisia e limitação do meio "artístico" e sai plantando carvalhos pelas ruas, se nos engana e nos encanta com um novo hotel no Parque do Ibirapuera, se estampa textos em circuitos ideológicos<sup>14</sup>. Se deixa o Cristo Redentor vermelho por uma noite, se se perde no meio do sertão mineiro, atrás de cogumelos e personagens vivos de Guimarães Rosa (e pensar que o Ducha me perguntou esses dias se eu acreditava, de fato, que a "arte" transforma qualquer coisa. A AAArte não muda nada, Ducha, como afirma o crítico e historiador Adriano Melhem, dissidente do o grupo Vapor, mas...). Está certo, ela até deixa a gente melhor (???), mas para encarar as coisas do jeito que as coisas já são e não para encarar uma realidade ainda desconhecida (como me entristece ver "artistas" recém formados e bastante jovens ambicionando preencher o mesmo espaço ocupado pelas gerações anteriores, sem pensar que podem criar novas formas de inserções poéticas, novas formas de apresentação das "obras de arte", fazendo avançar a reflexão estética e a sensibilidade humana, por exemplo negando-se a compactuar com a perversão explicitada e camuflada na mercantilização da "arte").

Ao mesmo tempo, perseguida pela lembrança constante do mestre e amigo Luiz Claudio Mubarac, confesso que a AAArte já me fez tremer as pernas, acreditado na potencialidade que transborda de alguns desenhos, de algumas gravuras, de algumas pinturas, mesmo que estejam expostas dentro de uma instituição e/ou que estejam à venda, é que o acesso às "obras de arte" é muito restrito. Não se vê gente de baixa renda nas galerias nem nos museus (pasmem com a proibição das visitas de grupos de alunos de escolas públicas pela mantenedora da escola de "arte" FAAP no seu Museu de Arte Brasileira). Além disso, os únicos desenhos, gravuras e pinturas que chegam às casas das pessoas de baixa renda em geral (quando elas têm casa) ou mesmo de boa parte da classe mediana são aqueles (por exemplo cavalos e pescadores e santas) encontrados nas feiras de artesanato. O povo chama os quadros de "arte" mas os "verdadeiros artistas" não admitem tal possibilidade (aliás, não dão argumentos para isso, apenas sorriem cheios de piedade).

<sup>14</sup> Não referencio os autores destas obras subentendidas por defender que a força das mesmas está apoiada no seu anonimato, que não revela para a população nenhuma assinatura; só sabem que se trata da obra de um "artista" aqueles que conheciam o contexto da Documenta (no caso da obra Sete mil carvalhos, de Joseph Beuys) e que sabem da 25a. Bienal de São Paulo, no caso do letreiro da Dolores. E Cildo Meireles é tão genial que quase escapa da minha ironia.

Tentando finalizar este texto atrapalhado, só poderei responder à pergunta da Juliana quando a definição de arte for pública, ou seja, comum a todos, "arte" sem aspas. E arrisco dizer que isso vai acontecer quando todos entenderem a colocação "todos são artistas", de Joseph Beuys e tantos outros, e/ou o procedimento duchampiano (em outras palavras, o pensamento, a escolha, a atitude), que faz tudo virar arte. Enquanto não for assim, as intervenções urbanas vão seguir distantes da realidade da cidade e de seus habitantes. É claro que a reflexão gerada por um evento como o *Arte/Cidade*, na Zona Leste de São Paulo e por uma temática em torno das megalópoles (exposição na Tate Modern, 2001 e Bienal atual) representa mais um passo na busca da configuração de uma arte destinada a todos. Mas enquanto nos contentarmos em parar na reflexão e em textos como este, que nem sabe para quê ou para quem está sendo escrito, ou que tem em mente responder à enquete de uma seção de uma revista cultural que só é lida por assinantes (e respectivas senhas de acesso) de um provedor de internet específico e pago, a arte nunca vai ser pública.

E depois me perguntam porque saio latindo pelas ruas...

Ah, para o título do presente texto não ficar perdido (eu realmente não me lembrava dele), trata-se de meu mais recente



projeto, → *Prá ver o céu*, desenvolvido para a exposição pública (!!!) que o Centro Universitário Maria Antônia (Lorenzo Mammi) está organizando. Já há um mês comprei um saco de feijõezinhos para cozinhar, esquecendo que não havia panela de pressão em casa (Centro de ContraCultura de São Paulo); então resolvi distribuir os feijõezinhos nas ruas, estimulando as pessoas a plantá-los nas frestas das calçadas quebradas, nos buracos do asfalto, esperando que os mesmos se espalhem e cresçam e nos levem ao céu (concreta e metaforicamente), defendendo que ali está o único lugar que é público de verdade.

Se bem que acabei de ler um texto intitulado *Um cantinho do céu*, que parte das péssimas condições de vida da região de mesmo nome, na zona sul extrema de São Paulo, para falar da representação brasileira na Bienal. É... talvez não haja mais espaço para a arte, e se há, ela precisa escapar dele correndo, se quiser encontrar as pessoas de fato. Uma boa saída está na entrada gratuita do Rubens Mano, genial, se é que o cu-

rador Alfons Hug já não foi parar lá na frente, impedindo qualquer pessoa de entrar. Ou na barulhenta penalty 5, ex-Ricardo Basbaum, que desapareceu muito antes que o curador confiscasse suas amigas, durante "apropriação furtiva" da mesma (termo cunhado pelo próprio Basbaum ao me ver deixar a exposição com a bola de baixo do braço ou, confesso, escondida na mochila de Carolina Parra), que se deu na abertura da exposição, na ação Além-transatravessamentos. Mas deixa eu guardar este assunto para outra public\_ção<sup>18</sup>.

Assunto: e-mail em obras

[Olá Grazi

Desculpe-me pela demora em responder seus simpáticos e-mails. É que, conhecendo você, conhecendo seu trabalho (que redundância, não?), penso que o melhor mesmo é enquanto vou escrevendo com uma mão já ir editando com a outra. Porque tudo pode acabar canibalizado em arte e não quero ser publicada por aí sem copidescagem. Rárárá.

É como um artista outro dia em um e-mail que recebi de segunda mão: "Já que você publicou na internet uma carta de minha autoria sem pedir minha autorização solicito que publique essa outra: aprenda também algumas coisas. Você sabia que eu posso te processar por isso?! Você sabia que a sua carta foi tão desleigante quanto a minha?! (...)". Era uma resposta a uma resposta a um e-mail que o artista havia mandado para um tal Renato Maia a respeito de uns spams (você também foi vítima? Trata-se de um arquiteto que sob o bordão "pela inclusão digital" espalha e-mails em que fala dos eventos de arte e arquitetura em cartaz na cidade, entre outras coisas).

Tudo lido via Renato Maia, o artista começava assim a mensagem inaugural: "Oi Renato, desculpe a honestidade, mas fico me perguntando: Eu conheço esse Renato?! A sua newsletter sempre aparece com uma letrinha tão pequena que mal dá para ler: recomendo que mude isso..." e aí fazia várias críticas às posições do cara sobre a atuação dos arquitetos no circuito das artes. E o cara reproduziu a mensagem na "newsletter", engatando uma resposta quilométrica (não consegui decidir qual a mais desleigante), que suscitou a "Já que você publicou na internet..." etc.

O engraçado disso tudo é que o artista (o Ricardo Ramalho, que não conheço pessoalmente mas sei que tem um trabalho interessante de reflexão algo sarcástica sobre a história da arte) foi pego de surpresa pela reprodução não autorizada do e-mail pelo tal Renato Maia (que não conheço nem pessoalmente nem de ter ouvido falar ou visto o trabalho, que eu me lembre, o que me provoca igualmente o questionamento "Eu conheço esse Renato?!" toda vez que recebo os e-mails de letrinha pe-

quena, colorida e com títulos que constituem o único motivo porque parei para ler as mensagens alguma vez, como: "se beber te é amargo, faz-te vinho. ah, eu bebi. com que sede eu bebi. mas eu também estava pleno de mundo e, bebendo, eu mesmo transbordei." Rilke), quando as mensagens do cara já traziam o mote "pela inclusão digital".

Enfim, tudo isso para dizer que eu esperei até ter um tempinho para escrever um e-mail com calma em resposta aos seus, porque de saída não tenho como lhe escrever desavisada: sei que você é pela inclusão subversiva da arte na vida e da vida na arte, sem concessões. E isso "se trata de uma questão cara para mim e não podia deixar de TENTAR responder" seu texto. Portanto, fora tudo, "agradeço pela reflexão que estimulou", e, bem, aqui vou eu tentar dizer um pouco o que acho disso tudo (ISSO sendo seu trabalho, seu texto, mais do que "arte pública" ou "arte", mas, novamente, acho que estou cometendo uma redundância - neste caso talvez uma contradição. (Nossa, que dificuldade para começar um texto, não? Vamos logo lá..))

#### SOBRE INSPIRAÇÕES

Você escreve em um dos e-mails (endereçado à Lisette, acho), comentando seu texto *Prá ver o céu*: "(confesso que achava o mesmo bastante fraco, mas gerou reflexões muito legais, que inclusive me fizeram rabisar outras (in)definições, por exemplo um e-mail defendendo o desenho como arte pública maior, para um amigo que ficou 'maluco' com as minhas colocações e que ia parar de desenhar para fazer algo menos elitista. o subject-título desse segundo texto era 'leo consegue mudar o mundo')". Aqui você ecoa um trecho do *Prá ver o céu*, ao mesmo tempo em que responde uma inquietação sua. Estou falando do comentário sobre "eruditos acadêmicos de discurso revolucionário" que criticam suas "ações subterrâneas como anódinas" e pensam que todos que integram suas performances são influenciados por você.

"Opinião, opiniões", certo? Portanto, abstraindo da conotação positiva ou negativa dos comentários, o resultado dessa equação me parece ser: sim, você influencia as pessoas, principalmente as que fazem performances a menos de um quilômetro de distância da sua pessoa, ou seu amigo não pirou ao ler "Leo consegue mudar o mundo"? E é claro que são os "seres pensantes cheios de sensibilidade" que mais se contaminam das suas reflexões/provocações, porque você é uma artista (sim, uma artista, não adianta ficar querendo rechaçar o rótulo) excelente, cujos trabalhos conseguem tocar profundamente as pessoas mais sensíveis (e menos profundamente as outras, sem hierarquia aqui sobre quem é quem, bem entendido. Nós sabemos quem escolher entre, por exemplo, o pseudo-intelectual que acha lindo o muro de pão e o vigia da faculdade que sente um som na alma).

Não entendo porque pedir "socorro, já deu (curioso anagrama), viva e deixe viver". O Eduardo Brandão, pelo pouco que eu conheço, é um cara brilhante e apaixonado: a parte apaixonada dele pode até ter gritado "fascista", mas foi a parte brilhante dele que falou em "influência". É um alerta sábio. A arte é poderosíssima, ela arrebatada, ela transforma, ela opera fraturas radicais e irreversíveis nas pessoas. Ninguém vai à Bienal impunemente. Quer queiram, quer não queiram, os visitantes são perturbados por alguma coisa lá dentro; até o curador foi movido pelas perturbações do Basbaum, não foi? Da mesma forma, ninguém é artista impunemente. Acho que sua função é deixar todo mundo maluco mesmo, Grazi. Agradeço você por isso, pelas inspirações que você provoca (estou aqui escrevendo, não?)... e pela influência que você exerce, por que negá-la?

#### SOBRE(A)SSALTOS

Na última hora, eu não pude ir à BH para a abertura das exposições então acho maravilhoso poder ler um relato não-institucional dos acontecimentos! Vejo nessa descrição inicial uma falta de coerência saudável: você vive derrubando as fronteiras entre diferentes "gêneros" artísticos, mas aqui quer descobrir onde acaba a performance e onde começa a vida cotidiana, onde pára a obra de arte e onde principia a subversão. É tudo uma questão de intencionalidade e de contexto, na minha opinião. Sua atuação nas ruas de Belo Horizonte só poderia ser uma "situação real" caso você tivesse surtado e esquecido sua "identidade de artista". Mas como você não surtou, então é arte, não é? Acho lindo que se tenham abolido todas as formas de normatividade da arte, é isso mesmo que possibilita a surrealíssima pergunta "Mas como você não surtou, então é arte, não é?".

Os cidadãos que levam o pão para casa, lucram com as garrafas d'água ou consomem o despacho para tais ilustres orixás... isso é uma questão clássica, meio que da ordem daquela outra: uma ilha que ninguém nunca viu existe? Na exposição em que reconstituíram *D'après O Café Noturno de Van Gogh* (uma reconstituição, por sua vez, feita em 1966, de *Le Café de Nuit*), do HO, lá no Sesc Pompéia ano passado, os malandros da vizinhança totalmente se instalaram na obra e ficaram jogando sinuca à revelia do público culto, que procurava verossimilhanças tonais, sei lá. A obra é tudo isso junto, não tem como separar, a obra é o muro de pão e é também os sanduíches que ele propiciou, e quem viu o muro e quem comeu o sanduíche "fruiu" a obra de arte.

E, diz pra mim, o "É mais crime fundar um banco que assaltar um banco" você protagonizou como pichação ou como arte? Aposto que foi como arte, não porque possa adivinhar suas motivações subjetivas, mas porque conheço suas motivações artísticas e acho que escrever essa máxima no cartaz de uma exposição chamada "Sobre(a)ssaltos" está em absoluta coerência com as obras de arte criadas por uma leitora de *Assalto à Cultura* (a propósito

disso, estou louca para ler *Guerrilha Psíquica*, do Luther Blissett, você já leu? Ah, sim, a minha curadoria ia se chamar "Arte de Guerrilha", e eu adoraria escrever para a *Urbânia 2* sobre esse assunto, mas para o dia 8 acho impossível... quem sabe na próxima?). Mas é isso, intencionalidade e contexto - qual outra maneira existe hoje para decidir o que é arte e o que não é?

#### SOBRE O CANTINHO DO CÉU

Quando a gente trabalha em um jornal tem a impressão de que essa fantasmática entidade chamada leitor é, na verdade, uma grande ficção. Vejo sua aflição sobre quem vê arte e identifico nela um tanto da minha aflição sobre quem lê sobre arte. Dificilmente um texto gera retornos e eu fiquei contente de encontrar em você uma leitora, esse foi um dos motivos porque eu quis retribuir "lendo" o seu texto, assim, em voz alta. Acho que é algo de que todo mundo se beneficiaria caso mais impressões fossem trocadas, sobre textos, sobre obras, sobre letras de música, sobre livros, sobre programas de TV (por que é que o Big Brother é capaz de incitar debates públicos e o maravilhoso vídeo do artista do Vietnã na Bienal ou a sala da representação austríaca também lá, não?)...

Muitas vezes eu me pergunto se escrever sobre arte não é viver na estratosfera social, tenho várias crises sobre a função do jornalista, sobre o ocaso do jornalismo cultural etc. E nesse texto sobre a Bienal eu pude reunir essa borda da minha vida com outra, aparentemente desconectada dessa, a de visitar quase toda semana esse lugar no limbo de São Paulo muitos anos atrás para fazer um jornalzinho de bairro como trabalho de faculdade. O lugar existe, é de difícil acesso, é precário e miserável como eu descrevi no texto, mas é também um lugar lindo, o sol refletido na represa visto da janela de uma casinha simples construída pelos próprios moradores, em cuja construção eles investiram todo o patrimônio (e que periga ser derrubada a qualquer momento pela prefeitura por ter sido erguida em um loteamento clandestino, o que é de um drama para nós quase abstrato).

ENFIM

Já escrevi demais e mal comecei a discutir todas as questões que a leitura de seu texto me provoca. Fica para um outro e-mail alguma continuação disso. Em síntese, queria dizer que admiro muito seu trabalho e sua postura como artista; acho que nessas fraturas do sistema é que as coisas estão acontecendo de verdade e me encanta poder estar vivendo esse momento na "história da arte brasileira". O jornalista, como disse um cubano genial certa vez, é também ele um historiador, é o cronista de seu tempo, que anima com suas crônicas a grande noite do futuro. Quem sabe daqui deste texto eu não comece a organizar uma crônica sobre a tal arte de guerrilha...

Um super beijo, Juliana

A s s u n t o : b r a n c o s o b r e b r a n c o

Antes, seu e-mail em obras não será "canibalizado em arte", mas será canibalizado COMO arte, na revista *Urbânia 2*. respondendo às suas colocações, há três variantes:

1. a falta de coerência, que tenta perceber as fronteiras entre o que é 'arte' e o que é 'vida', objetiva justamente estar na ausência das duas, na presença uma, no limite em que ninguém entende mais o que acontece, na consciência, no sobressalto; assim, levantar essas questões a partir dos exemplos de Belo Horizonte (por exemplo na ação dos AAartistas/a gente e na ação dos artistas/o povo) objetiva estimular uma reflexão, ampliar o campo de atuação da arte (ou justamente destruí-lo), e não afirmar minha esquizofrenia. E acho que é a primeira vez que escuto 'intencionalidade e contexto', gostei disso, traduz a performance, o 'aqui agora', o 'tempo presente', a 'vontade' de ação (melhor ainda, de re-ação diante da atuação cotidiana das pessoas).

2. estar surtada é uma constante em minha vida, e, falando de Belo Horizonte e da ação que gerou a video-instalação *Escolha uma*, eu surtei sim. a performance que usa o próprio corpo de maneira inteira e intensa sempre mexe com a integridade física do performer, o que ativa qualquer canal de loucura. A ação em meio às prostitutas, mais especificamente em meio aos homens, e dentro dos carros dos homens, eles dentro de mim, levou isso a uma radicalidade que me fez muito mal (e muito bem, quando recuperei parte da sanidade e me percebi amadurecida).



→ Rita Durão (extraída de *Escolha uma*)

Ao mesmo tempo, justamente por ter surtado, acredito que tenha feito um pouquinho de arte (é claro que é muito mais arte ser "normal" e me comportar como "idiota" do que ser "idiota" e me comportar como "idiota", mas a elaboração da performance, justamente por lidar com intencionalidade e contexto, não dá conta da sua prática: uma vez que a ficção do performer - atenção, falo da experiência Subterrânea - está inserida na realidade, ele precisa entregar-se completamente à sua atua-

ção, o que muitas vezes o deixa "possuído". Se me comporto como prostituta, não há consciência nem "identidade de artista" que me impeçam de sentir atração ou repulsa por um homem que me toca, trata-se de sensações tão vivas que a ficção vira "situação real", que a artevida).

3. anagrama decifrado, eu já desconfiava que ao menos no mundo das artes plásticas o texto pudesse ter um alcance público, mas fiquei surpresa com a confirmação. Também admiro muito o Edu, foi (é) um excelente professor, mas realmente me faz muito mal saber que, a cada semana, ele (e) a-dora perde(r)(m) seu(s) tempo(s) para me criticar sem que eu esteja presente; além disso, acho injusto definir(em) o Bruno e o Daniel, tão lindos e sempre questionando minhas ações subterrâneas (que são bastante diferentes das deles), como "escravos da loira". Além desse exemplo, vale revelar a atuação que gerou o viva e deixe viver do texto, na abertura da exposição Novos Rumos da Arte Contemporânea Brasileira: o Marcelo precisou explicar ao anagrama porque andou com sua cueca do homer simpson pelo palácio das AAartes, entre outras besteiras - ú ú ú foda-se a milú - que dispensavam explicação (por que não pensar, sei lá, que o cara tomou um êxtase e agiu quase de maneira inconsciente e involuntária? Por que é que a péssima companhia da graziela é que teria feito ele agir de maneira inconsciente e involuntária? E uso esses adjetivos porque, se meus informantes não são tão distorcidos quanto os dele, parece que foi dito que era estranho o Marcelo fazer performance uma vez que "seu trabalho tem pensamento"! Ou seja: a performance não tem pensamento! É só ignorância! ela não tem intencionalidade e não está inserida em nenhum contexto! - atenção, falam da experiência Subterrânea. Ao mesmo tempo, entendo quando criticam a Missa da Terceira Paixão da Argila, mencionada no primeiro número da Urbânia: atirar pedras na parede pode ser realmente violento, MAS: não é violência maior que a repressão que a gente vive. Por isso, mais uma vez, VIVA E DEIXE VIVER). Finalizando, ANTES que este e-mail seja mais um canal para chegar a outras pessoas que não a leitora original (se bem que já deve estar na Urbânia 2), esperando não ser a última palavra da reflexão iniciada na enquete permanente o que é arte pública?, um grande valeu por todas as suas palavras e é recíproca a alegria de estar vivendo esse momento na "história da arte brasileira"(???), com críticas-escritoras-amigas geniais como você e a Marisa Flórida César. Se eu tenho mesmo a função (e funcionalidade) de deixar as pessoas "malucas", vocês contribuem para me deixar cada dia mais lúcida e consciente das minhas ações, justamente por questionarem sua (in)eficácia.

um grande abraço, Grazi

ah, sobre *Guerrilha Psíquica*, tenho uma cachorrinha que se chama Luther, que nasceu na época em que o Stewart e eu nos amamos, ele definindo o pseudônimo coletivo neoista Luther Blisset como uma "charming transsexual". O livro relata as

ações de alguns italianos, foda-se o guarda de trânsito abstrato, é bem legal. E já que estes nossos e-mails em obras são muito rapidamente publicados, aproveito para recomendar os outros livros da Coleção Baderna, pela Conrad Editora: *Taz - Zona Autônoma Temporária*, Hakim Bey (marcelo, devolve assim que puder); *Distúrbio Eletrônico*, Critical Art Ensemble (felipe, devolve assim que puder); *Provos - Amsterdam e o nascimento da contracultura*, Matteo Guarnaccia; *Situacionista - teoria e prática da revolução*, Internacional Situacionista; e *Urgência das Ruas - Black Block, Reclaim the Streets e os Dias de Ação Global*, organizado por Ned Ludd (todos estão disponíveis para empréstimo na biblioteca da Casa da Grazi, assim como muitos outros livros do assunto, infelizmente em outras línguas que não o português, por isso a importância em referenciar a Coleção Baderna, apesar de odiar qualquer forma de propaganda). E já que perdi o rumo do e-mail, roubo uma frase da contracapa de um desses livros, para nada: A AÇÃO DIRETA DIZ RESPEITO À PERCEPÇÃO DA REALIDADE. abraços,



→ Da esquerda para a direita: Marcelo Cidade, Bruno Sipavicius, Ana Carolina Ribeiro e Regis Mikail em festa de encerramento da exposição do núcleo performático, fevereiro de 2002



SABRE A PERFORMANCE?  
CANSEI DISSO. ACHO QUE  
ME SINTO MELHOR PARA  
MAS COMO SER A *Aracnidae* *Eréc-*  
TUS ESTÁTICO PISSINA TEM  
SENTIDO ALGUM. TUDO BEM,  
QUE QUER DIZER É QUE  
SINTO FALTA DE FAZER QUASE  
ARTESANAL DE MEU TRABALHO.  
COM A REALIZAÇÃO DAS PEQUENAS  
DESENHOS COLETADOS EM CAI-  
XAS, QUASE QUE PERDI A VON-  
TADE QUE TINHA DE FAZER  
PERFORMANCE. DESCOBRI  
QUE POSSO ME DIVERTIR COM  
MEUS DRUGUES (AMIGOS) SEM  
ESTAR FAZENDO PERFORMAN-  
TE, SEM SER A *Aracnidae* *Eréc-*  
TERIORIZADO. PÔIS COMO DISE-  
UM DE MEUS QUERIDOS MES-  
TRES CLAUDIA MUBARAC. "ES-  
SE HOMEM OPERÁRIO, QUE REGIS-  
TRA, CATALOGA E CONSTRÓI  
A PAISAGEM URBANA E INDUS-  
TRIAL, JÁ ESTÁ INTERIORIZADO  
EM VOCÊ." SE *Aracnidae* *Eréc-*  
ESTÁ EM MIN, ENTÃO DEVO  
VOLTAR À TRADIÇÃO. PRECISO  
LIGAR A TRADIÇÃO POR UM  
FICONDUTOR ATÉ OS COMPU-  
TADORES E TELEVISORES  
RÁDIOFÔNICOS E LETRAMAGNE-  
TIZADOS. RÁDIOATIVAMENTE

Indicação de montagem (texto para a revista Urbana 2)

Restos performáticos ou a tentativa falida de democratizar trabalho  
fotográfico

1. MONTAR ORTOGALMENTE NA MEDIDA DO POSSÍVEL A  
PARTIR DOS VERTICES DAS FOTOS E DOS MANUAIS DE INSTRUÇÃO

obs:

NÃO HÁ COMO MONTAR ORTOGALMENTE POR AS FOTOS  
TEREM TAMANHOS DIVERSOS, PRIMEIRAMENTE NA CONFEÇÃO NO  
COMPUTADOR E APÓS OS RECORTES DAS FOTOS PARA DÁ-LAS NO  
METRÔ.

NÃO SE PODE COLAR UMA IMAGEM SOBRE OUTRA, OU SOBRE  
UM TEXTO. MAIS UMA RAZÃO DOS ÂNGULOS DIVERSOS NESSE  
TRABALHO.

ESTES ÂNGULOS OBTUSOS E AGUDOS, SE QUISER, PODEM SER  
RELACIONADOS À CRUZ ORTODOXA OU A PRIMEIRA EXPOSIÇÃO  
SUPREMATISTA, TANTO NAS FORMAS ABSTRATAS PINTADAS QUANTO  
NA MONTAGEM DOS QUADROS NAS PAREDES.

OS ÂNGULOS NÃO CONVENCIONAIS PODEM SER  
INTERPRETADOS COMO OS DESLIZES DE NOSSAS VIDAS, POR NÃO  
CONSEGUIRMOS SEGUIR NOSSOS IDEAIS CRISTÃES OU ANARQUICOS  
APAIXONADOS EM TODOS OS MOMENTOS DE NOSSAS EXISTÊNCIAS,  
POR SERMOS IMPERFEITOS E PELO MUNDO NÃO PERMITIR A  
LIBERDADE, POR BASEAR-SE NUM RACIONALISMO FRIO.

QUEM PUDER ESTABELECEER OUTRAS RELAÇÕES HISTÓRICAS  
COM ESSE TRABALHO; OU SE QUISER FAZER EM CASA O TRABALHO  
DEPOIS FOTOGRAFAR, MEDIANTE RECEBER UMA QUANTIDADE  
GRANDE DE FOTOS TORTAS E MANUAIS DE INSTRUÇÃO; ATÉ DAR  
OUTRA INTERPRETAÇÃO AOS ÂNGULOS DIVERSIFICADOS, FAVOR  
MANDAR UMA CARTA, OU E-MAIL A/C:

Bruno Sipavicius

R. Luís César Panaim, 156. Alto da Lapa- São Paulo- SP

Cep: 05059-130

## Editorial 2

Ruy Cortez

[Este texto foi escrito em resposta a mais um e-mail de Bruno Sipavicius, no qual ele inventa e discorre sobre diferentes modalidades de "arte": "arte das praças da república"; "Arte de performances idiotas e sustos infinitos"; e "AArte das grandes exposições"; perguntando qual das três seria "arte".]

O que é arte? ANtes de tentar responder essa pergunta (cretina), venho pensando que qualquer resposta teria contida dentro de si uma verdade... E que verdade é essa? Ou melhor, quais são as "verdades"?

Não vamos confundir radicalismo com fascismo, não vamos misturar opções artísticas com repressão e intolerância!!! Como diz a minha amiga Georgette Fadel, HARMONIA NA DIVERSIDADE!!!<sup>19</sup> Por isso, antes de me meter a falar do sistema e não de arte, vou experimentar falar um pouco da minha experiência com a performance.

A sensação que vivencio quando estou fazendo performance em meio ao Subterrânea é a de estar muito INTEIRO, VIVO, como se eu saísse de um estado de letargia e de repente estivesse completamente acordado, na lucidez da realidade.

Vou sendo tomado por um sentimento de loucura e felicidade e, conforme vou aprofundando esse estado, a minha relação com as pessoas vai se tornando mais intensa, sinto como se estivesse passando o tapete nos outros, mas em uma queda que faz sorrir, vou nesse sorriso, gargalhando por dentro, onipotente na minha verdade, acredito que naquele momento possui o mistério de recriar as coisas ao colocá-las de pernas para o ar.

Não sei, Bruno, se estou fazendo isso contra as Galerias, ou anti qualquer coisa, sei da magia desse instante, sei da transcendência, e da transformação provocada no outro.

O sentido, ou o valor disso, fundamental hoje para mim não só como artista, mas como ser humano, é vital mesmo, mas não posso dizer que essa é a única verdadeira maneira de Arte.

Acabamos de presenciar a destruição da grande imagem do Buda pelos fundamentalistas afegãos numa repetição do que os comunistas chineses fizeram com a tradição teatral da Ópera de Pequim e do que a nossa ditadura tentou promover com o A15. Vamos deixar os artistas em paz!!!

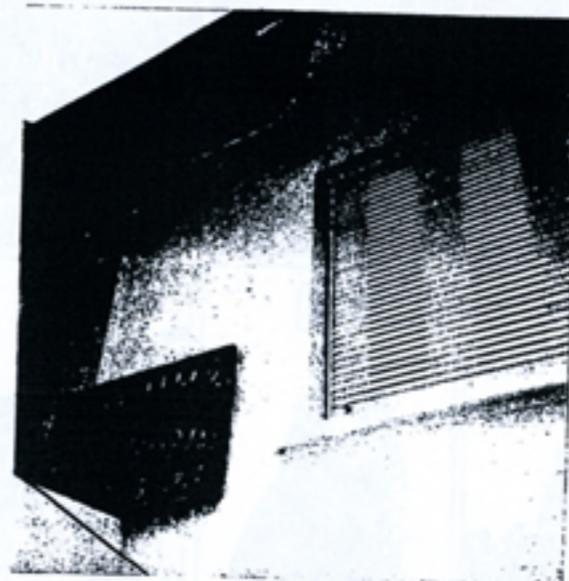
Não significa a desistência do diálogo, do debate, da provocação, mas daí a querer que todos pensem da mesma maneira e trabalhem da mesma forma, me causa ânsia de vômito.

<sup>19</sup> não, não.  
47

Grazi, as placas de demolição são importantes, mas prefiro quando através dos teus latidos, e gritos, e pés de feijão posso subir aos céus (melhor ainda: quando os ternos e carapaças da multidão se transformam em parangolés, aí eu vou até a Lua).

...

A discussão da "arte" pode ser rica, mas está fechada conceitualmente em e-mails, chat(o)s intelectuais e herméticos, vamos para a rua... para o povo... Na cantoria do metrô, no bate bola no meio da rua, no assombro do "...nada mais..."



→ Ruy Cortez e Graziela Kunsch em um excerto de A.N.T.I. cinema (câmera: Mathias Fingermann)



MESMO QUE NOSSOS VERSOS  
NUNCA SEJAM IMPRESSOS,  
ELES LÁ TERÃO SUA BELEZA,  
SE FOREM BELOS,  
MAS ELES NÃO PODEM SER BELOS  
E FICAR POR IMPRIMIR,  
PORQUE AS RAÍZES  
ESTÃO DEBAIXO DA TERRA,  
MAS AS FLORES  
FLORESCEM AO AR LIVRE E À VISTA  
TEM QUE SER ASSIM POR FORÇA.  
NADA O PODE IMPEDIR.

D URBÂNIA

São Paulo 2000 —

Nº 2. ANO 2. ABRIL 2002