PERFORMANCE DE RUA

Ativismo com bonecos gigantes

Paulo de Tarso Zeminian
PGEHA/USP 2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE - PGEHA

PAULO DE TARSO ZEMINIAN

Performance de rua:

ativismo com bonecos gigantes

São Paulo

2022

PAULO DE TARSO ZEMINIAN

Performance de rua:

ativismo com bonecos gigantes

Versão Original

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes.
Área de Concentração: Interunidades em Estética e História da Arte.
Orientador: Prof. Dr. F Artur Matuck

São Paulo

2022

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

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Z54p

Zeminian, Paulo de Tarso
Performance de rua: ativismo com bonecos gigantes / Paulo de Tarso Zeminian; orientador Arthur Matuck - São Paulo, 2022. 283 f.

- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. Teatro pós-dramático. 2. Performance. 3. Arte política. 4. Manifestações. 5. Boneco gigante. I. Matuck, Arthur, orient. II. Título.

ZEMINIAM, Paulo de Tarso. **Performance de rua**: ativismo com bonecos gigantes. 2022. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
Área de Concentração: Interunidades em Estética e História da Arte.
Orientador: Prof. Dr. Arthur Matuck.

Banca Examinadora Aprovado em: _____.

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Ao meu saudoso pai, Luiz Zeminian, que me ensinou a arte do desenho e da escultura. (*Im Memoriam*)

À minha mãe, Alice Bortoletto Zeminian, por todo apoio e amor incondicional. (*Im Memoriam*)

Ao meu filho, Pedro, que me reensinou a ver o lado simples das coisas.

Agradecimentos

À minha irmã, Isaura Maria Zeminian Diniz, por todo apoio e companheirismo nos momentos de alegria e tristeza.

Ao Prof. Dr. Artur Matuck, meu orientador, amigo, parceiro de viagem e de trabalhos artísticos, pelo apoio e dedicação que sempre manteve, especialmente durante a fase em que atravessamos a pandemia da Covid-19.

Aos companheiros e colegas da USP, a saber, Sandro Caje, Vanderley Lucentine, Antônio de Pádua Rodrigues, Franco Almada, Fabiana Mitsue e Jayme Menezes, pelas trocas acadêmicas e vivências compartilhadas nesse contexto.

Aos docentes do PGEHA-USP (Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte – USP), sobretudo à Prof.ª Dr.ª Carmem Aranha, ao Prof. Dr. Artur Lira e ao Prof. Dr. Ricardo Fabbrini.

Ao Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes – USP), especialmente ao Prof. Dr. Marcelo Denny (*Im Memoriam*), ao Prof. Dr. Marcos Bulhões, ao Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos, ao Prof. Dr. Ferdinando Martins e à Prof.ª Dr.ª Andrea Caruso Saturnino.

Ao Diversitas-USP (Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos), principalmente ao Prof. Dr. Paulo Farah, à Prof.ª Dr.ª Zilda Marcia Gricoli Iokoi, ao Prof. Dr. Sérgio Bairon, ao Prof. Dr. Luiz Guilherme Galeão da Silva e ao doutorando Marcelo Carnevale.

Aos parceiros da cena performativa, a saber, Marc Duncan e Otavio Donasci - do Coletivo Nova Pasta -, Alohá De La Queiroz e Juan Cusicanki – do Coletivo Migranto, bem como Antonio Brasiliano, Augusto Citrangulo, Eduardo Verderame, Fabiana Mitsue, Flavia Sammarone, Guto Lacaz, Lucas D, Mariana Cavalcante, Marcos Vilas Boas, Mauro de Souza, Rogério Borovik, Rubens Zaccharias e Túlio Tavares.

Ao Bread & Puppet Theater e seus fundadores, Elka Shumman (*Im Memoriam)* e Peter Shumamm, que me proporcionaram residência e

hospedagem em sua sede no estado de Vermont, EUA, em 2018, pela generosidade de compartilhar seus saberes.

Ao bonequeiro de São Luiz do Paraitinga, Benito Euclides, pela recepção e inspiração.

Aos amigos que caminharam comigo, pelos bons conselhos e encorajamento: Carla Guimaraes, Cristina Jansen, Edson de Oliveira, Fátima Abbate, Aline Fátima, Dalmir Rogério, Erinalda Melo de Lima, Paulinho de Jesus e Ana Paula Pismel.

Resumo

ZEMINIAM, Paulo de Tarso. **Performance de rua**: ativismo com bonecos gigantes. 2022. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta tese de doutorado propõe analisar a performance de rua, aproximando a reflexão teórica à experiência prática deste autor no campo do ativismo artístico ("artivismo"). A estratégia de ação deste estudo consiste em analisar o uso de bonecos gigantes em manifestações de rua. São relatadas, ainda, algumas propostas concretas de coletivos de arte em manifestações de rua, especialmente as experiências com o "Coletivo Nova Pasta" e o "Coletivo Migranto", a partir de uma visão interna do processo criativo. O contato com o grupo norte-americano Bread & Puppet Theater, durante uma residência artística realizada na fazenda de Glover, em Vermont, EUA (2018), coloca-se como uma referência importante para esta pesquisa, a partir de uma abordagem da dissolução das fronteiras entre arte e vida, assim como entre arte e política. Por outro lado, a aproximação dessa abordagem com a realidade brasileira, empreendida nesta tese, objetivou encontrar vínculos entre a arte da performance e as tradições populares nacionais, partindo da referência dos bonecos gigantes dos carnavais de rua de Olinda (PE) e de São Luiz do Paraitinga (SP).

Palavras-chave: Teatro pós-dramático; Performance; Arte política; Manifestações; Boneco gigante; Bread & Puppet.

Abstract

ZEMINIAM, Paulo de Tarso. **Street performance**: activism with giant puppets. 2022. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This doctoral research proposes a theoretical reflection on the art of performance in public spaces, alongside many examples of practical experiences based on the researcher's own work in the field of artistic activism (“artivism”). The line of action refers to the use of giant puppets in street demonstrations. Concrete proposals from performance groups in street demonstrations are also reported, mainly the experience with the “Coletivo Nova Pasta” and the “Coletivo Migranto”, within a view inside the creative process. In addition, the contact with the Bread & Puppet Theater, during an artistic residency held in the community of Glover, Vermont, USA (2018), was an important reference. In this way it addresses the dissolution of the boundaries between art and life, as well as art and politics. On the other hand, in an approach to the Brazilian context, we seek to find links between the art of performance and popular traditions, such as the giant puppets of the street carnival in Olinda, northeastern state of Pernambuco, and São Luiz do Paraitinga, in São Paulo, Brazil.

Keywords: Post-dramatic theater; Performance; Political art; Demonstrations; giant puppet; Bread & Puppet.

Lista de imagens

IMAGEM 1: PAULO ZEMINIAN, PERFORMANCE #MIGRANTO, PRAÇA ROOSEVELT, SÃO PAULO, 2019. 25
IMAGEM 2: MÁSCARA TICUNA USADA DURANTE RITUAL, AMAZONAS, 1979. 27
IMAGEM 3: MÁSCARAS E TRAJES DO POVO *BWA* DO VILAREJO DE *BONI*, BURKINA FASO. 29
IMAGEM 4: MÁSCARAS *KUBA,* REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DO CONGO. 30
IMAGEM 5: CORO DAS FÚRIAS, *ORESTES* DE ÉSQUILO, DIREÇÃO DE PETER HALL, OLIVIER THEATER, NATIONAL THEATER, LONDRES, 1981. 33
IMAGEM 6: MÁSCARA DE MÉDICO USADA DURANTE A PANDEMIA DE PESTE NEGRA (1347-1353). ... 37
IMAGEM 7: VAN DER MEULEN, *MERCADO DE CAVALOS EM BRUXELAS, 1666.* 38
IMAGEM 8: ARLECCHINO ERA A PRINCIPAL FIGURA DA COMMEDIA DELL'ARTE. 39
IMAGEM 9: LICA CECATO, COLOMBINA, CARNAVAL DE VENEZA, 2017. 43
IMAGEM 10: LICA CECATO, CARNAVAL DE VENEZA, 2017. 47
IMAGEM 11: BUMBA MEU BOI, MARANHÃO, 2019. 48
IMAGEM 12: CARNAVAL DE RUA EM SÃO LUIZ DO PARAITINGA, 2015. 50
IMAGEM 13: BONECOS DIVERSOS. MUSEU DO MAMULENGO ESPAÇO TIRIDÁ, OLINDA, PERNAMBUCO. 52
IMAGEM 14: BENITO CAMPOS, MÁSCARAS PARA CARNAVAL DE RUA, SÃO LUÍS DO PARAITINGA, 2022. 53
IMAGEM 15: HOMEM DA MEIA-NOITE NO CARNAVAL OLINDA. 54
IMAGEM 16: BONECO GIGANTE DE OLINDA, CARNAVAL DE 2020. 56
IMAGEM 17: ARTISTA DE RUA DANÇA COM A BONECA *KAROLINA*, PORTO DE GALINHAS, PE, 2019. . 57
IMAGEM 18: JAYME MENEZES, *BONECA INFLÁVEL RAQUEL*, CARNAVAL DO BEXIGA, 2020. 58
IMAGEM 19: BONECO REPRESENTANDO O EDUCADOR PAULO FREIRE NAS MANIFESTAÇÕES EM DEFESA DA EDUCAÇÃO, RECIFE, 2019. 59
IMAGEM 20: DALMIR ROGÉRIO PEREIRA, LABORATÓRIO EXPERIMENTAL DE DIREÇÃO DE ARTE (LEDA), "*TROPA DE CHOQUE" DA EDUCAÇÃO*, GOIÂNIA, 2019. 60
IMAGEM 21: PATO DA FIESP, DESFILE DA ESCOLA DE SAMBA PARAÍSO DO TUIUTI, 2019. 61
IMAGEM 22: LICA CECATO, CARNAVAL DE VENEZA, 2017. 66
IMAGEM 23: JUAN CUSICANKI E ALOHÁ DE LA QUEIROZ, *SARAU MULTICULTURAL FRONTEIRAS CRUZADAS*, 2019. 70
IMAGEM 24: BERTOLT BRECHT, *THE CAUCASIAN CHALK CIRCLE*, (FOTO: DEB GROVE). 74
IMAGEM 25: ALFRED JARRY, UBU ROI, 1964. 76
IMAGEM 26: IVO PANNAGGI, *VESTUARIO ROBOT PARA "L'ANGOISSE DES MACHINES"* DE RUGGERO VASARI, 1926. 78
IMAGENS 27 E 28: DOIS FIGURINOS PARA "O ROUXINOL", FORTUNATO DEPERO, 1916. 83
IMAGEM 29: IVO PANNAGGI E VINICIO PALADINI, *BALLO MECCANICO FUTURISTA*, CASA D'ARTE BRAGAGLIA, ROMA, 1922. REMONTAGEM DE GÜNTER BERGHAUS, WICKHAM THEATER, BRISTOL, 1996. 84
IMAGEM 30: DEPERO, *MOTOLAMPADE*, REMONTAGEM DE GÜNTER BERGHAUS, WICKHAM THEATER, BRISTOL, 1996. 85
IMAGEM 31: DUAS LOCOMOTIVAS EM *ANIHCCAM DEL 3000*, FORTUNATO DEPERO, 1923. 86
IMAGEM 32: *BALLET "ANIHCCAM DEL 3000"*, FORTUNATO DEPERO, 1924. 87
IMAGEM 33: SOPHIE TAEUBER, ZURICH, FONDATION ARP, CLAMART, 1916–1917. 88
IMAGEM 34: *IL RE CERVO,* SOPHIE TAEUBER, 1918. MUSEUM FÜR GESTALTUNG, ZÜRICH. 89
IMAGNS 35, 36 E 37: BALLETS RUSSES, DIAGHILEV, PABLO PICASSO (DESIGN DO FIGURINO), *PARADE*, 1917. 90
IMAGEM 38: PABLO PICASSO, COSTUMES FOR "PARADE", RECRIADO POR SUSANNA DELLA PIETRA PARA MAISON DE LA DANSE DE LYON, 2008. 91
IMAGEM 39: HÉLIO OITICICA, PARANGOLÉ, 1965. 94
IMAGEM 40: OTÁVIO DONASCI, VIDEOCRIATURA. 105
IMAGEM 41: ANA MARIA AMARAL, *TEATRO DE FORMAS ANIMADAS*, 2011. 114
IMAGEM 42: KÄTHE KOLLWITZ, AS MÃES, 1922-23, XILOGRAVURA SOBRE PAPEL, 34,1 X 40 CM, MAC/USP. 118
IMAGEM 43: LASAR SEGALL, *ETERNOS CAMINHANTES*, 1919. ÓLEO SOBRE TELA, 138 X 184 CM, COLEÇÃO MUSEU LASAR SEGALL, SÃO PAULO. 119

IMAGEM 44: CANDIDO PORTINARI, *RETIRANTES*, 1944. PAINEL A ÓLEO 190 X 180 CM, MASP. SÃO PAULO.....120
IMAGEM 45: LYGIA CLARK, *MÁSCARA ABISMO COM TAPA-OLHOS*, 1968. ASSOCIAÇÃO CULTURAL "O MUNDO DE LYGIA CLARK," RIO DE JANEIRO. 122
IMAGEM 46: BREAD & PUPPET, *THE PASSION PLAY OF CHICO MENDES*, *OUR DOMESTIC RESURRECTION CIRCUS*, PROGRAMA DO ESPETÁCULO DE 1989. 125
IMAGEM 47: BREAD AND PUPPET THEATER PERFORMA DURANTE PROTESTO EM NOVA IORQUE, JUNHO DE 1982. 129
IMAGEM 48: BREAD & PUPPET, NOVA YORK, FUNDADO EM 1963. 131
IMAGEM 49: *THE SAME BOAT: THE STORY OF CHICO MENDEZ,* 1989, FOTO: BILL TEE. 134
IMAGEM 50: *THE SAME BOAT: THE STORY OF CHICO MENDES,* 1989, FOTO: BILL TEE. 136
IMAGEM 51: *SUN PUPPET*, NOS PROTESTOS CONTRA A ALCA, MIAMI, 2003. 139
IMAGEM 52: COCO FUSCO E GOMES-PEÑA, *TWO UNDISCOVERED AMERICAN VISIT*, 1992. 154
IMAGEM 53: PERFORMANCE DE RUA, GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, PERU. 155
IMAGEM 54: GRUPO DESVIO COLETIVO, PERFORMANCE *CEGOS,* 2016. 157
IMAGEM 55: MARCO PITÒ – *RESISTENZE*, FORUM ARTE CONTEMPORANEA, ONLINE, 2020. 159
IMAGEM 56: MARCO PITÒ – *RESISTENZE*, FORUM ARTE CONTEMPORANEA, ONLINE, 2020. 160
IMAGEM 57: MANIFESTAÇÃO DOS *GILETS JAUNES*, PLACE DE LA RÉPUBLIQUE, PARIS, 2018. 163
IMAGEM 58: BONECO REPRESENTANDO DONALD TRUMP, *BLACK LIVES MATTER*, LONDRES, 2020. 165
IMAGEM 59: ATIVISTAS DO GRUPO THE OCEAN REBELLION, COP-26, GLASGOW, 2022. 167
IMAGEM 60: GRUPO *THE OCEAN REBELLION*, CONFERÊNCIA DA ONU SOBRE MUDANÇAS CLIMÁTICAS, GRANGEMOUTH REFINERY, GLASGOW, 02 NOVEMBRO, 2022. 169
IMAGEM 61: BONECO QUE INTEGROU A MANIFESTAÇÃO DOS PROFISSIONAIS DA SAÚDE EM BRASÍLIA. 170
IMAGEM 62:COLETIVO NOVA PASTA, *REVOLTA DOS BURROS*, 2012. 179
IMAGEM 63: *CAVEIRÃO DA COPA*, 2014. 182
IMAGEM 64: COLETIVO NOVA PASTA, *CAVEIRÃO DA COPA*, 2014. 187
IMAGEM 65: COLETIVO NOVA PASTA, *CAVEIRÃO DA COPA*, 2014. 188
IMAGEM 66: PAULO ZEMINIAN, COLETIVO NOVA PASTA, *VAMPIRÃO*, 2016. 190
IMAGEM 67: COLETIVO NOVA PASTA, *VAMPIRÃO*, COM JOSÉ CELSO, TEATRO OFICINA, 2017. 192
IMAGEM 68: AI WEIWEI. *LAW OF THE JOURNEY*, INSTALAÇÃO, 2018. 195
IMAGEM 69: COLETIVO MIGRANTO, PERFORMANCE DE RUA *MIGRANTO*, PARIS, 2017. 196
IMAGEM 70: COLETIVO MIGRANTO, PERFORMANCE DE RUA *MIGRANTO*, VITÓRIA (ES), 2017. 197
IMAGEM 71: COLETIVO GOOD CHANCE, *LITTLE AMAL*, 2021. 198
IMAGEM 72: PAULO ZEMINIAN E COLETIVO MIGRANTO, MANIFESTAÇÃO COM FAIXA "MARIELLE PRESENTE", 2018, SALVADOR, BA. 200
IMAGEM 73: EDSON DE OLIVEIRA VESTE O BONECO *VAMPIRÃO*, DE PAULO ZEMINIAN, MARCHA DE ABERTURA DO FSM, SALVADOR, 2018. 202
IMAGEM 74: PAULO ZEMINIAN, INTERVENÇÃO URBANA NO CENTRO DE SÃO PAULO, 2018. 205
IMAGEM 75: PAULO ZEMINIAN E *COLETIVO MIGRANTO*, INTERVENÇÃO NA CRACOLÂNDIA, SÃO PAULO, 2018. 207
IMAGEM 76: PAULO ZEMINIAN, *CONVERSA DE BOIS*, AMPLITERRA 4, SÃO PAULO, 2019. 209
IMAGEM 77: PAULO ZEMINIAN E MARK DUNCAN (COLETIVO MIGRANTO), *CARNAVAL SOMBRIO*, ...213
IMAGEM 78: PAULO ZEMINIAN, *CARNAVAL SOMBRIO*, SEMANA DE ARTE CONTRA A BARBÁRIE 2019. 214
IMAGEM 79: PAULO ZEMINIAN, CARTAZ DA PERFORMANCE *CARNAVAL SOMBRIO*, 2019. 216
IMAGEM 80: COLETIVO MIGRANTO, *CARNAVAL SOMBRIO*, TEATRO OFICINA, 2019. 217
IMAGEM 81: PAULO ZEMINIAN E ARTUR MATUCK, *URUBU*, PERFORMANCE ONLINE, TREMUR UMANA 2020. 225
IMAGEM 82: COLETIVO MIGRANTO, *URUBUS*, AV. PAULISTA, 2021. 226
IMAGEM 83: PAULO ZEMINIAN E TÚLIO TAVARES, COLETIVO NOVA PASTA, OCUPAÇÃO PRESTES MAIA, 2006. 228
IMAGEM 84: CARTOON BABY BLIMP OF PRESIDENT DONALD TRUMP FLIES IN PROTEST AGAINST HIS VISIT IN LONDON ON JULY 13, 2018. 235
IMAGEM 85: PAULO ZEMINIAN, COLETIVO NOVA PASTA, *CAVEIRÃO DA COPA*, MUSEU DE ARTE DO RIO, 2016. 236
IMAGEM 86: CARNAVAL SOMBRIO. 257
IMAGEM 87: CARTAZ "CARNAVAL SOMBRIO". 258
IMAGEM 88: APRESENTAÇÃO COLETIVO MIGRANTO. 260

IMAGEM 89: MÁSCARAS STUART THEATER.....261
IMAGEM 90: IMAGEM HISTÓRICA.....262
IMAGENS 91, 92 E 93: PESQUISA HISTÓRICA.....265
IMAGENS 94 E 95: COLETIVO MIGRANTO.....269

Sumário

INTRODUÇÃO **15**

1. MÁSCARAS E BONECOS NA TRADIÇÃO POPULAR **26**

Tradição e cultura europeia 31
Da Idade Média à Commedia dell'Arte 37
Máscaras e bonecões no Brasil contemporâneo 49
Das tradições às manifestações 59

2. VANGUARDAS, EXPERIMENTALISMO E PERFORMANCE **71**

Futurismo e outras vanguardas 77
A cena pós-dramática 91
A performance artística 95
A performance em São Paulo 103

3. A PERFORMANCE COMO ATIVISMO POLÍTICO E SOCIAL **116**

Arte e ativismo dos bonecos gigantes 124
O Bread & Puppet no Brasil 133
A história não acabou 138
A performance política 153

4. PERFORMANDO NA RUA: UMA VISÃO DE DENTRO **171**

Esculturas efêmeras 173
Jornadas de Junho 179
O Vampirão do sistema 189
Coletivo Migranto 193
Satyrianas: Migranto na praça Roosevelt 203
Ruas do Centro de São Paulo 204
Conversa de Bois 208
Um Carnaval Sombrio 210
Uma pandemia sinistra 217

CONSIDERAÇÕES FINAIS **227**

BIBLIOGRAFIA **238**

ANEXOS **257**

Anexo A – Carnaval Sombrio: Coletivo Migranto 257
Anexo B - Interview with Peter Schumann, Glover, Vermont, July, 2018 (Transcript) 270
Anexo C - Entrevista com Benito Euclides de Moura Campos, São Luís do Paraitinga, São Paulo, 25 de fevereiro de 2022 278

Introdução

A partir da segunda metade do século XX, notam-se transformações fundamentais no campo das artes visuais, sobretudo com a emergência de formas de arte participativa. Alguns artistas contemporâneos começaram a sentir a necessidade e a urgência de atuar e produzir coletivamente, tendo a rua como um espaço alternativo para a criação e exibição de seus trabalhos. Há um deslocamento gradual dos ambientes exclusivos, tradicionalmente reservados à arte, como o ateliê do artista, as galerias e os museus, em direção aos espaços públicos. A rua se torna o palco, o lugar onde se realizam experiências artísticas, aproximando-as dos habitantes das cidades e obtendo grande envolvimento do público. Nesse processo, os passantes são convidados a se relacionar com a arte de forma mais direta e superar as barreiras entre o artista e os espectadores. Essas ações evidenciam a identidade com as questões urbanas e a articulação com a vida cotidiana, além de uma aproximação com o significado social, político e cultural.

A década de 1960 trouxe os *happenings*, que resultaram, posteriormente, nas performances de rua e intervenções urbanas. Nesse contexto, tais ações se mostraram capazes de agradar ou provocar a crítica especializada, que reagia conforme seu grau de assimilação às novas linguagens e revelava pontos de vista, por vezes, progressistas ou conservadores. Essa tendência performativa da arte sofreu momentos de maior ou menor intensidade. No entanto, essa forma de manifestação artística ressurge, atualmente, com intensidade em momentos de mobilização política. Na esteira dos movimentos sociais e compromissados com temas de interesse político, um conjunto de intervenções urbanas, performances de rua, manifestações, ocupações artísticas e protestos realizados ao ar livre emergem em situações de crise. Dentro desse cenário, os coletivos de artistas realizam performances que abordam questões identitárias, racismo estrutural, imigração e questões de gênero, colocando em pauta problemas

sociais de alta complexidade, como moradia, desemprego, meio ambiente, educação e representação política. Esse é o caso, por exemplo, do grupo norte-americano Bread & Puppet, assim como do Grupo Desvio Coletivo – brasileiro -, que são destacados nesta pesquisa.

Pode-se dizer que a performance de viés político tem forte ligação com a arte de vanguarda do início do século XX, que foi retomada nos anos do Pós-Segunda Guerra Mundial. Em Nova York, o grupo Bread & Puppet participou de protestos de rua contra a Guerra do Vietnã. Em suas intervenções, alguns políticos importantes da época eram burlescamente representados através de bonecos gigantes. Naquela ocasião, eles se autodefiniam da seguinte maneira:

> *[w]e are the Bread & Puppet Theater because we offer good old sourdough rye bread together with a great variety of puppet shows, some good, some not so good, but all for the good and against the bad. The art of puppetry helps women, men and children alike to overcome the established order and the obsessive submission to its politics and consequent brutalities*. (Peter Schumann, 2022, on-line).[1]

No Brasil, o grupo Desvio coletivo[2], por sua vez, desenvolveu o trabalho "*Cegos*", em 2016, reunindo dezenas de performers, homens e mulheres, trajados a rigor, portando maletas, bolsas, celulares e documentos. Eles caminhavam lentamente, cobertos de argila e com os olhos vendados, misturando-se aos pedestres e desestabilizando o fluxo de cidadãos no cotidiano do centro financeiro e político da cidade de São Paulo, a conhecida Avenida Paulista. Essa performance coletiva não tinha uma mensagem explícita, mas se apresentava como uma obra aberta e possibilitava diferentes interpretações: a redução da existência ao consumismo, o "salve-se quem puder" no trabalho, o confinamento e a mediocridade da vida

[1] "Nós somos o *Bread & Puppet, até* porque nós oferecemos o velho bom pão de centeio junto com uma grande variedade de shows de bonecos, alguns bons, outros não tão bons, mas todos para o bem e contra o mal. A arte bonequeira ajuda mulheres, homens e crianças a enfrentar a ordem estabelecida e a sua política de submissão obsessiva e consequente brutalidade" (tradução nossa).

[2] Rede de criadores em cena teatral contemporânea, que atua na fronteira entre teatro, performance e intervenção urbana. Coordenado por Marcos Bulhões e Priscilla Toscano, é composto por 7 integrantes, além de 20 colaboradores (DESVIO COLETIVO, 2022).

cotidiana, a automatização, a falta de ética que se alastra no âmbito político e pessoal. Segundo integrantes do grupo Desvio Coletivo:

> [a] interação do coro performativo com os espaços que simbolizam o eixo financeiro, político e de consumo provoca estranhamento crítico na paisagem urbana. O choque visual do efeito de petrificação dos corpos, o comportamento alienado e a extrema lentidão dos movimentos, instigam a reflexão sobre as diversas formas de cegueira, assim como o empobrecimento da experiência humana decorrente do crescente processo de mercantilização das cidades, das artes e dos corpos (BULHÕES, 2018, online).

Entretanto, foi em 2016, com o agravamento da crise política e institucional no Brasil, que a performance de rua *Cegos* adquiriu uma nova conotação, que causou grande impacto. O coletivo conseguiu, com isso, demonstrar como uma forma de arte sem palavras pode ser profundamente crítica e participativa, dado que

> [e]ntre 2011 e 2013, o período das revoltas da indignação (movimento Occupy nos Estados Unidos, indignados no Sul da Europa, Primavera Árabe na Tunísia e no Egito, protestos de junho de 2013 no Brasil etc.) foi dominado, na maioria dos casos pela reivindicação da "democracia real" ou da "democracia já", o que implica que a democracia não existia ou, se existia, tinha sido sequestrada por forças antidemocráticas que a perverteram ou esvaziaram de conteúdo popular. Três anos depois, domina o desencanto, e na maioria dos casos as expectativas de renovação democrática resultaram em fracasso (SOUSA, 2016, p. 7).

Emerge daí um corpo político, coletivo, que tende a mover as pessoas para o centro do palco da história: os corpos protagonizam o drama do mundo.

Paralelamente à análise desses coletivos internacionalmente reconhecidos, foi aberto um espaço para a análise da experiência deste autor como desenhista, escultor e participante de coletivos de arte, que resultou em performances de rua com bonecos gigantes, sempre com uma finalidade cultural e social, características do ativismo político.

Desde o início dos anos de 2000, este pesquisador vem se dedicando a formas de práticas artísticas solidárias. Sua produção artística pessoal foi sendo impregnada não somente pelas propostas estéticas contemporâneas,

mas também por uma atitude de participação e envolvimento social. Esta tese partiu da prática, sendo que a reflexão veio em um momento posterior. A necessidade de aprofundar a reflexão levou-o a uma revisão bibliográfica sobre o tema e a uma residência artística junto à companhia Bread & Puppet em sua sede, no estado de Vermont, EUA, onde realizou uma residência artística e teve a ocasião de entrevistar o artista alemão Peter Schumann, fundador do grupo.

Essa residência possibilitou a este autor experimentar na prática, durante todo o mês de julho de 2018, o método de trabalho desenvolvido pelo Bread & Puppet. Foi possível participar da montagem e apresentação do espetáculo chamado *Pageant* (2018), que consistia numa maratona que durou por toda uma longa tarde de verão do hemisfério norte. A cena começava com episódios breves, até que o público se concentrasse em volta de uma arena de circo, a céu aberto, onde eram encenadas as performances com bonecos gigantes, animadas por uma banda de metais e percussão. Talvez não se possa considerar esse tipo de encenação como uma "performance artística" no sentido estrito do termo, no entanto, trata-se de uma cena de grande impacto visual, estético, interpessoal, comunitário e político.

Peter Schumann compara seus bonecos (*puppets*) com "esculturas vivas". Na entrevista que concedeu para esta pesquisa, o artista fala de seu conceito de escultura e sua autonomia como um fenômeno em si, sem a necessidade de ser acompanhada de um enredo ou narrativa oral. Isso se daria pois, diferentemente do teatro de ator, os bonecos, assim como a escultura, são limitados e, portanto, não se caracterizam por suas múltiplas ações, como acontece no teatro tradicional. Essa quietude ou estaticidade, própria da escultura, torna-a tão extraordinária, que essas obras impressionam pela completa imobilidade da cena, que, por sua vez, consegue passar um grau elevado de informações e afetos (SCHUMANN, ver anexo B). Daí a ligação do grupo com as tendências do teatro chamado pós-dramático e a performance artística contemporânea.

Nesse contexto, os bonecos gigantes surgem como forma de discurso visual, força representativa, imagens simbólicas, vistos numa gama de representações cômicas, satíricas, afetivas, políticas, contribuindo, assim,

para a construção do imaginário coletivo da comunidade. Mesmo que o boneco seja capaz de se movimentar, seus gestos são muito diversos daqueles representados por um ator de carne e osso. Sua linguagem jamais será realista, mas trata-se de um espetáculo visual, evocativo, imagético, experimental. Por essa razão, a performance não pode ser reduzida à lógica do cotidiano, mas oscila entre o explícito e os significados indefinidos. O próprio Schumann relatou, em sua entrevista, como os bonecos não seguem uma lógica elementar. O apelo dos elementos visuais dos bonecos, ao mesmo tempo em que emana suas potencialidades dramáticas e de teatralização, levanta questões associadas ao teatro contemporâneo, assim como os ritos primordiais coletivos, ficando entre a escultura móvel e a celebração.

Para dar conta deste tipo híbrido de manifestação artística, nesta tese, foi empregada a abordagem interdisciplinar, modelo metodológico que é coerente com o objeto desta pesquisa. Isso estabelece um estreito diálogo entre teoria e prática, pois esse tipo de ativismo só ganha sentido quando aplicado a um contexto sociocultural determinado e motivado por acontecimentos reais e atuais.

São variadas as formas de interconectividade que, segundo Carlson, a performance artística estabelece com outras áreas das atividades humanas, ou seja, com as preocupações intelectuais, culturais e sociais que são levantadas por qualquer projeto de performance artística. Nessa mesma direção, Schechner (1973, p. 5) se refere a áreas em que a teoria sobre a performance e as ciências sociais coincidem, e os interesses se sobrepõem, questionando a ideia de pós-modernidade: "*what it means to be postmodern, the quest for a contemporary subjectivity, the relation of art to structure soft power, the varying challenge gender, race, andallinicity, to name only some of the visible of these*"[3] (CARLSON, 1999 p. 7).

Além dessas referências artísticas, buscou-se fundamentação teórica nas recentes discussões sobre a **Arte Relacional** (BOURRIAUD, 2009), que transcende a ideia do "espectador participativo". Nesse sentido, a

[3] "O que significa ser pós-moderno, a busca de uma subjetividade contemporânea, a relação da arte com as estruturas do poder, os diversos desafios de gênero, raça e aliança, para citar apenas alguns dos mais visíveis (tradução nossa).

performance é vista como um meio de trocas simbólicas e convivência que envolvem os participantes de modo integral em uma forma de sensibilidade coletiva.

Trata-se de um processo criativo com o predomínio da experimentação, assim como sua ligação com a esfera das relações humanas e seu contexto social. Para Carlson (1999, p. 8), "*the liveliest factor that is played out on the chessboard of art has to do with interactive, user friendly and relational concepts*"[4].

Apesar dos elementos da aleatoriedade e da surpresa envolvidos na prática artística, é necessário situar esta pesquisa dentro de um referencial político que estabeleça uma vinculação com a tradição do ativismo. Dada a opção por uma arte comprometida, apesar de não seguir uma orientação partidária, há uma postura que se aproxima de pontos de vista tradicionalmente representados pela *práxis* de esquerda. Sobre esse ponto, é importante definir o que se entende por esquerda nesta tese. Conforme o entendimento do cientista político português Boaventura de Sousa Santos:

> [e]squerda é o conjunto de teorias e práticas transformadoras que, ao longo dos últimos 150 anos, resistiram à expansão do capitalismo e ao tipo de relações econômicas, sociais, políticas e culturais que ele gera e que assim procederam na crença da possibilidade de um futuro pós-capitalista, de uma sociedade alternativa mais justa, porque orientada para a satisfação das necessidades reais das populações e mais livre, porque centrada na realização das condições de efetivo exercício da liberdade (SANTOS, 2016, p. 62).

Um dos problemas levantados nesta pesquisa foi o seguinte: qual seria a efetividade desses manifestos artísticos comprometidos com as causas sociais e políticas? Ademais, questiona-se até que ponto a arte deve se envolver em questões que estão desde sempre determinadas por um sistema avassalador? Note-se que os coletivos de arte respondem à sua maneira a essas interrogações com propostas criativas, evitando cair no desalento. Nesse sentido, tem-se, como exemplo, o que afirma Hakim Bey (2004, p. 22):

[4] "O fator mais estimulante que é jogado no tabuleiro de xadrez da arte tem a ver com a interatividade, amigável ao usuário e conceitualmente relacional" (tradução nossa).

"[a] revolução fechou-se, mas a possibilidade do levante está aberta. Por ora, concentramos nossas forças em 'irrupções' temporárias, evitando enredamentos com soluções permanentes". No decorrer dessa tese, contudo, pretende-se indicar algumas respostas para essas questões.

Para abordar o fenômeno da "performance artística", o quadro de referência parte do especialista da *performance art*, Marvin Carlson, cuja teoria se aplica à intenção de refletir sobre nossas próprias ações: "*[w]e may do actions unthinkingly, but when we think about them, this consciousness gives them the quality of performance*"[5] (CARLSON, 2005, p. 3).

Observa-se que uma das táticas mais utilizadas pelos coletivos é o uso do humor para enfrentar a burocratização e a violência sistêmica. Aliás, esse é um caminho preferido, ainda, pelas tradições populares festivas e carnavalescas, como se observa em Olinda (PE) e São Luiz do Paraitinga (SP). Num outro contexto, discorrendo sobre costumes da Europa medieval e renascentista, Bakhtin relata que, num ambiente de carnavalização,

> [...] o rei é o bufão, escolhido pelo conjunto do povo e escarnecido por esse mesmo povo, injuriado, espancado, quando termina o seu reinado, da mesma forma que hoje ainda se escarnece, bate, despedaça, queima ou afoga o boneco carnavalesco que encarna o inverno desaparecido ou o ano velho (os alegres espantalhos) (BAKHTIN, 1987, p. 101).

Bakhtin refere-se às antigas tradições populares, mas não é difícil fazer analogias com a tradicional "malhação do Judas" ou com brincadeiras carnavalescas e as tradições populares no interior do Brasil. Por isso, destaca-se, também, o interesse pelos aspectos antropológicos da performance. "*While the actual practice of modern performance art is most closely related to concerns in sociology and psychology, its theory and certain of its strategies relate importantly to anthropology logical and ethnographic interests*"[6] (CARLSON, 2011, p. 7).

---

[5] "Podemos realizar ações inconscientemente, mas quando pensamos sobre elas, essa consciência dá a elas a qualidade de performance" (tradução nossa).

[6] "Embora a prática real da arte da performance moderna esteja mais intimamente relacionada às preocupações da sociologia e da psicologia, sua teoria e algumas de suas estratégias se relacionam de maneira importante com os interesses lógicos e etnográficos da antropologia" (tradução nossa).

A partir desse referencial, foi possível estabelecer uma hipótese para esta pesquisa, com base nas teorias mais atuais sobre a performance artística e apoiada na prática dos coletivos de arte, a partir de uma visão de dentro desse processo. Postulo a viabilidade de um tipo de arte participativa (artivismo), capaz de responder à situação de crise institucional e à inversão de valores pelas quais o Brasil está passando, sem descartar o uso do humor presente na cultura popular, nem cair no desalento frente ao poder avassalador do sistema. A performance de rua, com o uso de máscaras e dos bonecos gigantes, pode ser uma das formas para se alcançar essa manobra artística.

O Brasil é um país que tem uma forte tradição popular, que se torna mais evidente durante o carnaval. Esse é o caso dos blocos de rua em Olinda e São Luiz do Paraitinga, que desfilam com bonecos gigantes, confeccionados por seus próprios integrantes. Em performances de rua, o Coletivo Nova Pasta, do qual este autor participou no ano de 2002, buscava inspiração nessas formas de expressão da cultura popular para confeccionar máscaras e construir personagens burlescos, como nos casos do “Caveirão da Copa” e do “Vampirão do Sistema”.

A partir de junho de 2013, o Brasil assistiu a grandes manifestações de rua, nas principais cidades do país, tendo como estopim o aumento da passagem de ônibus em São Paulo. Uma multidão, principalmente composta por pessoas pertencentes à “nova classe média”, manifestava-se em torno de inúmeras reivindicações pontuais, tais como “mais saúde”, “mais educação”, “mais segurança”. Essas manifestações contaram com um grande apoio da mídia, que funcionou como um verdadeiro partido de oposição ao governo popular do PT.

> A campanha pelo impeachment de Dilma foi tão politizada que o grupo Repórteres Sem Fronteiras denunciou a própria mídia brasileira, em 2017, como uma ameaça à liberdade de imprensa, argumentando que a homogeneidade ameaçava o pluralismo e o jornalismo (GREENWALD, 2021, on-line).

Por outro lado, esse momento crítico coincidiu com a vontade de participação política, bem como ações artísticas e culturais, que há muito tempo vinham sendo represadas. Criou-se, assim, um território novo, rico em

experimentações estéticas e de linguagem, propício para que os coletivos de arte exercessem o “artivismo”,

> [...] nome dado a ações sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, que se valem de estratégias artísticas, estéticas ou simbólicas para amplificar, sensibilizar e problematizar, para a sociedade, causas e reivindicações sociais. O artivista encontra na arte um convite à participação, expressando através de inúmeras linguagens, como a arte de rua, o vídeo, a música, a performance e a intervenção, os seus pontos de vista e leituras sobre a vida e o mundo, problematizando sua realidade (OUTRAS PALAVRAS, 2014, on-line).

Essas expectativas quanto à arte emergente se encaixam perfeitamente dentro dos propósitos de atuação estética aliada à participação política, que constitui a principal motivação da performance de rua dos artivistas.

Como referência, há também, no Brasil, o trabalho de Renato Cohen, pioneiro na reflexão teórica sobre a performance artística. O estudioso aponta que

> [o] discurso da performance é o discurso radical. O discurso do combate (que não se dá verbalmente, como no teatro engagée, mas visualmente, com as metáforas criadas pelo próprio sistema) da militância, do *underground*. Artistas como Beyus e o grupo *Fluxus* fazem parte da corrente que trouxe os dadaístas, os surrealistas e a contracultura entre outros movimentos que se insurgem contra uma sociedade inconsequente (e decadente) nos seus valores e também contra uma arte que de uma forma ou outra compactua com esta sociedade (COHEN, 2002, p. 88).

Por isso, nesta tese de doutorado que associa a prática artística deste performer à reflexão teórica, não se pode deixar de contar com a obra do grande artista e professor de performance que foi Renato Cohen (1956-2003), cujo livro **Performance como linguagem**, publicado em 1983, muito influenciou as pesquisas sobre esse tema no Brasil desde então.

O primeiro capítulo traz uma reflexão sobre as antigas tradições e a arte popular, desde os povos originários às máscaras gregas, africanas, a *Commedia dell'arte*, até o carnaval de Veneza. Enquanto isso, no Brasil, tem-se os tradicionais bonecões de Olinda (PE) e São Luiz do Paraitinga (SP),

cujo Carnaval também incorpora bonecos gigantes em suas alegorias. Note-se que, nos últimos tempos, algumas escolas apresentaram temas políticos em seus enredos. Inicia-se o capítulo com a observação de que o costume de confeccionar máscaras e bonecos remete ao ambiente de magia e feitiçaria dos rituais, incorporando-se, assim, ao que o antropólogo Victor Turner (2005) chama de "drama social", representado nas festas que são parte fundamental da vida e da cultura desses povos.

O segundo capítulo trata da relação entre a performance e o teatro pós-dramático, suas raízes no primeiro modernismo, no dadaísmo e no futurismo, estabelecendo identificações com a performance contemporânea. Busca-se explicar como as máscaras e os bonecos gigantes da tradição popular passaram a ser utilizados nas performances como objetos (*performing objects*), logo no início do século XX, nas representações das vanguardas históricas, para, depois, ressurgirem no contexto do teatro de rua, nos happenings dos anos de1960, assim como no teatro e em manifestações de rua.

O terceiro capítulo elenca, no âmbito da história da arte política, as manifestações coletivas e a experiência do efêmero, que podem ser observadas nas performances de rua, *happenings* dos anos de 1960, intervenções urbanas e, recentemente, nas manifestações da arte relacional. Foram destacados os trabalhos do grupo norte-americano Bread & Puppet, o que foi motivado realização de visita técnica deste autor a Vermont (EUA) e pela importância desse grupo, que é uma mistura fantástica de espiritualidade, política e pompa, de forma que influenciou toda uma geração de performers politicamente comprometidos que chega até os dias atuais. O grupo esteve em São Paulo, em 1989, para participar de um festival de teatro organizado pela atriz e empresária cultural Ruth Escobar, quando o tema proposto para a performance foi o assassinato do líder ambientalista Chico Mendes (*The Passion Play of Chico Mendes*). Chama-se a atenção, também, para o trabalho de David Graeber, que fala sobre a "ação direta" nos Estados Unidos, sobre as mobilizações de massa organizadas pelos movimentos "antiglobalização" e, especialmente, sobre a "alterglobalização" ou a guerra de imagens que isto significava.

O quarto capítulo é uma reflexão sobre o trabalho artístico deste autor, enquanto desenhista e escultor atuando como performer, com o emprego de bonecos gigantes em performances de rua (veja-se a Imagem 1). Isso se justifica, uma vez que esta pesquisa nasceu a partir dessa prática pessoal, aliada ao interesse pelo entorno cultural, social e político do país. A ideia dessas iniciativas era demonstrar, na prática, o que se pode fazer em termos de uma arte participativa que adotasse uma temática social ou política, e que tivesse como estratégia de ação o uso de recursos cênicos que apelam muito mais à imagem e a dinâmica interativa, do que ao uso da linguagem verbal, como se faz no teatro tradicional. Portanto, esse último capítulo é inteiramente dedicado a esta vivência como performer de rua e ativista político. Deu-se o esforço para estudar os bonecos e as máscaras como elementos cênicos, ou como “esculturas animadas”, levando em consideração sua materialidade e seu processo de elaboração artística, ao mesmo tempo em que se constituem como personagens dramáticos capazes de atuar no contexto do ativismo político e social.

Imagem 1: Paulo Zeminian, performance #Migranto, Praça Roosevelt, São Paulo, 2019.

Fonte: disponível em:
https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=3828158353876278

1. Máscaras e bonecos na tradição popular

> [...] é no carnaval que são experimentadas novas avenidas de relacionamento social que, cotidianamente, jazem adormecidas ou são concebidas como utopias (DAMATTA, 1997, p. 90).

O costume de confeccionar máscaras e bonecos remete ao ambiente de magia e feitiçaria dos rituais dos povos originários. Esses artefatos incorporam-se, portanto, ao que o antropólogo Victor Turner (2005) chama de "drama social", representado nos rituais e festas que são parte fundamental da vida e da cultura desses povos. Como esses artefatos são usualmente confeccionadas com materiais frágeis e perecíveis, é muito raro encontrar vestígios dessa arte mágica; entretanto, o que se pode observar, ainda hoje, em museus ou comunidades que conservam tradições ancestrais causa espanto, perplexidade e mesmo inquietação. Na África, Oceania e nas Américas, o uso ritualístico de máscaras sobrevive em festas e rituais de comunidades tradicionais, onde permanece como elemento fundamental. O interior do Brasil está incluído entre esses territórios privilegiados, nos quais ainda se praticam tais costumes. Aristóteles Barcelos Neto (2010, p. 43), em seu ensaio **O despertar das máscaras grandes do Alto Xingu: Iconografia e transformação**, cita um trecho de um artigo originalmente publicado em 1942 pelo antropólogo alemão Fritz Krause.

> As expedições alemãs às nascentes do Xingu (Karl e Wilhelm von den Steinen 1884 e 1887; Herrmann Meyer 1896 e 1899; Max Schmidt 1901) trouxeram notícias de curiosas e gigantescas máscaras de dança, às quais, até o presente, não se parece ter dado muita atenção na bibliografia científica, embora durante decênios uma dessas máscaras estivesse exposta, debaixo de uma redoma de vidro, na seção americana do Museu Etnológico de Berlim. Não obstante, merecem estudo científico mais acurado por causa de sua peculiaridade, de sua exclusividade (não me consta haver paralelos em qualquer parte da América do Sul) e de sua ligação com o grande tronco, não menos curioso e por sua vez limitado ao Alto-Xingu (KRAUSE, 1960, p. 87).

Imagem 2: Máscara Ticuna usada durante ritual, Amazonas, 1979.

Fonte: Frei São Palmieri. Disponível em: https://www.abrasco.org.br/site/noticias/institucional/abrascao-2015-tera-mascaras-indigenas-em-exposicao/10161/. Acesso em: 07 dez. 2021.

É relevante assinalar que esses costumes, que aparentemente estão esquecidos no tempo, podem emergir novamente, desde que não se apague a memória dos rituais aos quais estão associados. Nesse cenário, o vínculo entre o ritual e sua função num universo mágico pode se dar, por exemplo, quando uma determinada "doença está diretamente associada a um ou mais tipos de máscaras, e o seu correto fazimento físico e ritualístico é condição fundamental para a cura" (BARCELOS NETO, 2010, p. 47). No contexto desse universo xamânico,

> [a]s máscaras wauja incorporam os *apapaatai*, os seres prototípicos da alteridade, cujos poderes xamânicos estão tanto na origem quanto na cura das doenças. As máscaras são corpos contingenciais (VIVEIROS DE CASTRO, 1998) que permitem aos *apapaatai* exercerem diversas atividades no cosmo (voar como aviões, mergulhar em águas profundas como submarinos, cavar túneis em rochas, habitar diferentes níveis tróficos etc.) conforme suas necessidades específicas.

> Desse ponto de vista elas são equipamentos (BARCELOS NETO, 2010, p. 47).

Apesar do grande interesse de pesquisadores estrangeiros, é possível apontar que décadas de isolamento e discriminação social impediram que essas tradições fossem plenamente reconhecidas pela sociedade brasileira. Infelizmente, o que se difunde é a ideia estereotipada de uma cultura indígena “genérica”, apagando-se o vínculo com as tradições autênticas arraigadas nos rituais tribais. Assim, as máscaras e ícones sagrados são vistos como se fossem meros objetos decorativos, de forma que perdem o vínculo com a cosmologia ancestral.

Outras referências de utilização de máscaras em rituais e festas comunitárias são encontradas nas culturas tradicionais africanas. Máscaras são confeccionadas e usadas há milênios na África, com importante significado religioso e social, conforme documentado por Victor Turner (2005) durante sua vivência pessoal com o povo Ndembu, na Zâmbia. Constata-se, desse modo, que as máscaras são elementos essenciais nas cerimônias em que se estabelece uma conexão espiritual com os ancestrais e outras entidades sagradas ou orixás.

Imagem 3: Máscaras e trajes do povo *Bwa* do vilarejo de *Boni*, Burkina Faso.

Fonte: https://www.significados.com.br/mascaras-africanas/

Quando o portador da máscara incorpora esses espíritos, pode tanto assumir uma função divinatória quanto enviar mensagens de orientação e sabedoria para os vivos. Nas culturas tradicionais Bantus, a máscara permite o reencontro entre os membros vivos e mortos de uma mesma linhagem. “A máscara é um espaço de dupla habitação, ocupada tanto pelo ancestral quanto pelo descendente” (LIMA, 2013, on-line). Nesse contexto, os rituais são acompanhados por cantos e instrumentos tradicionais, que estabelecem o ritmo das danças. “Os trajes que cobrem o corpo servem para preservar a identidade da pessoa e garantir que a essência do espírito seja captada” (SIGNIFICADOS, 2022, on-line).

Imagem 4: Máscaras *Kuba,* República Democrática do Congo.

Fonte: disponível em: https://www.significados.com.br/mascaras-africanas/

Note-se que as máscaras africanas podem ser rústicas ou sofisticadas e, neste último caso, são confeccionadas com grande refinamento pelos artesãos locais. O povo ***Kuba,*** originário da República Democrática do Congo, por exemplo, tem mais de 20 tipos de máscaras utilizadas em rituais de iniciação e celebrações. Uma das mais importantes é a *Mwaash Ambooy*, que representa o poder real. Essa máscara é utilizada apenas pelo rei, por chefes locais e, segundo as tradições, simboliza o *Woot*, um herói fundador de quem o povo *Kuba* acredita ser descendente (Imagem 4).

Cada povo possui a sua própria tradição e faz usos diferenciados das máscaras. Por isso, como ocorre igualmente com os povos ameríndios, não é possível generalizar o emprego desses artefatos nessas culturas. Porém, o que chega para o presente, no que diz respeito ao senso comum, é uma imagem estereotipada desses artefatos, que podem ser apreciados em museus ou em coleções particulares. Quando retirados de seu contexto

mítico-religioso, esses objetos perdem sua função ritualística, permanecendo somente o seu aspecto decorativo.

Contudo, é preciso destacar que, embora a tendência da crítica "especializada" seja considerar esses objetos como obras de arte "primitivas", eles são muito mais do que isso. Em sua maioria, as máscaras de ritos tradicionais africanos são representações artísticas de seres míticos, forças personificadas da natureza ou, ainda, de antepassados que permitem o contato entre o mundo dos homens e o mundo espiritual. Esses artefatos podem, também, representar tipos humanos ou animais. Nesse caso, os traços e as feições do rosto devem estar de acordo com a linguagem tradicional da comunidade e da divindade representada (SIGNIFICADOS, 2022). Quando a pessoa veste a máscara, seu corpo adquire formas e movimentos atribuídos ao ancestral. "Destituído de autonomia, o corpo do mascarado se permite encurvar, alongar, expandir, estreitar e ser posto em movimento de acordo com a vontade do ancestral" (SIGNIFICADOS, 2022, on-line).

Mas, por que a máscara é tão fundamental nos rituais? Talvez seja porque "a matéria-prima do mundo ritual é a mesma da vida diária e que entre elas as diferenças são apenas de grau, não são de qualidade" (DAMATTA, 1997, p. 85). A máscara coloca em foco o acontecimento que deve ser destacado do universo cotidiano. O artefato vem ao encontro das necessidades do ritual para enfatizar o que deve ser dito com veemência na representação ritualística. Isso ocorre pois,

> [...] [o]s rituais dizem as coisas tanto quanto as relações sociais (sagradas ou profanas, locais ou nacionais, formais ou informais). Tudo indica que o problema é que, no mundo ritual, as coisas são ditas com mais veemência, com maior coerência e com maior consciência. Os rituais seriam instrumentos que permitem maior clareza às mensagens sociais (DAMATTA, 1997, p. 85).

Tradição e cultura europeia

Na Europa, a evolução histórica deu margem para a incorporação das culturas tradicionais na estrutura social dominante. Aos poucos, essas

tradições milenares das comunidades rurais foram assimiladas pelas religiões prevalecentes antes do cristianismo, na Grécia e em Roma, que faziam encenações para representar as narrativas de seus mitos ancestrais.

Entretanto, na Idade Média, esses costumes permaneceram associados ao ocultismo ou às seitas marginais, por desafiarem a fé cristã e serem praticados por grupos que temiam sanções da Igreja ou do poder estabelecido. Mesmo assim, essas tradições persistiram ao longo do tempo na vida cotidiana desde o início da Europa moderna (1453 d.C.), que "estava repleta de rituais religiosos e seculares, e as apresentações de contos e cantigas não constituíam exceções" (Burke, 2005, p. 245).

São bastante conhecidas as máscaras atribuídas ao Teatro Clássico Grego, embora não existam exemplares que sobreviveram à prova do tempo e que tenham sido realmente usados em encenações naquele período da Idade Antiga. Acredita-se que um dos motivos para isso seja o material usado na confecção desses artigos:

> This is due in part to the fact that they were made from perishable material such as "stiffened linen or wood" (MAE). We do have some remaining terracotta examples, which were not worn, but would have been dedicated to temples. Some of the earliest known images of Gorgons in fact come from terracotta masks from the 7th century from a shrine of Artemis (Napier 1986). These terracotta examples were votive substitutes for the real things (Mack 1994). As for their form, "masks covered more than just the face, being put on over the head like a helmet" (BROWN UNIVERSITY, s. d., on-line).[7]

Ademais, há cenas registradas em cerâmicas e pedras, que resistiram às intempéries, demonstrando as evidências do uso de máscaras no teatro da Grécia antiga, como, por exemplo, nas representações das narrativas históricas de **A Ilíada**, de Homero, assim como o personagem da tragédia **Ajax**, de Sófocles. O capacete usado pelos heróis desses dramas tinha o formato de uma máscara aterrorizante. Entretanto, pode-se afirmar que as

[7] "Isto se deve em parte ao fato de que foram feitos de material perecível como "linho ou madeira endurecida" (MAE). Temos alguns exemplos remanescentes de terracota, que não foram usados, mas que teriam sido dedicados aos templos. Algumas das primeiras imagens conhecidas de Gorgons vêm de fato de máscaras de terracota do século VII de um santuário de Artemis (NAPIER, 1986). Estes exemplos de terracota foram substitutos votivos para as coisas reais (MACK, 1994). Quanto à sua forma, as máscaras cobriam mais do que apenas o rosto, sendo colocadas por cima da cabeça como um capacete" (tradução nossa).

máscaras mais conhecidas do Teatro Grego no presente foram aquelas usadas pelo coro, a exemplo das “Fúrias” representadas na tragédia ***Orestes***, de Ésquilo, conforme a imagem 5.

Imagem 5: Coro das Fúrias, *Orestes* de Ésquilo, direção de Peter Hall, Olivier Theater, National Theater, Londres, 1981.

Fonte: disponível em: https://www.pinterest.co.kr/pin/256212666287936655/

A função específica do coro no Teatro Grego era representar um personagem coletivo. Por isso, não é de se estranhar que atores e atrizes usassem máscaras que os igualavam e os distanciavam dos personagens principais da tragédia encenada.

> The mask would give the chorus a unity and uniformity but would also encourage interdependency between the performers. The masks also offered many other functions within Greek Theater. As the performances often took place in large open-air theaters, masks would include over-exaggerated features to allow audiences further away to see what feeling was being expressed by the chorus (which would usually be the overarching tone of the play). Masks also concealed the identity of the actor, so they were able to appear numerous times within the play without being associated with one specific character. Masks could also be made for unique characters within the piece, for example,

> ‘The Furies’ as seen in The Eumenides by Aeschylus (THE HOLE, 2010, on-line).[8]

Na cultura grega, a palavra *prosopon* era usada no sentido de máscara para fazer teatro, correspondendo ao termo *persona* em latim. Dessa forma, a máscara era usada para representar certos personagens conhecidos do público. Além disso, a máscara também tinha uma função técnica, que era de ampliar a voz do ator para que as grandes plateias em semicírculo ouvissem com mais clareza; daí a origem do termo *per* + *sonare*, ou seja, fazer soar (SILVA, 2005, p.8). A máscara, ao mesmo tempo em que revela o personagem, oculta o ator, permitindo que apenas sua voz chegue ao público. Note-se que

> o tema grego-latino do prosopon/persona orienta-nos igualmente para a dignidade da pessoa que está “por detrás” do ator: a face banal, cotidiana e de todos conhecida do comediante, isto é, para “disfarçar”, mas usa-se sobretudo para representar outrem mais digno – um deus, por exemplo –, fixando-lhe os contornos, a figura e ampliando o som, de forma que a voz se faça ouvir no teatro (CABRAL, 1973, p. 97).

As máscaras funcionavam como um código cultural que o público frequentador dos espetáculos dominava. Essa linguagem dramática foi criada no teatro grego e, posteriormente, assimilada à cultura europeia. Os tipos básicos eram elementos mais ou menos prontos, a fim de serem mais facilmente reconhecidos. As peças populares de muitas partes da Europa contêm motivos recorrentes, “tais como combates, cortes, casamentos, processos, testamentos, execuções e funerais, quer isoladamente ou em combinações” (BURKE, 2005, p. 187). Nesse contexto, destaca-se que o carnaval daquela época era a festa popular por excelência, estabelecendo um momento propício para esses acontecimentos.

---

[8] “A máscara daria ao refrão uma unidade e uniformidade, mas também incentivaria a interdependência entre os artistas. As máscaras também ofereciam muitas outras funções dentro do teatro grego. Como as apresentações frequentemente aconteciam em grandes teatros ao ar livre, as máscaras incluíam características exageradas para permitir que o público mais distante visse o sentimento que estava sendo expresso pelo refrão (que normalmente seria o tom abrangente da peça). As máscaras também ocultavam a identidade do ator para que pudessem aparecer inúmeras vezes dentro da peça sem estarem associadas a um personagem específico. As máscaras também poderiam ser feitas para personagens únicos dentro da peça, por exemplo, "As Fúrias", como visto em “As Eumênides” de Ésquilo.” (tradução nossa).

> A estação do Carnaval começava em janeiro, ou mesmo em finais de dezembro, sendo que a animação crescia à medida que se aproximava a Quaresma. O local do Carnaval era ao ar livre no centro da cidade; em Montpellier, Place Notre Dame; em Nuremberg, a praça do mercado em torno da prefeitura; em Veneza, Piazza San Marco, e assim por diante. O Carnaval pode ser visto como uma peça imensa, em que as principais ruas e praças se convertiam em palcos, a cidade se tornava um teatro sem paredes, e os habitantes eram os atores e espectadores que assistiam à cena dos seus balcões. De fato, não havia uma distinção marcante entre atores e espectadores, visto que as senhoras em seus balcões podiam lançar ovos na multidão abaixo, e os mascarados muitas vezes tinham licença para irromper em casas particulares (BURKE, 2005, p. 248-249).

Os motivos encenados se combinavam conforme o princípio da "bricolagem" ou associação de ideias. Esses códigos são observados também em muitas canções, narrativas e contos folclóricos da cultura popular europeia.

> O povo usava máscaras, algumas com narigões, ou fantasias completas. Os homens se vestiam de mulher, as mulheres de homem; outros trajes populares eram os de padre, diabo, bobo, homens e animais selvagens, como, por exemplo, urso. Os italianos gostavam de se fantasiar como personagens da Commedia dell'arte, e Goethe comenta ter visto centenas de Pulcinelli no curso de Roma (BURKE, p. 249-250).

Note-se que, na composição da teatralidade europeia, era visto o uso das antíteses e paradoxos, como figuras de retórica, destacando-se o contraste, assim como acontecia também nas artes visuais e na literatura.

> No nível de estória, Axel Olrik chamou a atenção para o que designou de "lei dos dois em cena" – apenas duas pessoas aparecem simultaneamente na literatura popular tradicional - e "lei do contraste", o costume de justapor opostos como o grande e o pequeno, o rico e o pobre, Golias e Davi, o rico e Lázaro, São Jorge e o Dragão, Cristo e o Demônio (BURKE, p.191).

Outro uso marcante da máscara aconteceu durante a terrível pandemia de peste bubônica, que devastou a Europa entre 1347 e 1353 d.C., causando a morte de quase dois terços de sua população. Médicos desse

período histórico nefasto, que tinham ainda muito de feiticeiros, usavam capas pretas, chapéus, luvas e instrumentos com cabos longos para limitar ao máximo o contato com os doentes. Eles cobriam o rosto com máscaras no formato de cabeça de uma ave e, no interior do bico, eram colocados vários tipos de especiarias, perfumes e pétalas de flores, que formavam um filtro respirador. Nesse contexto, acreditava-se que a Peste Negra se espalhava pelo ar, através de uma "nuvem venenosa" denominada miasma, que consistia em um composto de odores fétidos provenientes de matéria orgânica em putrefação nos solos e lençóis freáticos contaminados (JORGE, 2007). Assim, a função da máscara com bico de ave era impedir que o miasma entrasse no corpo do médico.

A “teoria do miasma” esteve presente na crença popular europeia por muito tempo, chegando até o século XVIII, quando os nobres e a grande burguesia francesa evitavam morar ou permanecer muito tempo em Paris, ou em qualquer outro grande centro urbano francês, devido ao "miasma que a plebe exalava" (HISTÓRIA ILUSTRADA, 2014, ON-LINE).

Não se trata, nesse caso, do uso teatral ou artístico da máscara, mas de seu uso social, que acabou criando uma imagem forte de um personagem real, capaz de marcar a cultura europeia na época da crise sanitária da Peste Negra. É relevante observar que o episódio em questão foi a pandemia mais devastadora registada na história, que resultou na morte de 75 a 200 milhões de pessoas na Eurásia, atingindo seu ápice na Europa, entre os anos de 1347 e 1353. Encontra-se, a seguir, na imagem 6, a representação da máscara indicada acima.

Imagem 6: Máscara de médico usada durante a pandemia de Peste Negra (1347-1353).

Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/mundo-isolado-como-quarentena-reduziu-os-impactos-da-peste-negra.phtml. Acesso em: 28 mar. 2022.

Da Idade Média à *Commedia dell'Arte*

Na literatura popular da Idade Média e, posteriormente, no período romântico, as representações de imagens de vilões e tiranos eram bastante populares. Figuras que eram odiadas e desprezadas pelo povo costumavam, muitas vezes, ser associadas à nobreza. Por outro lado, santos, heróis e heroínas eram associados a atitudes dos líderes populares. Nesse cenário, vilões e bobos animalizados eram figuras pouco simpáticas para o gosto popular, assim como os avarentos, velhacos e falsários. Conforme Peter Burke (2005), as manifestações populares eram condizentes com as rebeliões populares, e os personagens eram relacionados aos personagens reais do momento.

Como a maioria das encenações na Idade Média era, costumeiramente, de temática religiosa, a princípio, o espaço cênico se restringia ao interior das igrejas. Com o passar do tempo, entretanto, as peças começaram a ficar mais diversificadas e exigiam maior espaço para sua apresentação. A solução encontrada foi usar a praça, que geralmente era situada em frente à igreja, na região central da cidade ou do burgo. Nesse

mesmo local, era montado um pequeno palco elevado, de forma que ficasse acima da altura dos espectadores, enquanto estes se distribuíam pelo chão sem grande cerimônia, ficando todos muito à vontade. Alguns grupos de saltimbancos, que desejavam se locomover de um sítio para outro, começaram a empregar carroças, que podiam servir também como palco improvisado. Na imagem 7, vê-se um registro do entorno de uma apresentação teatral em Bruxelas no século XVII.

Imagem 7: Van Der Meulen, *Mercado de Cavalos em Bruxelas, 1666.*

Fonte: disponível em: https://arteducacao.wordpress.com/teatro/ Acesso em: 28 mar. 2022.

Naquela época, as máscaras eram frequentemente usadas nas apresentações, a fim de representar alegorias de personagens fixos. Resquícios desses hábitos ainda podem ser observados atualmente em partes da Europa, a exemplo do que ocorre no Carnaval de Veneza, bem como em outras festas populares e religiosas. A Itália renascentista foi o contexto que consagrou a *Commedia dell'Arte*, na qual cada personagem é reconhecido por sua máscara característica.

As máscaras da *Commedia dell'Arte* trazem consigo informações codificadas, com elementos socioculturais e performativos, de acordo com cada personagem representado. Nela, a máscara apresenta uma fisionomia fixa e opera, juntamente com o traje usado, a fisicalidade do ator, com o objetivo de criar uma imagem instantaneamente reconhecível para o público. Isso porque os traços de cada figura indicam sua posição socioeconômica, sua emoção ou atitude dominante, assim como seu local de origem. Com isso, a *Commedia dell'Arte* permite que o público perceba imediatamente os papéis que cada personagem desempenha na encenação, pois sua principal via de ação é a atuação exagerada e estilizada, em vez de apresentar uma exposição psicológica complexa. Porém, dentro desse esquema aparentemente rígido, há uma grande margem para a improvisação do ator, que acrescenta traços da própria personalidade ao personagem, ainda que este seja tradicionalmente determinado. Abaixo, tem-se, como exemplo, a máscara pertencente ao conhecido personagem Arlequim (Imagem 8). Trata-se de um servo ágil e malandro, colocado como palhaço.

Imagem 8: Arlecchino era a principal figura da Commedia Dell'Arte.

Fonte: disponível em: http://paodecanelaeprosa.com.br/comedia-dellarte/ Acesso em: 28 mar. 2022.

O primeiro grupo de *Commedia dell'Arte* de que se tem notícia foi formado em 1545, quando oito atores da cidade de Pádua, na Itália, se comprometeram a atuar juntos por uma temporada que se estendeu até a quaresma de 1546. Esse foi também o primeiro grupo de atores europeus a viver exclusivamente de sua própria arte. Nesse ínterim, as personagens representadas eram divididas em três categorias: os enamorados, os velhos e os criados, também conhecidos por *zannis*, palavra que provavelmente deriva de Giovanni, nome típico do ambiente camponês italiano (PÃO DE CANELA E PROSA, 2020, on-line). Entre as personagens que utilizavam máscaras, destacava-se Pantaleão (*Pantaleone*), um rico mercador veneziano, geralmente avarento e conservador. Com sua figura esguia, ele compunha o jogo cênico de forma a contrastar com a figura redonda do outro velho, o Doutor (*Il Dottore*), que podia aparecer como seu amigo ou rival. Este segundo personagem era sempre de comportamento pedante, normalmente advogado ou médico, e falava em dialeto bolonhês intercalado por palavras ou frases em latim.

Já a máscara mais popular entre os *zannis* era a do Arlequim (*Arlecchino*), personagem proveniente de Bérgamo. Ele encarnava uma mistura de esperteza com ingenuidade, sempre no centro das intrigas. Supõe-se que, com o tempo, seu figurino foi ganhando remendos coloridos, de onde provém sua fantasia de losangos, típica dos Arlequins que podem ser vistos nas fantasias de inúmeros carnavais pelo mundo afora.

O uso da máscara na *Commedia dell'Arte* tornou-se tão marcante, que o público passou a chamá-la "comédia das máscaras". Os atores geralmente usavam um tipo de meia máscara, que deixava a parte inferior do rosto descoberta, permitindo uma fonação perfeita e a respiração mais cômoda, adequada às necessidades do jogo cênico. Conforme já foi indicado, a máscara tinha a vantagem de proporcionar o imediato reconhecimento do personagem pelo público.

Nesse contexto, Arlequim, Briguela, Pantaleão, Balanzone, Rosaura, Colombina e o Capitão eram intérpretes de um mundo de extremos, no qual sentimentos e pensamentos eram reduzidos a estereótipos, e as máscaras

proporcionavam a simplificação máxima do caráter do personagem. Não existiam nuanças na esperteza de Arlequim, na avareza de Pantaleão, na afetação doutoral de Balanzone, na faceirice de Colombina.

> *Each character is the representative of a social class which, by the act of theater, becomes the magical incarnation of all its class. The major significant area of commonality is the wearing of masks, and by extension the gestic presentation of an actor's physicality* (CRICK, 2018).[9]

No que diz respeito à encenação, tudo era imediato e representado em linguagem direta, facilitando a compreensão das plateias instaladas nas áreas sombreadas da praça pública. Os diálogos geralmente eram muito curtos, para provocar risos mais rapidamente, antes de os artistas serem dispersados pela polícia. Depois de ocupar as ruas, a *Commedia dell'Arte* passou a fazer parte também das festas da corte, tanto que pintores famosos, como Tiepolo e Callot, eternizaram em suas telas os personagens da *Commedia dell'Arte*.

> *"Commedia dell'Arte" è oggi un'espressione ambigua, perché in principio designa il teatro praticato in Italia fra la metà del XVI e la metà del XVIII secolo, caratterizzato dall'uso delle maschere e della scrittura 'a soggetto' e quasi da subito diffuso e istituzionalizzato in Francia e nel resto d'Europa; ma nello stesso tempo allude a un presunto 'genere' teatrale, cui appunto si sono ispirate, nel corso del Novecento, le più diverse esperienze, tanto di tradizione che di ricerca, un nucleo genetico del teatro contemporaneo che oggi per chiarezza è opportuno distinguere dal fenomeno storico con una sigla: CDA.* (CUPPONE, 2016). [10]

Note-se que a denominação *Commedia dell'Arte* é moderna. Na época da Renascença italiana, esse tipo de teatro popular ainda não era conhecido

---

[9] "Cada personagem é o representante de uma classe social que, pelo ato do teatro, torna-se a encarnação mágica de toda a sua classe. A principal área significativa de uniformidade é o uso de máscaras e, por extensão, a apresentação gestual da fisicalidade de um ator." (tradução nossa).

[10] "A 'Commedia dell'Arte' é hoje uma expressão ambígua, pois em princípio designa o teatro praticado na Itália entre meados do século XVI e meados do século XVIII, caracterizado pelo uso de máscaras e escrita "sujeita", e quase imediatamente difundido e institucionalizado na França e no resto da Europa; Mas ao mesmo tempo faz alusão a um suposto "gênero" teatral, que inspirou as mais diversas experiências durante o século 20, tanto tradicionais quanto experimentais, um núcleo genético do teatro contemporâneo que hoje, por uma questão de clareza, deve ser distinguido do fenômeno histórico por um acrônimo: CDA." (tradução nossa).

por esse nome. Essa denominação a posteriori se dá também no contexto do teatro francês:

> [*n]ous avons entrepris d'esquisser l'histoire d'un genre de représentation scénique qui n'existe plus en France, et qui n'y a même jamais porté son nom propre. En effet, ce genre s'est appelé chez nous comédie à l'impromptu, comédie improvisée, comédie sur canevas. Aucune de ces dénominations n'exprime suffisamment ce que les Italiens ont appelé commedia dell'arte, c'est-à-dire, littéralement, comédie de l'art, et, par extension, la comédie parfaite, le nec plus ultra de l'art. Nous prions donc le lecteur français d'accepter, une fois pour toutes, ce titre italien, que rien ne saurait remplacer avec avantage, la commedia dell'arte* (SAND, 1860).[11]

Trata-se, portanto, de uma tradição recriada, o que não impede que seja um gênero de arte cênica muito inspirador para o teatro moderno e contemporâneo.

> *L'idea di CDA come 'genere' e finanche archetipo comincia a discendere alle avanguardie del primo quarto del Novecento. In campo teatrale, in particolare, i russi, con gusto formalistico, ne riscoprono la lezione di spettacolarità e acrobazia; d'altro canto, in Francia, Jacques Copeau con una comune di sognatori, i futuri Copiaus, va alla ricerca di un nuovo pubblico e di una nuova condizione dell'attore in nome di una comédie nouvelle* (CUPPONE, 2016).[12]

A peça de Giorgio Strehler, *Arlequim Servo dos Dois Mestres,* é considerada um marco no resgate da *Commedia dell'Arte* no período do Pós-Guerra, quando estreou no Piccolo Teatro di Milano, em 1947. Por meio dela, o autor tentou reconstituir uma espécie de "gramática" da máscara. Depois disso, "[c]ada um deles queria recuperar diferentes aspectos da Commedia

[11] "Nos comprometemos a esboçar a história de um gênero de performance de palco que não existe mais na França, e que nunca levou nem mesmo seu próprio nome. Na verdade, este gênero tem sido chamado na França de comédia à l'impromptu, comédia improvisada, comédia sobre tela. Nenhum desses nomes expressa suficientemente o que os italianos chamaram de commedia dell'arte, ou seja, literalmente, comédia de arte, e, por extensão, comédia perfeita, a última palavra em arte. Portanto, pedimos ao leitor francês que aceite, de uma vez por todas, este título italiano, que nada pode substituir com vantagem, a commedia dell'arte." (tradução nossa).

[12] "A ideia do CDA como um "gênero" e até mesmo um arquétipo começa a descer para a vanguarda do primeiro quarto do século 20. No campo teatral, em particular, os russos, com um gosto formalista, redescobrem a lição de espetacularidade e acrobacia; por outro lado, na França, Jacques Copeau com uma comuna de sonhadores, o futuro Copiaus, vai em busca de um novo público e uma nova condição do ator em nome de uma comédie nouvelle." (tradução nossa).

dell'Arte: do potencial simbólico da máscara à improvisação, da ideia de teatro popular ao pastiche linguístico”[13] (CUPPONE, 2016, p. 56). Portanto, são muitos os autores modernos que podem ser considerados herdeiros desta tradição popular italiana “reinventada”. Na imagem 9, vê-se a personagem Colombina, em releitura presente no carnaval de Veneza em 2017.

Imagem 9: Lica Cecato, Colombina, Carnaval de Veneza, 2017.

Fonte: disponível em: https://www.facebook.com/photo?fbid=1002861563147793&set=a.105879909512634 Acesso em: 29 mar. 2022.

O pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), teórico da cultura europeia e das artes, em seu livro **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** (1987), dirigiu seu olhar para as fontes da cultura popular e suas ligações com a literatura moderna, destacando que

[13] No original: “*Ognuno ha inteso recuperare della Commedia dell’Arte aspetti diversi: dalle potenzialità simboliche della maschera all’improvvisazione, dall’idea di teatro popolare al pastiche linguistico”.*

> [e]la caracteriza-se principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. (BAKHTIN, 1987, p. 10).

Ao estudar o contexto da obra de François Rabelais, Bakhtin (BAKHTIN, 1987) observa seu caráter cômico popular, que se destaca por uma espécie de caráter não oficial. O autor mostra as características originais da arte popular da Idade Média, nas suas formas de ridicularizar uma pretensa verdade e o poder constituído, por meio da utilização de todo um sistema de máscaras e disfarces ostensivos. Num contexto mais atual, e transposto para o ambiente do carnaval brasileiro, o antropólogo Roberto da DaMatta descreve a mesma ideia de “mundo invertido” sugerida por Bakhtin, que estaria vinculada ao espírito carnavalesco:

> [n]a teoria do reflexo invertido e da dramatização múltipla, porém, é que o carnaval cria não só os seus vários planos, mas seu próprio plano. Ou seja, o carnaval – como o teatro, o futebol, o jogo e as situações em geral – inverte seu espaço social que, embora possa estar determinado, tem suas próprias regras, seguindo suas próprias regras, seguindo sua própria lógica. Em condições normais, esse espaço – por ser vigorosamente contrário ao mundo cotidiano, e sendo dele uma imagem invertida – apenas reforça esse mundo, confirmando-o. (DAMATTA, 1997, p. 90).

Porém, no contexto brasileiro, a inversão carnavalesca adquire uma outra conotação histórica e social mais precisa. Como não poderia deixar de ser, estão envolvidas, neste caso, questões étnico-raciais de origem e da luta de classes, num ambiente de acirrada injustiça social. Acerca de tal cenário, a socióloga brasileira Lélia Gonzalez afirma que:

> [o] mito que se trata de reencenar aqui, é o da democracia racial. E é justamente no momento do rito carnavalesco que o mito é atualizado com toda a sua força simbólica. E é nesse instante que a mulher negra transforma-se única e exclusivamente na rainha, na “mulata deusa do meu samba”, “que passa com graça/fazendo pirraça/fingindo inocente/tirando o sossego da gente”. É nos desfiles das escolas de primeiro grupo que a vemos em sua máxima exaltação. Ali, ela perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar

> dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la (GONZALEZ, 1984, p. 228).

A performance ensaiada o ano inteiro finalmente pode ser apresentada a céu aberto para o empolgamento de um grande público. Trata-se de um momento fugaz, mas que pode ser registrado por milhares de câmeras fotográficas ou mesmo por uma poderosa rede de televisão. Por isso, é preciso dar o melhor de si, para um dia chegar lá, afinal: "[t]oda jovem negra, que desfila no mais humilde bloco do mais longínquo subúrbio, sonha com a passarela da Marquês de Sapucaí" (GONZALES, 1984, p. 228). É justamente no carnaval que esse momento de fantasia e realização se concretiza.

> A gente sabe que carnaval é festa cristã que ocorre num espaço cristão, mas aquilo que chamamos de Carnaval Brasileiro possui, na sua especificidade, um aspecto de subversão, de ultrapassagem de limites permitidos pelo discurso dominante, pela ordem da consciência. Essa subversão na especificidade só tem a ver com o negro. Não é por acaso que nesse momento, a gente sai das colunas policiais e é promovida a capa de revista, a principal focalizada pela tevê, pelo cinema e por aí afora. De repente, a gente deixa de ser marginal prá se transformar no símbolo da alegria, da descontração, do encanto especial do povo dessa terra chamada Brasil (GONZALEZ, 1984, p. 239).

Por muito tempo, essa suposta inversão de valores no carnaval reforçou o mito da "democracia racial", que se tornou lugar-comum na ideologia de classe brasileira. Nesse sentido, esse processo encobria sobejamente as facetas mais cruéis dos problemas sociais,

> exatamente porque nesse curto período de manifestação do seu reinado o Senhor Escravo mostra que ele sim, transa e conhece a democracia racial. Exatamente por isso que no resto do ano há reforço do mito enquanto tal, justamente por aqueles que não querem olhar para onde ele aponta. A verdade que nele se oculta, e que só se manifesta durante o reinado do Escravo, tem que ser recalcada, tirada de cena, ficando em seu lugar as ilusões que a consciência cria para si mesma (GONZALEZ, 1984, p. 240).

Contudo, o fato de o carnaval privilegiar a inversão não quer dizer que o evento seja desprovido de regras, que, aliás, são rigidamente seguidas. Isso se dá pois "o próprio carnaval também tem sua ordem e suas formalidades"

(DAMATTA, 1997, p. 70). Existem modos prescritos de participação nessa festa popular: como se vestir, que música tocar, como se comportar. Os blocos (que se formam espontaneamente) ou as escolas de samba e os cordões (que são associações livres e amistosas) funcionam segundo certas regras de relacionamento estipuladas, que se reproduzem na organização dos subgrupos que fazem parte do conjunto, como a bateria, os passistas, as baianas, entre outros. Por isso, as máscaras têm sua função específica dentro desse universo fantasioso, pois elas são capazes de apresentar os personagens indispensáveis para o acontecimento da festa. A fim de se obter o clima festivo esperado, é preciso usar o traje adequado para aquele momento de descontração e alegria contagiante.

> As fantasias carnavalescas criam um campo social de encontro, de mediação e de polissemia social, pois, não obstante as diferenças e incompatibilidades desses papéis representados graficamente pelas vestes, todos estão aqui para "brincar". E brincar significa literalmente "colocar brincos", isto é, unir-se, suspender as fronteiras que individualizam e compartimentalizam grupos, categorias e pessoas (DAMATTA, 1997, p. 62).

Nesse cenário, as fantasias convencionais e as máscaras caricatas contribuem para criar esse "mundo de mediação, encontro e compensação moral. Elas engendram um campo social cosmopolita e universal, polissêmico por excelência" (DAMATTA, 1997, p. 63). Em meio aos ritos carnavalescos, a rigidez fisionômica das máscaras e os personagens representados pelos bonecões tradicionais do carnaval servem para redefinir repertórios incluídos num enredo esperado. Colocar esses personagens fixos em movimento constitui a magia da festa, pois, ao mesmo tempo em que a máscara esconde o rosto do folião, tem o poder transformista de revelar características da personalidade do indivíduo que permanecem dormentes no dia a dia, durante o restante do ano.

Imagem 10: Lica Cecato, Carnaval de Veneza, 2017.

Fonte: disponível em: https://www.facebook.com/photo?fbid=1002861563147793&set=a.105879909512634 Acesso em: 29 mar. 2022.

Um exemplo dessa dinâmica é o carnaval de Veneza, considerado um dos mais tradicionais da Europa. Nele, percebem-se, ainda, os costumes de usar máscaras e desfilar com bonecos, herdados da Idade Média e Renascença. Essas tradições podem ter sido transplantadas para o Brasil em tempos mais recentes, sobrepondo-se aos costumes grotescos vindos de Portugal no período colonial. Com o tempo, esses traços culturais foram transformados e adaptados à realidade brasileira, tendo sobrevivido até o presente, por exemplo, nas festas de bumba meu boi, no Maranhão, e nos carnavais do Rio de Janeiro e de Pernambuco.

Imagem 11: Bumba Meu Boi, Maranhão, 2019.

Fonte: Roberto Ramos/DP/D.A Press.

> Enraizado no catolicismo popular, o Bumba Meu Boi envolve a devoção aos santos juninos São João, São Pedro e São Marçal, mas os cultos religiosos afro-brasileiros do Maranhão, como o Tambor de Mina e o Terecô, também estão presentes na celebração. Segundo a tradição, o sincretismo ocorre entre os santos juninos e os orixás, voduns e encantados que requisitam um boi como obrigação espiritual (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2019, on-line).

É bem possível que as festas de Bumba Meu Boi, encontradas em diversas regiões do Brasil, sejam descendentes da tradição portuguesa, ou ibérica, tendo como referência as tradicionais touradas de Portugal e Espanha.

> Aproximadas às figuras do boi das Tourinhas do Minho, dos Touros de Canastra e as Touradas cômicas, referência popular das Touradas espanholas. As estórias zoomorfas ou zoófilas protagonizadas pelo boi são sempre lidas com simpatia, porque, em todas as esferas, ele sempre se revela compreensível e humanizado. Somente nos hábitos espanhóis ele foi brutalizado pelas touradas, tornando-se, muitas vezes, criminoso em seu enfrentamento com o toureiro. Mas até aí teria seu correspondente no Brasil,

> através da Vaquejada, do Boi-na-Vara e da Farra-do-Boi (LIMA, 2013, on-line).

Máscaras e bonecões no Brasil contemporâneo

O Brasil tem uma forte tradição de arte popular, que se torna mais visível durante o carnaval, como é o caso dos blocos e bloquinhos de rua, que arrastam multidões nas grandes cidades do país e que estão presentes também no interior. Para quem assiste aos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro ou de São Paulo, o ritmo forte das baterias leva a crer que a origem do carnaval brasileiro é totalmente africana. Entretanto muito antes da predominância da cadência do samba, havia as grosserias dos avoengos portugueses e a meladeira do "Entrudo selvagem", vindos da Europa com os primeiros colonizadores portugueses, conforme aponta Bonald Neto (2007, p. 114):

> [...] o entrudo sobreviveu no Recife e em Olinda até meados do séc. XIX, não obstante as posturas municipais e as críticas dos jornais. O Diário de Pernambuco de 06.02.1837 dá uma nota fazendo comparações do Entrudo com os festejos "dignos de povo civilizado, decente, moderado e cômodo dos Carnavais de Veneza e de Nápoles".

Com o tempo, o carnaval brasileiro foi recebendo outras influências e, em meados do século XIX, surgiram grupos de mascarados a pé e a cavalo em Recife. "O entrudo português foi cedendo lugar a costumes mais civilizados, à moda dos Carnavais de Veneza e Nápoles" (BONALD NETO, 2007, p. 115), como aponta o crítico recifense do jornal **O Diário de Pernambuco**.

Atualmente, em Olinda e Recife, em Pernambuco, bem como em outras cidades do interior do Brasil, como São Luiz do Paraitinga, no Vale do Paraíba, em São Paulo, os foliões fazem a festa desfilando com bonecos gigantes por eles próprios confeccionados. Na opinião de um dos bonequeiros da região, "[c]omo diziam os foliões na cidade antigamente: festa boa tem que ter bonecões" (LOPES DA SILVA, 2012, p. 243). Os temas

abordados na elaboração dos bonecos gigantes costumam vir da tradição e do folclore local. Sobre esse ponto, leia-se:

> [...] um dos blocos que a gente criou foi o *Encuca a Cuca*, porque aí era um bloco noturno, onde a gente resgatou as lendas da região, todas elas de fundo moral religioso, aí a gente materializa essas lendas em bonecos gigantes. Nessa época, eu já estava aperfeiçoando minhas técnicas de bonecos, e aí a gente vai mudando o caminho. Então, materializamos o Cabra. O Cabra tem 5 versões, mas a versão original está ligada à igreja, que era o corpo seco, e depois ele vai tomando outros formatos. O formato que nós trouxemos para o carnaval, era um formato legal, era o que a tia Carola contava, que o Cabra era um enorme gigante, que fumava um cachimbo e raptava crianças e colocava dentro do cachimbão. Ele podia engolir direto, mas não sei por que tinha que engolir através do cachimbo... Tinha até um dos bonecos em que aparecia só as duas perninhas da criança saindo do cachimbo, como se o cabra tivesse fumando (CAMPOS, 2022, Anexo C).

Imagem 12: Carnaval de rua em São Luiz do Paraitinga, 2015.

Fonte: disponível em: http://carnavaldobrasil2015.blogspot.com.br/ Acesso em: 29 mar. 2022.

A meio caminho entre as metrópoles brasileiras do Rio de Janeiro e de São Paulo, ainda hoje, durante a festa do Divino Espírito Santo e durante o Carnaval, costumam desfilar os bonecos gigantes de São Luiz do Paraitinga (Imagem 12). Nesse contexto, dança pelas ruas desta pequena

cidade paulista o casal João Paulino e Dona Maria Angu: bonecões feitos artesanalmente com técnicas rudimentares, de taquara armada, cabeça e mãos recobertas de papel gomado, tinta, massa, tecido e crina vegetal nos cabelos.

> Um artesão da cidade tece dois jacás (cestos grandes) que comportem uma pessoa dentro. Depois colocam cabeções de papelão, cabelos de fios pintados e braços de trapo e pano. Logo após o cortejo religioso da Procissão do Divino, sai o casal de Gigantões a passear e dançar pela cidade. Um tocador de bombo anima o grupo que é acompanhado por uma centena de pessoas, a maior parte crianças, fazendo grande barulho e algazarra atrás dos bonecos. Ao cair da noite, o casal se recolhe à casa do Império do Divino Espírito Santo (BONALD NETO, 2007, p. 79).

Esses bonecos gigantes, vistos atualmente no carnaval de Olinda ou São Luís do Paraitinga, são resultantes de uma tradição que chegou ao Brasil com os europeus, na qual bonecos semelhantes desfilavam, inicialmente, em procissões e festividades religiosas, na figura de bufões ou reproduzindo santos católicos. Referindo-se a um tipo de teatro que pode ser relacionado aos bonecos gigantes, o tradicional mamulengo de Olinda, Fernando Augusto Goncalves Santos deduz que,

> [p]odemos apenas supor que os bonecos nos vieram acompanhando os colonizadores, visto que, na época de nossa colonização, vivia-se na Europa o apogeu de teatro de bonecos, como uma enorme receptividade dessa manifestação artística junto ao povo europeu. Tendo alçado a repercussão que atingiu a Europa daquele tempo, sendo praticado não só pelo povo nas feiras, tabernas e praças, mas também pelos eruditos nos salões das cortes e nos palácios da aristocracia, que chegavam mesmo a subvencioná-los [...] (SANTOS, 1979, p. 21).

Segundo Marina Barbosa (2014, on-line), do Museu do Mamulengo, em Olinda, a teoria mais aceita é de que a brincadeira foi trazida para o Brasil no século XVI pelos padres franciscanos, que viram no teatro de bonecos europeu uma forma de ensinar o evangelho de maneira didática aos índios. No início, os fantoches eram utilizados em presépios ao final das missas. Com o tempo, caíram no gosto popular, se espalharam e ganharam contornos próprios, conforme se vê na figura imagem 13.

Imagem 13: Bonecos diversos. Museu do Mamulengo Espaço Tiridá, Olinda, Pernambuco.

Fonte: disponível em: https://penews.com.br/museu-do-mamulengo-espaco-tirida-e-reaberto-ao-publico-em-olinda/ Acesso em: 29 mar. 2022.

Seja qual for a origem do teatro de bonecos e dos bonecos gigantes, o fato é que essas tradições se mantêm vivas até hoje, a exemplo das festas de Olinda e São Luís do Paraitinga. Nesses locais, mesmo com a pandemia do Coronavírus, em 2022, os bonequeiros estavam se preparando para os desfiles do carnaval de rua, que infelizmente foram cancelados. Sobre isso, o bonequeiro Benito Campos relata:

> São Luiz tem uma alma muito festeira e festiva e também muito musical, e tem esse conjunto arquitetônico, tudo isso, é o cenário que eu faço parte. Desde que me conheço, foi pelas festas, principalmente pelas festas religiosas, sempre misturou muito o profano e o religioso. Eu não gosto muito da palavra profano, prefiro usar “festiva”. Então a cidade sempre misturou muito bem isso. Então tinha as tradições afro-brasileiras, através das congadas, através dos moçambiques. Na década de 60, só para você ter uma noção, tinha mais de 22 grupos entre moçambiques e congadas, existia já a cavalhada, a cavalhada é muito antiga aqui também. Na cavalhada tinha os mascarados, eu amava aquelas máscaras. Então, eu fui olhando aquilo tudo, fazia parte do meu imaginário (CAMPOS, 2022, Anexo C).

Imagem 14: Benito Campos, Máscaras para carnaval de rua, São Luís do Paraitinga, 2022.

Fonte: acervo do artista.

Em Olinda, o desfile dos bonecões pelas antigas ladeiras da cidade começou com o personagem *O Homem da Meia-noite*, nos idos de 1931. Segundo as narrativas populares, todos os dias, exatamente à meia-noite, um homem muito bonito seguia a pé pela Rua do Bonsucesso, percorrendo sempre o mesmo trajeto. Depois de um certo tempo, as moças da rua ficaram curiosas para descobrir os segredos desse personagem e passaram a esperar, escondidas atrás das janelas, observando os passos do belo homem que saía pela rua sempre no mesmo horário.

> [...] os santos, os bonecos de mamulengo e os calungas são as matrizes artísticas e estéticas dos Gigantes de Carnaval, os verdadeiros antepassados que transmitiram, na tradição da cultura bonequeira, nordestina, as técnicas de fabricação, o simbolismo, o significado e a funcionalidade que estruturam o fenômeno social e cultural dos gigantes foliões. Senão como entender a força dramática, o encantamento mágico, a irresistível atração que exerce o caminhar desengonçado e patético dos enormes bonecos pelas ladeiras de Olinda, pelos bairros recifenses ou pelas ruas de cidadezinhas do interior, arrastando multidões de adultos e de crianças por dentro da madrugada? (BONALD NETO, 2007, p. 106).

Imagem 15: Homem da Meia-Noite no Carnaval Olinda.

Fonte: disponível em: http://www.programacaocarnavalrecife.com.br/homem-da-meia-noite-carnaval-olinda/ Acesso em: 29 mar. 2022.

Os artesãos locais confeccionaram um bonecão muito bem-acabado, elegante, de terno, gravata e chapéu, para desfilar à meia-noite de sexta-feira, abrindo com ele a festa de carnaval (EBC, 2015), conforme se vê na imagem 15. Dessa maneira, a fama desse personagem foi se espalhando e se tornou mais uma tradicional brincadeira que passou a ser representada durante o Carnaval de rua de Olinda.

> Assim, criaram o Homem da Meia-noite, Gigante que desfila a partir das doze horas da noite do sábado de Carnaval, antes, portanto, da madrugada do domingo, quando sai o Cariri, com sua chave de abrir o Carnaval olindense. Daí em diante será o fantástico Gigante de cartola e eterno sorriso quem inaugura as loucuras de Momo com toda a força do frevo estourando no “passo” pelas ruas e ladeiras de Olinda (BONALD NETO, 2007, p. 153).

Esse boneco mágico e misterioso pode não ser muito bonito, ao menos segundo os padrões estéticos mais sofisticados, mas passou a ser o símbolo do Carnaval de Olinda. O gigante passou a abrir oficialmente a folia com seu desfile pela Cidade Alta, no sábado, com chuva de papel picado, fogos e a animação das bandas de frevo. Nessa ocasião, o povo, na rua,

aguarda ansioso pela aparição do “calunga gigante” (PROGRAMAÇÃO, s. d., on-line).

Em 2006, *O Homem da Meia-noite* foi reconhecido como Patrimônio Imaterial de Pernambuco, tal a relevância cultural dessa figura. Somente uma pandemia implacável, como a do Coronavírus, foi capaz de impedir que o boneco deixasse de aparecer em 2021. Isso ocorreu porque o carnaval, que começaria no dia 12 de fevereiro (sexta-feira) e se estenderia até o dia 16 (terça-feira) foi cancelado pela prefeitura olindense, por conta da necessidade de isolamento social.

Além do bonecão que representa *O Homem da Meia-noite*, muitos outros bonecos gigantes desfilam pelas ladeiras da cidade de Olinda, bem como participam de desfiles no Polo Marco Zero, no centro do Recife. Na segunda-feira de carnaval, costuma acontecer um desfile nas ruas da Cidade Alta e, na terça-feira, há outro, dessa vez, pelas ruas do Recife. Calcula-se que, no presente, mais de 500.000 foliões costumam acompanhar os desfiles dos bonecos gigantes. No entanto, essa tradição começou humildemente, em Belém do São Francisco, uma pequena cidade do interior do estado de Pernambuco. Sua primeira aparição se deu por conta da criatividade de um jovem que ouvia as histórias de um padre belga sobre os mitos da igreja da Idade Média.

O primeiro boneco gigante recebeu o nome de “Zé Pereira” e desfilou no carnaval de 1919. A figura chegou às ladeiras de Olinda em 1932, quando passou, então, a ser conhecido como *O Homem da Meia-noite*. Os bonecões eram confeccionados com corpo de madeira e a cabeça em papel machê. Mais tarde, *O Homem da Meia-noite* ganhou uma companheira – a *Mulher do Meio-dia* - e, depois, veio o *Menino da Tarde*. Posteriormente, o artista plástico Silvio Botelho, criador deste último, tornou os bonecos gigantes populares nos carnavais pernambucanos, quando criou o encontro dos bonecões pelas ladeiras da Cidade Alta, em Olinda, onde, até hoje, vários artistas locais se reúnem e participam da festa com suas criações.

Inicialmente, como dito acima, os bonecos gigantes tinham o corpo feito em madeira e a cabeça em papel machê, mas, atualmente, eles são feitos com fibra. O processo começa com a modelagem em argila, que está baseada em fotos, para a captação das feições dos personagens

homenageados. A partir desse molde, vem o uso do gesso e, depois, a finalização em fibra. Os braços são feitos em isopor, para manter a leveza dos movimentos durante os desfiles e não machucar os foliões que acompanham o cortejo (veja-se a imagem 16). Note-se que os braços são anexados ao corpo dos bonecos apenas no momento do desfile; nas exposições em museus, frequentemente, os gigantes são colocados sem os braços.

Imagem 16: boneco gigante de Olinda, carnaval de 2020.

Fonte: disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LsO3Z__OfQw Acesso em: 03 dez. 2021.

Os bonecos gigantes de Olinda costumam ter de três metros e meio a quatro metros de altura, pesando cerca de quinze a vinte quilos. Eles são carregados pelos bonequeiros, que apoiam na cabeça uma estrutura estofada que fica no corpo do boneco. Há uma abertura na frente, que serve tanto para dar visão ao bonequeiro como para a respiração. Cada manipulador fica de uma a hora e meia dentro do boneco, que é passado, em seguida, para outros manipuladores, até a conclusão do desfile, que dura, em média, quatro horas (VIANNA, 2019, on-line). Em São Luís do Paraitinga, as técnicas de construção dos bonecos são mais simples e os materiais, mais naturais, conforme relata Benito Campos (Anexo C):

> [...] eu vivi nesse universo, eu era um grande admirador das máscaras. Eu adorava ver aquelas máscaras, eram muito legais, eram muito originais. As pessoas faziam os cabelos das máscaras e os bigodes com crina de cavalo, eram todas de papel machê e crina de cavalo. Aí, eu olhava aquilo e achava muito legal, tinha umas que ficavam mais bonitas que as outras. E aí, chegou uma época que eu falei "vou aprender a fazer isso". Aí, eu comecei a conviver entre os artesãos que aqui existiam, eu comecei a fazer máscaras, principalmente de cavalhadas, e eram lindas máscaras. Usava materiais como papel machê e a crina de cavalo para fazer os cabelos. Eu fui olhando aquilo, depois comecei a trabalhar com máscaras, fui me aprimorando, comecei a usar papelão, que era uma técnica que estava aí, material reciclado, comecei a usar fitas adesivas de embalagens, antes usava cipós. Aí, comecei a criar bonecos de cipós, arames e papel e depois eu vim com outras técnicas.

Também são comuns, nos festejos de rua do Nordeste brasileiro, as encenações da dança da boneca *nega maluca*, também conhecida por *Karolina*, demonstrando o humor característico da arte popular, que costuma ser alegre e expansiva, tal qual se observa nas pândegas do carnaval. Trata-se de uma performance de dança encenada com uma boneca anexada ao corpo do dançarino, capaz de se movimentar no ritmo acelerado do forró, ganhando vida e expressividade, segundo registrado na imagem 17.

Imagem 17: Artista de rua dança com a boneca *Karolina*, Porto de Galinhas, PE, 2019.

Fonte: disponível: https://www.youtube.com/watch?v=vtIVHq7Kj6M Acesso em: 31 mar. 2022.

Em outro contexto, de maneira espontânea, um folião do carnaval de 2020 (último carnaval antes do distanciamento social causado pela pandemia do Coronavírus) saiu à rua, acompanhando os bloquinhos que desfilavam no bairro do Bixiga, em São Paulo. Ele carregava no pescoço Raquel, uma boneca sexual de plástico inflável (Imagem 18). Nesse caso, tratava-se de um objeto performático (*performing object*), mas esse objeto era também uma personagem atrelada ao corpo do performer, exatamente como acontece com a boneca dançarina *Karolina*, tão característica das apresentações de rua vistas no Nordeste brasileiro.

A reação dos outros foliões que acompanhavam o bloquinho foi muito expressiva: alguns encorajavam o performer e elogiavam a fantasia, usando de comentários jocosos, dos quais seguem exemplos: “muito bem! Finalmente ela saiu do armário” e “faz bem em levar ela para passear”. Entretanto, outros foliões, mais conservadores, sentiram-se agredidos pela nudez da boneca de plástico e, numa atitude de censura, atacavam o performer com xingamentos e exigiam que ele e sua boneca inflável se retirassem imediatamente da rua. Diante desse episódio, entre as diversas reações ocasionadas, é importante apontar a potência dos objetos performáticos e sua capacidade de despertar diversos afetos no público.

Imagem 18: Jayme Menezes, *Boneca inflável Raquel*, carnaval do Bexiga, 2020.

Fonte: imagem concedida pelo performer.

Das tradições às manifestações

Das tradições populares festivas para as manifestações políticas a transição é suave, na medida em que “a rua é o palco” tanto para estas quanto para aquelas. Um exemplo disso é o boneco gigante que representava Paulo Freire, que desfilou pelas ruas do Recife durante a greve de professores, em 2019 (Imagem 19). Na ocasião, a memória do grande educador pernambucano estava sendo massacrada pelas correntes conservadoras que ocuparam os ministérios em Brasília, depois da posse do presidente Jair Bolsonaro.

Observa-se, mais uma vez, a cultura popular servindo de referência para uma manifestação de caráter político. Nesse âmbito, a comunicação demonstra ser muito eficiente, pois o público da cidade do Recife associa imediatamente a performance com os bonecões animados que se costuma ver durante o carnaval. Uma vez que as manifestações são eventos que acontecem na rua, assim como os desfiles de carnaval, o público assimila a mensagem muito facilmente, sem que haja estranhamento algum. Tem-se aí, portanto, a concretização de uma síntese cultural que reúne as tradições populares, a performance e o ativismo político.

Imagem 19: Boneco representando o educador Paulo Freire nas manifestações em defesa da Educação, Recife, 2019.

Fonte: disponível em: https://www.scoopnest.com/pt/s/Boneco/ Acesso em: 31 mar. 2022.

Nesse sentido, a performance *"Tropa de Choque" da Educação* (2019*)* ocupou as ruas de Goiânia, portando escudos de papelão transformados em reproduções de capas de livros (veja-se a imagem 20). Esses estandartes ocupavam a linha de frente na caminhada dos manifestantes e estudantes, sinalizando a defesa da cultura, da inteligência e da criatividade, nas figuras de Graciliano Ramos, George Orwell, Hilda Hilst, Michel Foucault, João Cabral de Melo Neto, Mário de Andrade, Angela Davis, Paulo Freire, Augusto Boal, Miguel de Cervantes, entre outros.

A ação foi coordenada pelo professor de artes cênicas Dalmir Rogério Pereira, por meio do LEDA (Laboratório Experimental de Direção de Arte), que tem como projeto a criação e estudos sobre a imagem na prática emergente da direção de arte. A criação de performances subversivas se deu em um ambiente coletivo e participativo, dentro da urgência das ruas. O potencial de uma teatralização para a cena e a ideia dos livros como objetos performáticos foi tão eficiente, que foi reproduzida posteriormente em várias manifestações em defesa da Educação pelo Brasil afora.

Imagem 20: Dalmir Rogério Pereira, Laboratório Experimental de Direção de Arte (LEDA), "*Tropa de Choque" da Educação*, Goiânia, 2019.

Fonte: disponível em: https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/59760/33444 Acesso em: 31 mar. 2022.

O professor de artes cênicas Dalmir Pereira (2017) considera que a ação “Tropa de choque” da Educação vai ao encontro do que John Bell (1997) denomina *Performing objects,* termo abrangente que se refere à utilização de objetos cênicos ou objetos animados, que inclui figuras, imagens e objetos utilizados no teatro de animação. No domínio deste mesmo termo, pode-se incluir também a máscara, o objeto e o boneco, que pode ser manipulado diante de um público. No caso da performance de rua “*Tropa de Choque” da Educação,* “escudos livros” e lápis em uma escala gigante destacam o potencial cenográfico e permitem incorporar a participação do público, dentro de uma prática performativa. Os objetos escalonados, quando inseridos no espaço público, criam uma potencialidade na imagem ou, como o próprio Dalmir (2017) ressalta, criam uma “imagem-levante”.

Ademais, é comum o uso de bonecos em alegorias e destaques nos desfiles das escolas de samba das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nos últimos tempos, algumas escolas incorporaram temas políticos aos seus enredos. O Pato da Fiesp, por exemplo, foi um dos temas do Carnaval de 2018 no Rio de Janeiro, adotado pela Escola de Samba Paraíso do Tuiuti (imagem 21), assim como “O Vampirão”, um personagem que portava a faixa presidencial e notas de dólares como adereço, numa referência direta ao presidente interino Michel Temer.

Imagem 21: Pato da Fiesp, Desfile da Escola de Samba Paraíso do Tuiuti, 2019.

Fonte: disponível em: https://www.sindmetalpinda.com.br/mais-noticias/desfile-da-tuiuti-teve-pato-amarelo-da-fiesp-e-temer-vampirao/ Acesso em: 31 mar. 2022.

> No ano em que se completarão 130 anos da Lei Áurea, o desfile da Paraíso do Tuiuti marcou a primeira noite dos desfiles das escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro, ao questionar a extinção da escravidão no Brasil e protestar explicitamente contra o golpe que levou Michel Temer ao poder, satirizar os “paneleiros” que apoiaram a derrubada de Dilma Rousseff e denunciar ataques aos direitos da população, como a reforma trabalhista (SINDMETAL, 2018, on-line).

Bakhtin (1987) ofereceu, a partir da leitura que fez da obra de Rabelais, aspectos da resistência popular e camponesa da Idade Média e do Renascimento. O autor russo recuperou a conotação política incluída na expressão “vida abaixo da cintura”, além da sexualidade e do prazer aí conotados, ao argumentar que o Carnaval é a ocasião em que há um trabalho de resistência do corpo subjugado pela autoridade e pela exigência do trabalho manual.

Embora a obra de Rabelais tenha sido escrita referindo-se ao contexto do Renascimento, os aspectos abordados sobre a resistência dos corpos subjugados extrapolam as fronteiras daquela época e podem ser observados em uma continuidade histórica que persiste até a atualidade. Nas explicações sobre o conceito de carnaval, há um vínculo evidente entre a festa popular e a emergência do corpo, seus fluidos e fluxos corpóreos concentrados na imagem de “devassidão” e de outras formas de liberação da sexualidade. Portanto, o carnaval é marcado pela liberação, na qual prevalece, de maneira festiva e utópica, o princípio da vida material e corporal que emerge de forma universal.

A expressividade popular se dá pela paródia da “pompa”, bem como da pretensão de poder da Igreja, do Estado e das regras estabelecidas pelas classes dominantes. Essa irreverência popular foi, por muito tempo, tolerada pelas autoridades e circunscrita como uma forma de expressão da arte popular.

> Ao contrário das festas oficiais, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo

> aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (BAKHTIN, 1987, p. 9).

Nesse sentido, por ocasião do carnaval, os papéis sociais se invertem e se confundem. A ação se desloca da situação de espectador para a de ator, e a expressividade humana ocupa todos os meandros da vida social, pois "o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco" (BAKHTIN, 1987, p. 6). Os participantes da folia não assistem ao carnaval, eles vivem e convivem com seus semelhantes, "uma vez que o carnaval, pela sua própria natureza, existe para todo o povo" (BAKHTIN, 1987, p. 6). Note-se que o carnaval se manifesta como um corpo coletivo e que se integra aos conflitos:

> [c]omo o drama satírico da Antiguidade, a cultura cômica da Idade Média era em grande medida o drama da vida corporal (coito, nascimento, crescimento, alimentação, bebida, necessidades naturais), não, porém, do corpo individual nem da vida material particular, mas sim do grande corpo popular da espécie, para o qual o nascimento e a morte não eram nem o começo nem o fim absoluto, mas apenas as fases de um crescimento e de uma renovação ininterruptos. O grande corpo desse drama satírico é inseparável do mundo, impregnado de elementos cômicos, e funde-se com a terra que absorve e dá à luz" (BAKHTIN, 1987, p. 76-77).

Apesar de se configurar como uma data marcada no calendário cristão, sendo previsível e esperada, a festa do carnaval não significa um compromisso, mas uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, suspendendo temporariamente as proibições e barreiras hierárquicas entre as classes sociais. "Por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica" (BAKHTIN, 1987, p. 77). Além disso, a brevidade do período da festa acaba por reafirmar seu caráter efêmero. No entanto, a impressão de liberdade permitida intensifica a sensação de se estar vivendo um período em que predomina um clima especial de euforia, uma vez que tudo parece ser possível nesse universo fantástico, gerando imagens radicalmente utópicas.

> O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos

> especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem parte e parcela da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível. (BAKHTIN, 1987, 4).

Segundo Bakhtin (1987), os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se associam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. Além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também a "Festa dos Tolos" e a "Festa do Asno". Havia também o Riso Pascal (*Risus Paschalis*), que ressaltava a alegria da Páscoa em contraposição à tristeza da Quaresma, quando o sacerdote devia suscitar o riso entre os fiéis. Este fazia-o por todos os meios, recorrendo, sobretudo, à simbólica sexual (JACOBELLI, 2004).

Outrossim, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico, popular e público, consagrado também pela tradição. Era o caso, por exemplo, das festas do templo: "habitualmente acompanhadas de feiras com seu rico cortejo de festejos públicos, durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros e animais sábios" (BAKHTIN, 1987, p. 4). O tema da inversão de papéis sociais, ou do "mundo de cabeça para baixo", bastante enfatizado por Bakhtin, é retomado por Peter Burke:

> [o] Carnaval não se opunha apenas à Quaresma, mas também à vida cotidiana, não só aos quarenta dias que começavam na Quarta-Feira de Cinzas, mas também ao resto do ano. O Carnaval era uma representação do "mundo virado de cabeça para baixo", um tema favorito na cultura popular dos inícios da Europa moderna; le monde renversé, il mondo alla rovescia, die verkehrte Welt (BURKE, 2005, p. 256).

Por seu caráter concreto e sensível, e graças a um poderoso elemento de jogo e entretenimento, as festas religiosas estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, as formas do espetáculo teatral. Isso ocorre pois estas mesmas formas, na idade Média, se aproximavam em sua essência dos carnavais populares, dos quais constituíram, até certo ponto, um desdobramento. No entanto, o núcleo dessa

cultura carnavalesca não seria de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, portanto, não entraria no domínio da arte. Nesse sentido, o carnaval está situado na fronteira entre arte e vida. Na realidade, é a própria vida apresentada como os elementos característicos da representação (BAKHTIN, 1987).

O carnaval costuma ignorar toda distinção entre atores e espectadores, dispensando o palco e, dada a sua própria natureza, não existe sem a participação do povo. Enquanto duram os festejos, não se conhece outra vida, senão a do carnaval. É impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem fronteira espacial, apesar de ter fronteiras temporais. Durante a realização da festa, o povo deve viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. Nesse sentido, pode-se dizer que o carnaval possui um caráter universal: é um estado peculiar do mundo, significando o seu renascimento e a sua renovação, dos quais cada indivíduo participa.

Ao longo de séculos de evolução, o carnaval da Idade Média, precedido pelos ritos cômicos anteriores, incluindo as saturnais da Antiguidade, originou uma linguagem de grande riqueza, capaz de expressar suas formas e símbolos e transmitir a percepção carnavalesca do mundo (BAKHTIN, 1987). Por conta disso, todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnadas do lirismo da alternância, da renovação e da consciência da alegre relatividade das verdades e desafios às autoridades.

Imagem 22: Lica Cecato, Carnaval de Veneza, 2017.

Fonte: disponível em: https://www.facebook.com/photo?fbid=1002861563147793&set=a.105879909512634 Acesso em: 29 mar. 2022.

Note-se, a partir da imagem 22, acima, um exemplo das influências do carnaval medieval que continua presente no século XXI. Nele, percebe-se uma predileção pela representação do corpo feita de modo cômico: o gigante gordo (representado pelo lutador de sumô) e o baixo magro (na figura do médico medieval encapuzado). Além dos contrastes que se dão entre os dois foliões, tem-se, ainda, aqueles presentes em cada um deles separadamente: um dos fantasiados evidencia o corpo agigantado do lutador de sumô, mas mantém a cabeça sem adereços proporcionais a esse grande corpo, o que cria o contraste entre o corpo grande e a cabeça pequena.

Havia, durante as festividades carnavalescas da Idade Média, a inversão física: as pessoas ficavam de ponta-cabeça; as cidades ficavam no céu; o sol e a lua, na terra; os peixes voavam ou um cavalo andava para trás com o cavaleiro de frente para a cauda (o que era um item caro aos desfiles). Nesse contexto, dava-se, ainda, a inversão entre homem e animal:

> [o] cavalo virava ferrador e ferrava o dono; o boi virava açougueiro, cortando em pedaços um homem; o peixe comia o pescador; as lebres carregavam um caçador amarrado ou giravam-no no espeto. Também se representava a inversão das relações entre homem e homem, fosse inversão etária, inversão de sexo ou outra inversão de *status*. O filho aparecia batendo no pai, o aluno batendo no professor, os criados dando ordens aos patrões, os pobres dando esmola aos ricos, os leigos dizendo missa ou pregando para o clero, o rei andando a pé e o camponês a cavalo, o marido segurando o bebê e fiando, enquanto sua mulher fumava e segurava uma espingarda (BURKE, 2005, p. 256).

O outro lado da vida, o segundo mundo da cultura popular, é construído, de certa forma, como paródia da vida ordinária, como um "mundo ao revés" (BAKHTIN, 1987, p. 10). Com o final do período das festas carnavalescas, no entanto, a ordem é imediatamente reestabelecida, e os aparentes protestos contra a ordem social são cancelados. Burke (2005, p. 272-273) faz referência a um estudo comparativo entre rituais, escrito por Victor Turner, a respeito da inversão de status, no qual este afirma que os rituais levam a "uma experiência de êxtase", um sentido exaltado de comunidade, seguida por um "retorno sóbrio" à estrutura social normal. "Ao converterem o baixo em alto, e o alto em baixo, eles reafirmam o princípio hierárquico" (TURNER, 1969). Durante o resto do ano, esse universo fantástico das inversões e do grotesco só consegue sobreviver no teatro ou nas manifestações de rua em momentos de crise.

> As formas grotesca e carnavalesca apesar subsistirem em todos os acontecimentos importantes da época (XVII e XVIII): na *Commedia dell'Arte* (que conserva sua relação com o carnaval de onde provém), nas comédias de Molière (aparentadas com a *Commedia dell'Arte*) etc. A forma do grotesco carnavalesco se manifesta apenas o cômico, baseado no princípio do riso (BURKE, 2005, p. 30).

Nessa lógica, o renomado sociólogo brasileiro Roberto DaMatta (1997) relembra outros momentos em que o extraordinário pode sobreviver no dia a dia, em eventos dominados pela brincadeira, diversão ou licença, "situações em que o comportamento é dominado pela liberdade decorrente da suspensão temporária das regras de uma hierarquia repressora" (DAMATTA,

1997, p. 49). Trata-se dos eventos situados entre a rotina diária e o imprevisto.

> [...] além do trabalho e aquém do divertimento, aquelas ocasiões que classificamos como insurreições, revoltas, rebeliões e revoluções; esses acontecimentos que, na linguagem policial e jurídica dos autos, surgem como "ocorrências", "processos", "casos", "subversões" e "quebra-quebras" – a meio caminho entre os carnavais (planejados, mas muitas vezes, incontrolados). Neste sentido, é possível relacionar os rituais fundados no princípio social da inversão, como é o caso dos carnavais, com a ação popular "espontânea" e extraordinária (isto é, não esperada e não planejada) das massas. (DAMATTA, 1997, p. 49).

No período do Romantismo, deu-se o resgate da estética do grotesco. Mas esta, ao invés de incorporar a visão da cultura popular, trazia uma visão de mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular arraigada em costumes atemporais. Aquele período coincidia com o momento da formação das sociedades nacionais (Itália, Alemanha). Parte-se, então, para uma busca desenfreada por "identidades autênticas" ou mesmo forjadas, capazes de reforçar os sentimentos patrióticos e desenvolver o vínculo de união. Esse processo evidenciava uma atitude que conduzia à folclorização das culturas populares, na busca de modelos únicos que servissem ficticiamente para toda a nação emergente. Se isso resultou em um empobrecimento em termos culturais, as imagens prontas para serem usadas encontravam-se disponíveis para figurar em festejos e diversos tipos de manifestações de teor político.

> *However, important aspects of the work of pioneers like Bakhtin, Burke, still remain immensely fruitful as starting points for any investigation. Among these is the Carnival/Lent distinction, by which the ritual year into times of festivity and austerity. During the former periods, inversionary havior of almost every possible kind was tolerated, as normal barriers to matters of food, drink, sex, gender, and social distinctions were temporarily moved, and it was not only permitted but expected that customary authority be lampooned and ridiculed in ways that turned the social and political upside down* (UNDERDOWN, 2011, p.7). [14]

[14] "Entretanto, aspectos importantes do trabalho de pioneiros como Bakhtin, Burke, ainda permanecem imensamente frutíferos como pontos de partida para qualquer investigação. Entre eles está a distinção Carnaval / Quaresma, pela qual o ano ritual em tempos de festa e austeridade. Durante os períodos anteriores, era tolerada a inversão de quase todos os tipos possíveis, pois as barreiras normais a questões de comida, bebida, sexo, gênero e distinções

É necessário ressaltar como as máscaras constituem uma linguagem de fácil comunicação, capaz de ultrapassar as barreiras linguísticas. Em 2019, como uma programação do Fórum Fronteiras Cruzadas, foi realizada uma oficina de confecção de máscaras no Centro de Acolhida para Imigrantes na Bela Vista, em São Paulo. Os participantes, vindos de diferentes partes do mundo, como Síria, Haiti e República do Congo, se entusiasmaram com a ideia de fazer suas próprias máscaras, para depois saírem à rua num cortejo carnavalesco pelo bairro do Bixiga. Eles ficaram muito satisfeitos, pois isso lhes dava visibilidade, ao mesmo tempo em que os divertia. Nessa ocasião, um grupo de imigrantes caribenhos reproduzia aqui no Brasil a tradição da *Mardi Gras* de sua terra de origem.

Fora do período das festas, a atitude carnavalesca pode emergir em momentos do cotidiano ou em manifestações de rua, conforme foi abordado anteriormente. Por exemplo: costumes e músicas tradicionais típicas dos festejos populares podem ser incorporados em manifestações políticas, quando se opera um deslocamento dos sentidos, do tradicional para o momento imediato. Esse é o caso da performance do imigrante boliviano Juan Cusicanki e da brasileira Elohá de la Queiroz no Sarau Multicultural do Fórum Fronteiras Cruzadas, em 2019. Enquanto Juan tocava uma flauta andina, Elohá vestia uma máscara artesanal que cobria inteiramente sua cabeça, representando um pássaro exótico. Vê-se, ao fundo da cena, a bandeira da Bolívia encoberta pela multicolorida *whipala*, um símbolo nacional alternativo, que ganhou grande significado político com a deposição do líder indígena e presidente da Bolívia Evo Morales (imagem 23).

---

sociais eram temporariamente transferidas, e não só era permitido, mas era esperado que a autoridade costumeira fosse ridicularizada e ridicularizada de formas que viravam o social e o político de cabeça para baixo" tradução nossa).

Imagem 23: Juan Cusicanki e Alohá de la Queiroz, *Sarau Multicultural Fronteiras Cruzadas*, 2019.

Fonte: disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k_vZY94rtZY Acesso em: 31 mar. 2022.

2. Vanguardas, experimentalismo e performance

> Enquanto as distinções entre a arte da performance e outros novos *media* são hoje bastante difusas, requerendo novas terminologias, novas maneiras de descrever «performance» neste contexto de trabalho altamente dramático e performativo, é bem claro que o motor histórico da arte e da estética contemporânea é o da história da performance e que ela começa com os futuristas (GOLDBERG, 2004, p. 108).

Neste capítulo, será explicado como as máscaras e os bonecos gigantes da tradição popular passaram, gradativamente, a ser utilizados em performances como objetos (*performing objects*). Esses artefatos tiveram penetrante presença, no início do século XX, nas representações das vanguardas históricas, para, depois, ressurgirem no contexto do teatro pós-dramático, nos *happenings* dos anos 1960 e no teatro de rua. Além de máscaras e bonecos, a performance contemporânea inclui uma variedade de outros objetos cênicos e adereços, inclusive fragmentos de textos e imagens em movimento. Note-se que tais elementos fazem parte da estratégia de impacto visual em eventos festivos e manifestações políticas, na luta por direitos e protestos contra o autoritarismo, a violência e a discriminação.

No final do século XIX, surgiram novas maneiras de pensar as artes cênicas, principalmente entre os simbolistas, como Edward Gordon Craig (1872-1966) e o inventor do teatro do absurdo, Alfred Jarry (1873-1907). A estreia da peça Ubu Rei, de Jarry, em dezembro de 1896, continua sendo vista como o evento inaugural do teatro de vanguarda modernista, assim como o resumo implacável e contínuo do esforço de afrontar a classe média (SHERSHOW, 1995). Em 1889, um contemporâneo de Jarry, o dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, publica sua primeira peça, “La Princesse Maleine”, direcionando-a “pour un Théâtre de Fantoches”. Três anos depois, Maeterlinck intitula formalmente o volume de 3 novas peças como “drames pour Marionette”.

Essas peças incomuns, simbolistas, causaram profundas influências no teatro de vanguarda ao longo das décadas seguintes. Jarry, na França;

Gordon Craig, na Inglaterra; Vsevolod Meyerhold, na Rússia, bem como outros teóricos reformistas por toda a Europa, mais tarde, reivindicariam Maeterlinck como uma inspiração ou aliado artístico (SHERSHOW,1995).

Concomitantemente à modernização do teatro, revelaram-se, também, novos conceitos que atuaram sobre o objeto cênico na filosofia, na teoria social e na psicologia. Marx já havia alertado, anteriormente, sobre os "objetos de fetiche", e Freud revelou as interferências do inconsciente no cotidiano. Depois, Merleau-Ponty retomaria a relação sujeito-objeto, e Heidegger discorreria sobre o senso de coisificação. Essa nova visão de mundo sugere outros significados, que indicam o caminho a ser percorrido pela teoria do objeto, a fim de se pensar os bonecos e as máscaras no contexto da modernidade.

> Em "The actor and the Uber-Marionette" (The Mask april 1908) Craig vai mais longe, imagina um tipo de super-boneco que poderia literalmente substituir o ator humano e assim, desfazer não apenas a descida imaginada ao teatro ritual da representação, mais o mesmo menosprezo à materialidade da existência corporal. Reafirmando e sobretudo intensificando os pontos de convenção simbolistas. (SHERSHOW, 1995, p.195).

Nessa mesma linha, há o entendimento de Gordon Craig (1908): no limite, o provisoriamente denominado *Uber-marionette* seria, em essência, uma figura inanimada que poderia tomar o lugar do ator na cena teatral. Veja-se, por meio desse ponto de inflexão, a possiblidade de uma mudança de paradigma demasiado profunda na concepção cênica de então.

Ademais, mudanças radicais estavam ocorrendo nas artes plásticas desde o final do século XIX, e as artes cênicas também começaram a questionar seus próprios princípios estéticos. Na verdade, muitos dos desenvolvimentos na encenação surgiram a partir de movimentos de renovação nas artes plásticas, na música e na literatura. Muito do trabalho de Craig é fortemente influenciado pelo trabalho do poeta e pintor inglês William Blake, juntamente aos pré-rafaelitas. Os teatros simbolistas recorreram aos artistas inovadores que circulavam em Paris naquela época, como Maurice Denis, Jean-Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Paul Sérusier e Henri de Toulouse-Lautrec. Nas palavras do pintor modernista Fernand Léger,

> [é] hora de deixar o homenzinho desaparecer discretamente do palco. Garanto que não ficará vazio por muito tempo porque agora estamos colocando as coisas em cena, deixando os objetos agirem por si só. A figura humana não será banida do palco, mas onde quer que apareça acontece sem a menor expressão pessoal, é fortemente maquiada ou usa máscara, é completamente transformada ou age com movimento regulado mecanicamente.[15] (LÉGER, 1924, p. 81 tradução nossa).

Assim, o teatro foi se adaptando aos desafios dos tempos modernos, tanto na renovação da linguagem quanto no uso das tecnologias emergentes. Além de Frank Wedekind e August Strindberg, o pintor e escritor austríaco Oskar Kokoschka tomou parte nesse processo de renovação da linguagem e suas peças abrem o caminho para o surgimento do drama expressionista. Suas primeiras peças, *Murder Hope of Women* (1909), *Sphinx and Strawman* (1911) e *The Burning Bush* (1913), são episódicas e não possuem uma narrativa clara, nem dependem da fala articulada, na medida em que são construídas a partir de imagens visuais violentas.

Kokoschka não estava preocupado com a verossimilhança ou com a realidade superficial. Para ele, o teatro, assim como a pintura, deve se comunicar por meio de "uma linguagem de imagens, signos visíveis ou tangíveis, reflexos apreensíveis de experiência e conhecimento" (PRODUCTION, s. d., on-line). O pintor e escritor austríaco foi o primeiro a romper totalmente com a tradição literária, ao afirmar que o teatro se comunica, em última instância, por meio de uma linguagem visual (PRODUCTION, s. d., on-line).

Por outro lado, o teatro deixou-se influenciar pelas manifestações artísticas de origem "primitivista" e elementos da tradição popular, uma tendência também compartilhada com as artes visuais naquela época. Nesse contexto, o movimento expressionista trouxe a máscara de volta ao palco. Os personagens típicos da *Commedia dell'Arte,* baseados em caracteres fixos ou

---

[15] No original: "*Es ist an der Zeit, das kleine Menschlein unauffällig von der Bühne verschwinden zu lassen. Daß sie deshalb längst nicht leer wird, dafür übernehme ich die Garantie, denn wir bringen nun die Dinge ins Spiel, lassen die Gegenstände agieren. Die menschliche Gestalt wird nicht von der Bühne verbannt, doch, wo sie auftaucht, geschieht es ohne den mindesten persönlichen Ausdruck, ist sie stark geschminkt oder trägt eine Maske, wird völlig verwandelt oder agiert mit mechanisch geregelter Bewegung*".

despersonalizados, estavam de volta à cena teatral. Em meados do século XX, esse referencial se tornou uma estratégia estética para distanciar completamente o público dos personagens, de forma que foi usado por Brecht em *The Caucasian Chalk Circle* (1948) e outras de suas peças (veja-se a imagem 24).

Imagem 24: Bertolt Brecht, *The Caucasian Chalk Circle*, (foto: Deb Grove).

Fonte: disponível em: https://www.fandm.edu/news/latest-news/2016/10/25/power-masks-and-carnival-in-the-caucasian-chalk-circle Acesso em: 02 abr. 2022.

No contexto da modernidade, Brecht retoma a tradição da cultura europeia das "*masquerades*", de modo que "*The large cast of more than 20 characters requires the cast of 14 to play more than one part by using masks to jump from one character into another*" (DURANTINE, 2016, on-line)[16]. Conforme se pode imaginar, há uma dinâmica ágil neste enredo:

> *They're a versatile group, Henderson said. "There are two doctors and two lawyers at the beginning and the end and we have one actor playing both of them. He has two masks that he wears. When he's talking as one character, he's wearing one mask, then he shoots to the other mask, and it's back-*

[16] "O grande elenco de mais de 20 personagens exige que o elenco de 14 faça mais de um papel usando máscaras para saltar de um personagem para outro" (tradução nossa).

> *and-forth. It's a very dynamic thing to watch an actor do"* (DURANTINE, 2016, on-line).[17]

No mesmo estilo de Léger, que sugeriu colocar objetos em cena no lugar do "homenzinho", Edward Gordon Craig já havia argumentado, em 1908, que o ator deveria ir-se embora, e seu lugar deveria ser ocupado por uma figura inanimada, a "grande marionete" (*Übermarionette*). Craig aspirava criar uma arte sintética, recusando o naturalismo no teatro e se colocando a favor do uso de bonecos gigantes. A partir daí, embora essas ideias não tenham se concretizado plenamente em seu tempo, iriam influenciar muitos outros encenadores ao longo de todo o período subsequente da modernidade.

Alfred Jarry, poeta que frequentava os círculos literários de Paris no final do século XIX, realizou performances burlescas, como é o caso do espetáculo *Ubu Rei* (1886) (imagem 25). A obra tinha por modelo as farsas populares com o uso de bonecos, enquanto máscaras eram usadas para identificar o personagem principal, o grotesco Pai Ubu,

> [Ubu ...] vestia uma cabeça de cavalo feita de papelão, presa ao pescoço. Além de usar cartazes indicativos da cena, como nos espetáculos de marionetes. Esses elementos, como acrescenta o próprio Jarry, evidenciariam características precursoras das estéticas modernas. Em seguida vieram outros artistas e pensadores que deram continuidade à tendência modernista de livre associação de ideias e "*nonsense"* iniciada com a Patafísica de Jarry, que foi definida como a "ciência das soluções imaginárias e das leis que regulam as exceções" (JARRY, 1911, on-line)

Conforme o século XX avançava, foram surgindo outros autores, como Camus, Sartre e Ionesco, dando prosseguimento à corrente literária do teatro do absurdo. Seus dramas apresentam situações e personagens completamente desprovidos de lógica e sentido convencional. Essas obras criam um universo paralelo, onde personagens, lugares, ações desconexas,

---

[17] "Eles são um grupo versátil", disse Henderson. 'Há dois médicos e dois advogados no início e no fim e temos um ator interpretando os dois'. Ele tem duas máscaras que ele usa. Quando ele está falando como um personagem, ele está usando uma máscara, depois ele atira para a outra máscara, e ela está de costas para a outra. É uma coisa muito dinâmica para se ver um ator fazer". (tradução nossa).

sem coerência, frequentemente deixam o leitor ou espectador perplexos e sem pontos de referência (YAWEN, 2018).

Imagem 25: Alfred Jarry, Ubu Roi, 1964.

Fonte: disponível em: https://medium.com/@ywlo_O/le-th%C3%A9%C3%A2tre-de-labsurde-ubu-roi-6225c72d030a Acesso em: 02 abr. 2022.

No contexto europeu, as performances de Alfred Jarry influenciaram sobremaneira o poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), fundador do movimento Futurista e autor de vários manifestos artísticos. A fascinação pelos bonecos como efeito cênico interessou igualmente os mestres da arte moderna sediados em Paris, como Klee, Léger, Picasso e Miró, os quais também desenvolveram designs e performances que colocavam bonecos em cena.

O primeiro manifesto teatral de Marinetti, “The Variety Theater” (1913), se conecta com a maioria de seus textos através de um êxtase de cascata de imagens. Assim como Craig havia feito, Marinetti busca fazer seu polêmico texto transcender o melodrama, com “reprodução fotográfica”, por meio de um modelo carnavalesco de performance não-narrativa. Marinetti conclama um teatro de “malabaristas, bailarinos, ginastas” e uma “nova significação de luz, som, ruídos e linguagens”, um tipo de circo vaudeville devotado por “espanto” e “a destruição futurista de obra-prima imortal” (SHERSHOW,1995, p. 203).

Futurismo e outras vanguardas

O Manifesto Futurista (1909), escrito por Filippo Tommaso Marinetti, dá início ao movimento que se expandiu para outras manifestações artísticas. A partir de 1911, já se podia ouvir as músicas barulhentas, com atores encenando movimentos mecânicos, no ritmo das máquinas. Começaram a entrar em cena, então, inúmeros artistas de vanguarda com passagem pelo cubismo, como Umberto Boccioni, Fernand Léger, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini e Giacomo Balla, que trabalharam também como cenógrafos, diretores ou performers dos espetáculos futuristas. As peças geralmente careciam de enredo, representando uma mistura de teatro, dança e cena improvisada, em que o objetivo fundamental era inventar incessantemente novos elementos de deslumbramento e obter a participação do público (FERNÁNDEZ, 2015, on-line).

O italiano Ivo Pannaggi (1901-1981) é um nome menos conhecido, apesar de sua atuação em vários ofícios, como arquiteto, pintor, designer gráfico, designer de interiores e figurinista. Ele nasceu em Macerata, região de Marche, no leste da Itália, e iniciou os estudos de arquitetura em Roma, depois, continuando-os em Florença. Entretanto, não chegou concluir a licenciatura, pois abandonou tudo para seguir o círculo de artistas futuristas que sacudia a Itália nos primeiros anos do século XX.

Esse grupo de artistas se reunia na “Casa d'Arte Bragaglia”, um centro cultural fundado em 1918 por um artista muito versátil, chamado Anton Giulio Bragaglia. Encontravam-se ali, naquela ocasião, Filippo Marinetti, Enrico Prampolini, Giacomo Balla, Fortunato Depero e Vinicio Paladini, que mais tarde escreveu, juntamente com Pannaggi, o “Manifesto dell’Arte Meccanica”. Foi nesse mesmo local que, em 1921, Pannaggi realizou a sua primeira exposição. No ano seguinte, com apenas 21 anos, o artista organizou, ainda, a Exposição Futurista, na qual fundiu o trabalho de seus colegas numa instalação que incluía escultura e pintura, permeada por textos literários futuristas. Nessa exposição, que aconteceu na Casa d'Arte Bragaglia, em Roma, Pannaggi e Paladini dirigiram uma performance, intitulada *Ballo*

Mecanico Futurista, na qual dois atores-mímicos apareciam, realizando coreografias improvisadas, e portavam 'fantasias de robô' desenhadas por Pannaggi.

Nesse mesmo ano de 1922, Pannaggi colaborou com seu amigo Paladini na redação do *Manifesto dell'Arte Meccanica Futurista* (Manifesto de Arte Mecânica Futurista). Com este documento, foram definidos os princípios estéticos do futurismo que se desenvolverá ao longo dos anos de 1920, de forma a se diferenciar do futurismo pictórico inicial, por reivindicar um verdadeiro dinamismo, a partir da exploração da mecânica, e não apenas o dinamismo visual, defendido pelos pintores futuristas anteriores. Pannaggi e Paladini, ao contrário das ideias expostas no Manifesto Futurista de Marinetti, defendiam uma espécie de "reconciliação" com a tecnologia, algo necessário para a época que se iniciou nos anos 1920. A incorporação da mecanização deve ser algo que o artista assume como sintoma dos novos tempos em que vive. Com isso, eles evidenciaram as contradições vividas no seio do movimento da vanguarda futurista.

Imagem 26: Ivo Pannaggi, *Vestuario robot para "L'Angoisse des Machines"* de Ruggero Vasari, 1926.

Fonte: disponível em: https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/05/25/ivo-pannaggi-el-vestuario-robot-futurista/ Acesso em: 02 abr. 2022.

A proposta do “figurino robô”, de Pannaggi, representa mais um exemplo da tendência que já tinha sido apresentada no palco, dentre outros shows, em *Desfile* e, ao mesmo tempo, nas propostas feitas por Oskar Schlemmer, na Bauhaus, de conversão de personagens de balé, teatro e ópera em teatro de bonecos. Como resultado de múltiplas experimentações de palco, os aspectos derivados das teorias do *Über-Marionette,* de Edward Gordon Craig, passam a ser frequentes em encenações da época, embora fizessem parte de diferentes movimentos de vanguarda. Veja-se, nesse sentido, a imagem 26.

Assim, o Surrealismo, o Expressionismo, o Dadaísmo e o Futurismo coincidem em muitas de suas propostas conceituais de figurinos cênicos, numa clara tentativa de romper com a representação realista e dotar o figurino teatral da maior carga expressiva e simbólica possível.

> La idea de Pannaggi del ‘hombre-robot’ se repite en otros trabajos. Así ilustra el texto del poeta futurista Ruggero Vasari, “L’Angoisse des Machines”, publicado en 1925, con varios diseños sobre el mismo tema… ilustra carteles, recrea *performances*… convirtiéndose en casi un ‘sello de identidad’ de la visión del artista sobre el hombre (FERNÁNDEZ, 2015, on-line)[18].

As esculturas que empregavam diversos materiais, barulhentas e móveis, de Depero, de 1913 a 1915, foram o complemento para uma marionete que ele chamou de “*essere vivente artificiale*” (ser vivo artificial). Esse boneco foi preparado para funcionar como ator num ambiente cénico com “elementos vibrantes ritmicamente, dos quais emergem e desaparecem animais e nuvens, abrem e fecham portas, janelas, olhos e bocas” (BERGHAUS, 2019b, on-line). A inocência e o lúdico dessas construções estimulariam na plateia um sentimento de admiração, espanto, fascínio e alegria.

O Ser Vivo Artificial de Depero era um brinquedo mecânico que poderia ser equipado com elementos de luz e som. Tal entidade não era mais

---

[18] “A ideia de Pannaggi sobre o "homem-robô" é repetida em outros trabalhos. Assim ele ilustra o texto do poeta futurista Ruggero Vasari, "L'Angoisse des Machines", publicado em 1925, com vários desenhos sobre o mesmo tema... ilustra cartazes, recria performances... tornando-se quase uma "marca" da visão do artista sobre o homem” (tradução nossa).

pintura, nem escultura ou arquitetura, era simplesmente uma cena dramática. Enfim, o que Depero almejava era encenar seus "balés construídos com aplicações de engenhocas automáticas que dançam mímicas novas e divertidas".

> In these scenic creations, Depero's work from 1913–1914 was taken a step further: they were presented to an invited audience, and 'sculpture' thus turned into 'theater.' This, one might say, became Depero's artistic program for the next two years and led him quite naturally into the world of dance and puppetry (BERGHAUS, 2019b, on-line).[19]

O nome dado por Depero para suas criações era *Vestito ad apparizione* (traje de aparição). Eram roupas que se assemelhavam a aparições e foram concebidas como "*magical-mechanical equivalents to a complex simultaneity of forms, colors, onomatopoeic sounds and noises*" (BERGHAUS, 2019, on-line). O material deveria ser costurado, para que os movimentos e gestos do ator fossem capazes de "*release certain springs and open fan-like contrivances, accompanied by bursts of luminous apparitions and rhythms of noise-producing contraptions*" (BERGHAUS, 2019b, on-line)[20]. Depero demonstrava, assim, o seu acordo com os ideais futuristas que propagandeavam a experimentação com a linguagem, irreverência estética e elogio da máquina.

Depero e Prampolini também produziram inúmeros textos teóricos que igualmente induzem a uma elaborada fantasia utópica sobre a total mecanização do teatro. "T*he stage must be completely redone and amplified in all electrical and mechanical senses*" (DEPERO, 1916)[21], escreve Depero

---

[19] "Nestas criações cênicas, o trabalho de Depero de 1913-1914 foi levado um passo adiante: eles foram apresentados a um público convidado, e a 'escultura' se transformou assim em 'teatro'. Isto, pode-se dizer, tornou-se o programa artístico de Depero para os próximos dois anos e o levou muito naturalmente para o mundo da dança e das marionetes" (tradução nossa).

[20] "liberam certas molas e abrem-se em forma de leque, acompanhadas de explosões de aparições luminosas e ritmos de engenhocas produtoras de ruído" (tradução nossa).

[21] "o palco deve ser completamente refeito e amplificado em todos os sentidos elétricos e mecânicos" (tradução nossa).

em 1916, "*in order that every intention of the artist can be rendered feasible*" (SHERSHOW,1995, p. 205)[22] .

Le Rossignol

O pesquisador da University of Bristol, Günter Berghaus (2019a), relata que, em setembro de 1916, Sergei Diaghilev e um pequeno grupo de dançarinos do Ballets Russes chegaram a Roma e começaram a planejar uma curta temporada de novas obras a serem apresentadas no Teatro Costanzi. O intermediário de Diaghilev no mundo da arte romana era o emigrado russo Mikhail Semenov, que havia comprado uma das pinturas de Depero na *Prima mostra libera futurista,* na Galeria Sprovieri, em 1914. Dois anos mais tarde, o empresário russo também adquiriu uma das pinturas de Depero expostas na Galleria di Corso Umberto. Após uma reunião pessoal no estúdio de Balla, Depero foi contratado para projetar e confeccionar os figurinos, bem como o cenário para uma versão em balé da primeira ópera de Stravinsky, *Le Rossignol* (O Rouxinol), para ser executada em 15 de fevereiro de 1917 (vejam-se as imagens 26 e 28).

> *A few days after the deadline, the constructions must have been more or less completed, for the English composer Gerald Tyrwhitt wrote to Stravinsky, "A great Deperesque work is being prepared for your Nightingale: I saw the sets and costumes, which are very, very pretty." Stravinsky subsequently finished the score on April 4 and came to Rome to conduct the performance at the Teatro Costanzi. However, for some unknown reason the ballet was not included in the program presented by the Ballets Russes at the Teatro Costanzi on April 9* (BERGHAUS, 2019a, on-line)[23].

O próprio Depero assim descreve o que tinha em mente para a o balé *Le Rossignol*, proposto por Sergei Diaghilev:

---

[22] "para que toda intenção do artista possa ser viabilizada" (tradução nossa)

[23] "Alguns dias após o prazo, as construções devem ter sido mais ou menos concluídas, pois o compositor inglês Gerald Tyrwhitt escreveu a Stravinsky: "Uma grande obra Deperesque está sendo preparada para seu Rouxinol: vi os cenários e figurinos, que são muito, muito bonitos". Stravinsky terminou a partitura em 4 de abril e veio a Roma para conduzir a apresentação no Teatro Costanzi. Entretanto, por alguma razão desconhecida, o balé não foi incluído no programa apresentado pelo Ballets Russes no Teatro Costanzi em 9 de abril" (tradução nossa).

> *Rigid costumes, solid in style, mechanical in movement; grotesque enlargements of arms and large, flat legs; hands made of cans or discs or fans with long, pointed and rattling fingers; golden or green masks showing only one nose or a set of eyes or a luminous, smiling mouth made out of a mirror; bell-shaped coats and trousers and shirt-sleeves; all of them polyhedral and asymmetric, all of them detachable and mobile* (BERGHAUS, 2019a, on-line).[24]

O performer funcionaria como um motor que impulsionava o agenciamento e transformava a cena numa gigantesca construção cromática, fonética e cinética unificada. Durante o verão de 1917, numa tentativa de colocar suas ideias em prática, Depero escreveu várias peças curtas, *Suicidi e omicidi acrobatici* (Suicídios e homicídios acrobáticos)*, Avventura elettrica* (Aventura Elétrica)*, Ladro automatic* (Ladrão automático) e *Sicuro* ((BERGHAUS, 2019b, on-line).[23]

[24] "Figurinos rígidos, sólidos no estilo, mecânicos no movimento; grotescas ampliações de braços e pernas grandes e planas; mãos feitas de latas ou discos ou leques com dedos longos, pontiagudos e chocalhos; máscaras douradas ou verdes mostrando apenas um nariz ou um conjunto de olhos ou uma boca luminosa e sorridente feita de um espelho; casacos e calças e mangas de camisa em forma de sino; todos eles poliédricos e assimétricos, todos eles destacáveis e móveis" (tradução nossa).

Imagens 27 e 28: Dois figurinos para “O Rouxinol”, Fortunato Depero, 1916.

Fonte: disponível em: https://www.italianmodernart.org/journal/articles/fortunato-depero-and-the-theatre/ Acesso em: 07 abr. 2022.

Tratava-se de exercícios praticados por ele num novo gênero que ficou conhecido como *dramma plastico futurista* (drama plástico futurista), *dramma plastico-teatrale* (drama plástico teatral), ou então, *il primo teatro plastico teatrale Depero* (o primeiro teatro plástico-teatral Depero). Esses espetáculos deveriam ser encenados com a participação de grandes marionetes ou robôs, figuras que, apesar de se assemelharem a seres humanos, exibiam movimentos mecanizados e um desempenho que ia muito além das representações naturalistas. Ao invés do diálogo falado, seria dada grande ênfase à iluminação e ao colorido.

Imagem 29: Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini, *Ballo meccanico futurista*, Casa d'Arte Bragaglia, Roma, 1922. Remontagem de Günter Berghaus, Wickham Theater, Bristol, 1996.

Fonte: disponível em: https://www.italianmodernart.org/journal/articles/fortunato-depero-and-the-theatre/ Acesso em: 07 abr. 2022.

Na esteira do movimento futurista, a estética da máquina tornou-se um motivo cênico bastante explorado não só na Itália e França, mas na Rússia e na Alemanha, nas oficinas de palco da Bauhaus, com a biomecânica de Vsevolod Meyerhold e as danças mecânicas de Nikolai Foregger. No âmbito do Futurismo italiano, pode-se encontrar uma ampla gama de atitudes em relação à máquina. Os jovens artistas Ivo Pannaggi e Vinicius Paladini olharam para a civilização tecnológica moderna de um ângulo *Proletkult*, ou seja, de ativismo revolucionário. Os artistas escreveram, inclusive um manifesto no qual pediam que a classe trabalhadora se unisse sob o signo da máquina e erigisse uma nova civilização baseada na mudança, na inovação e no progresso. Seu *Ballo meccanico futurista* (Balé mecânico futurista), que teve lugar em 2 de junho de 1922, na Casa d'Arte Bragaglia, em Roma, apresentava um "Homem-Máquina proletário", um ser híbrido entre o performer humano e o aparato mecânico.

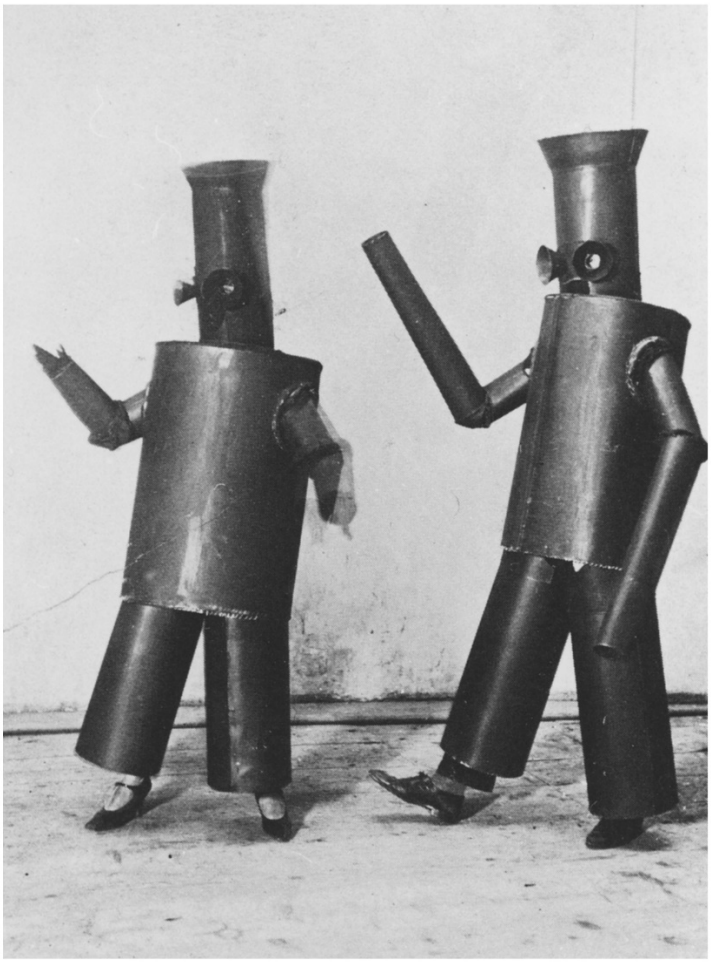
Imagem 30: Depero, *Motolampade*, remontagem de Günter Berghaus, Wickham Theater, Bristol, 1996.

Fonte: disponível em: https://www.italianmodernart.org/journal/articles/fortunato-depero-and-the-theatre/ Acesso em: 07 abr. 2022.

A performance *Anihccam del 3000* (Máquina do Ano 3000) tinha uma concepção totalmente diferente das outras criações de Depero. Esse drama maquínico fazia parte de um programa de Rodolfo de Angelis e sua *Compagnia del Nuovo Teatro Futurista*. A obra estreou em 11 de janeiro de 1923, no teatro Trianon de Milão. Se esse trabalho de palco for examinado

atentamente, observa-se que a estética da máquina de Depero não tinha como referência os complexos fabris, mas assemelhava-se a uma loja de brinquedos. O maquinismo de Depero, que remetia ao culto à máquina típico do início do século XX, oscilava entre a brincadeira mágica e o humor grotesco. Enquanto, na década de 1910, ele tendia a representar o comportamento humano com marionetes, na década de 1920, ele criou máquinas às quais atribuiu psicologia humana. Depero toma como personagem principal uma máquina que exercia grande fascínio naquela época, a locomotiva. Porém, ao invés de mecanizar o homem, na performance *Anihccam del 3000,* ele humaniza a máquina.

Imagem 31: Duas locomotivas em *Anihccam del 3000*, Fortunato Depero, 1923.



Fonte: disponível em: https://www.italianmodernart.org/storage/2018/11/Berghaus_fig.-24-Depero-Anihccam-Locomotives.jpg Acesso em: 07 abr. 2022.

A performance *Anihccam del 3000* apresenta um homem uniformizado, que usava uma bandeira para manobrar duas locomotivas até uma estação ferroviária. Quando as máquinas atingem o centro do palco, começavam a encenar uma dança, transmitindo que as duas máquinas haviam se apaixonado pelo chefe da estação. Uma música ruidosa reproduzia palavras onomatopaicas, simulando uma conversa entre um ser humano e as duas máquinas humanizadas (imagem 32).

Imagem 32: *Ballet "Anihccam del 3000"*, Fortunato Depero, 1924.

Fonte: disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7dHlITqApi4 Acesso em: 07 abr. 2022.

Entre os primeiros artistas dadaístas de Zurique, estava a performer Sophie Taeuber (imagem 33), que se formou como dançarina com dois dos fundadores da dança moderna, Rudolf Laban e Mary Wigman. A ligação entre a dança e o dadaísmo se aprofundou quando, em 1917, Laban abriu uma escola em Zurique para ensinar o que se tornava conhecido como a Nova Dança Alemã. Enraizado na escola de música de Émile Jaques-Dalcroze, que treinava alunos em ginástica rítmica, esse gênero de dança se concentrava no uso do movimento para externalizar sensações intuitivas. Pode-se, inicialmente, associar esse tipo de expressionismo a objetivos espirituais e, portanto, considerá-lo antitético ao futurismo. No entanto, os

ensinamentos de Laban e Wigman são paralelos a muitas ideias do teatro futurista. O expressionismo que eles encorajaram na dança era focado na expressão abstrata ou absoluta, ou seja, a substituição dos corpos individuais e seu significado por uma ideia unificadora de puro movimento. De modo muito parecido com os inovadores no teatro futurista, Laban e Wigman também usaram máscaras e sons simples, em vez de música. Além disso, o ritmo de suas danças oscilava de rápido para lânguido, enquanto seus dançarinos se moviam esporadicamente, pulando e agachando-se presos à terra, invocando associações dionisíacas do extático e do grotesco.

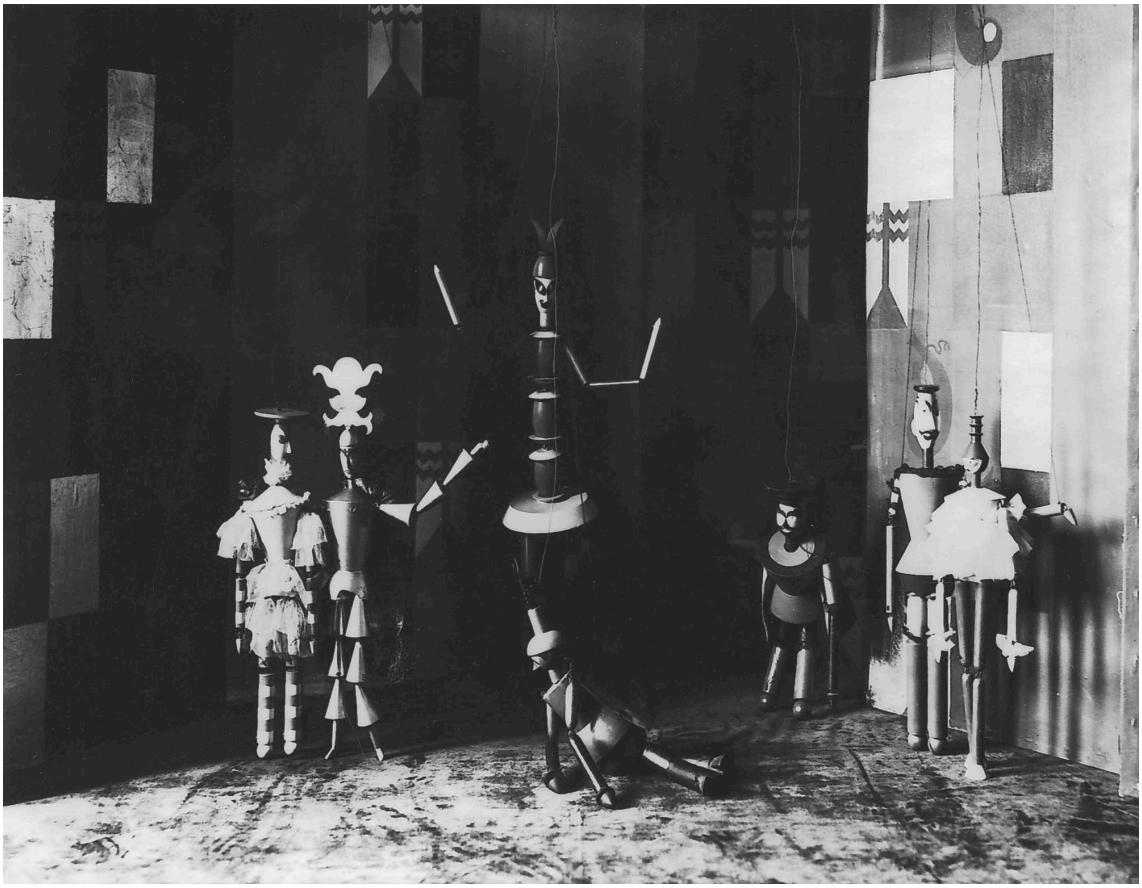
> O futurismo esteve na base do construtivismo e do suprematismo; alicerçou as *performances* poéticas dadaístas de Hugo Ball e Richard Huelsenbeck em Zurique, chegou aos círculos poéticos de Mayakovsky e Burliuk em Moscovo e São Petersburgo e não se lhe pode negar influências no trabalho sobre o silêncio (4'33'') desenvolvido por John Cage muitos anos depois (GOLDBERG, 2004, p. 177).

Imagem 33: Sophie Taeuber, Zurich, Fondation Arp, Clamart, 1916–1917.

Fonte: disponível em: https://www.italianmodernart.org/journal/articles/fortunato-depero-and-avant-garde-dance/ Acesso em: 07 abr. 2022.

Taeuber aparece, na imagem 33, com uma máscara e um traje que cobria seu corpo inteiro: os braços envoltos em longos tubos rígidos que se estendiam de seu ombro até a ponta dos dedos. Um tecido preto escondia a parte inferior das pernas e os ombros, de modo que a máscara, o torso e os membros pareciam flutuar separadamente, como se estivessem dependurados, como em uma marionete. Em 1918, o mesmo ano em que Depero apresentou seus balés de marionetes, a própria Taeuber projetou e constituiu um elenco de marionetes para uma produção psicanalítica de *Il Re Cervo* (O Rei Veado) de Carlo Gozzi (imagem 34).

Imagem 34: *Il Re Cervo,* Sophie Taeuber, 1918. Museum für Gestaltung, Zürich.



Fonte: disponível em: https://www.eguide.ch/en/objekt/koenig-hirsch-wache/ Acesso em: 07 abr. 2022.

Esses exemplos demonstram como as danças mascaradas do Dadá e do Expressionismo, na década de 1910, reproduzem o impulso futurista de reificar e tornar mais palpável a forma física do corpo humano, ao mesmo

tempo em que mina sua especificidade e individualidade. Os coreógrafos do período entreguerras não precisavam ter procurado muito para encontrar imagens do corpo industrializado e mercantilizado. Os esboços de Picasso para *Parade* (1916-1917), o balé de Erik Satie e Jean Cocteau, incluem numerosas referências a quiosques de publicidade e *outdoors* humanos de sanduicheiros. Além disso, para aqueles que testemunharam o aparecimento estranho de tropas com máscaras contra gás, de inspiração na estética futurista da guerra total, os autômatos mecanizados não estavam tão separados da realidade. As máscaras faciais e corporais usadas na dança de vanguarda transformaram os dançarinos em bonecos, autômatos e marionetes, de modo que se tornaram paródias grotescas, duplos vazios da forma humana. Nessa transformação de humano em marionete, o corpo vazio trazia um significado metafísico, alegórico e político.

Imagns 35, 36 e 37: Ballets Russes, Diaghilev, Pablo Picasso (design do figurino), *Parade*, 1917.

Picasso, Costumes for *Parade*, 1917

Fonte: disponível em https://www.italianmodernart.org/journal/articles/fortunato-depero-and-the-theatre/ Acesso em: 07 abr. 2022.

Imagem 38: Pablo Picasso, costumes for “Parade”, recriado por Susanna Della Pietra para Maison de la Danse de Lyon, 2008.

Fonte: disponível em: https://www.italianmodernart.org/journal/articles/fortunato-depero-and-the-theatre/ Acesso em: 07 abr. 2022.

A cena pós-dramática

Muito da configuração estética apresentada nos artistas de vanguarda já antecipava o que o teórico alemão Hans-Thies Lehmann (1999) formulou, anos mais tarde, como “Teatro Pós-dramático”. Seguindo seus passos, foram nessa mesma direção o encenador Ivo van Hove, a cia. Punchdrunk, o coletivo de performance Signa, entre outros. O que todos têm em comum é uma proposta que “desafia o conceito tradicional de mimese e do universo teatral como construto fictício claramente separado da vida cotidiana e de suas circunstâncias” (CARSON, 2015, on-line).

Mas o que justifica, no caso do Teatro Pós-dramático, o uso do prefixo “pós”, tão difundido no final do século XX? Como outras manifestações desse mesmo período que adotaram esse prefixo, pós-colonial, pós-moderno e pós-humano, por exemplo, o Teatro Pós-dramático também rejeita elementos tradicionalmente consagrados, constituindo-se, ao mesmo tempo, como ruptura e continuidade. Se for levado em consideração que a palavra “drama” foi, ao longo do tempo, quase que tomada como sinônimo de teatro, a expressão pareceria paradoxal. No entanto, ela descreve muito bem o tipo de arte cênica proposto desde os anos 1960.

Na medida em que os Estudos Teatrais se estabeleceram como disciplina acadêmica, a partir do início do século XX, estudiosos ingleses, em geral, fizeram clara distinção entre teatro e drama. Nessa concepção, a palavra "drama" começou a ser usada como referência ao texto literário e sua história, enquanto "teatro" designava a encenação do texto no palco. Naquele período, há mais de um século, alguns teóricos, como Edward Gordon, buscavam encontrar elementos característicos de separação entre os dois termos e acabaram por fundamentar o conceito de pós-dramático (CARSON, 2015, on-line). Essas preocupações modernistas serão devidamente retomadas com a emergência das Neo-vanguardas contemporâneas, que têm os *ready-mades* de Marcel Duchamp como emblema, e os construtivistas russos (Tatlin e Rodchenko) como exemplo (OLIVEIRA, 2009, on-line). Essa tendência tem, como uma de suas características, "um acolhimento dos objetos cotidianos e uma postura de indiferença" (FOSTER, 1996, p. 1) quanto à hierarquia clássica, que coloca a ação como primazia do ator. O objeto adquire, então, um status mais abrangente, partilhando a cena como elemento integrante, no mesmo estatuto cênico conferido ao ator, o que se distancia dos valores clássicos do teatro.

Nesse momento, surgem tendências que valorizam as práticas de improvisação e criação colaborativa. "Ao redor do mundo, têm surgido numerosos grupos de artistas que estipulam uma autoria coletiva, quando não anônima, para suas atividades artísticas" (GROYS, 2008, p. 19). Ademais, incorpora-se a tais práticas o uso de objetos e materiais industriais e da tecnologia. Não foi somente a função do artista que foi transformada: essas novas propostas cênicas mexem também com a participação do espectador, que passa a ser incitado a abandonar sua passividade e a participar da cena.

> […] *the spectator must be roused from the stupefaction of spectators enthralled by appearances and won over by the empathy that makes them identify with the character on the stage. He will be shown a strange, unusual spectacle, a mystery whose meaning he must seek out. He will thus be compelled to exchange the position of passive spectator for that of scientific investigator or experimenter, who observes*

> *phenomena and searches for their causes* (RANCIÈRE, 2012. p. 4).[25]

No Brasil, são os bichos de Lygia Clark e o Tropicalismo de Hélio Oiticica que elevam o tom das neovanguardas. O movimento de renovação começou com os artistas concretos em São Paulo e teve, como contrapartida, no Rio de Janeiro, o movimento Neoconcretista. Lygia Clark apresentava uma arte voltada para o objeto da maneira mais crua e essencial possível. Mas se a artista carioca colocou a obra nas mãos do espectador, Hélio Oiticica propunha que este se convertesse em "participador", permitindo que vestisse a obra, se movimentasse, dançasse, bem como sentisse as formas e as cores em seu próprio corpo. Os parangolés ficaram famosos, como uma proposta inédita em que o artista-criador e o espectador-participador se fundem (imagem 39). Neles, retalhos coloridos de tecido cobrem o corpo todo, proporcionando soltura e leveza que libertam o indivíduo das couraças dos condicionamentos cotidianos e restrições sociais.

Vigorava, naquele período, uma ditadura militar no Brasil, assim como em outros países da América Latina, e a arte era uma oportunidade de libertação das amarras de um sistema sisudo. Nos parangolés, só a cabeça ficava de fora, para expressar o sorriso de gozo, gritar e cantar palavras libertárias. Oiticica oferecia aos brasileiros a sofisticação da antiarte que vicejava no Village de Nova York, ao mesmo tempo em que buscava nos morros do Rio de Janeiro a inspiração para suas obras transgressivas. O próprio nome "parangolé" foi emprestado da gíria carioca [26]. Assim, Oiticica utilizava elementos da cultura popular viva representada pelos sambistas da Mangueira, que foram convidados a participar das performances.

É interessante essa relação estabelecida com as escolas de samba, que podem ser consideradas como uma espécie de "teatro de rua". Tal era o

---

[25] "o espectador deve ser despertado da estupefação dos espectadores encantados pelas aparências e conquistados pela empatia que os faz se identificar com o personagem em cena. Será mostrado a ele um espetáculo estranho e incomum, um mistério cujo significado ele deve procurar. Assim, ele será obrigado a trocar a posição de espectador passivo pela de investigador científico ou experimentador, que observa os fenômenos e busca suas causas" (tradução nossa).

[26] Tal palavra é uma expressão idiomática, oriunda da gíria utilizada no Rio de Janeiro, que possui diferentes significados: "agitação súbita", "alegria", "animação", "situações inesperadas entre pessoas". O poeta Waly Salomão, autor de uma biografia de Oiticica, conta que, na época, a pergunta "qual é o parangolé? significaria o que é que há? como vão as coisas?" (TEIXEIRA, 2017, p. 52).

envolvimento de Oiticica com o pessoal do Morro da Mangueira, que o artista chegou a levar os mangueirenses ao Museu de Arte Moderna, num ato que, na época, se pretendia como dessacralização de um ambiente considerado um reduto da “alta cultura”.

Imagem 39: Hélio Oiticica, Parangolé, 1965.

Fonte: disponível em: https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/19/helio-oiticica-e-o-parangole/ Acesso em: 04 abr. 2022.

Oiticica negava a atitude contemplativa por parte do espectador, “ao propor relações sensoriais e corpóreas, gerando uma nova percepção da obra de arte, de acordo com as reflexões fenomenológicas de Merleau-Ponty” (TEIXEIRA, 2017, p. 52).

> Anti-arte – compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do “espectador”, agora considerado “participador”. Anti-arte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam portanto invalidadas as posições metafísicas, intelectualista e esteticista [...] é pois uma “realização criativa” o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas – a anti-arte está isenta disto – é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. [...] “Parangolé” é a formulação

> definitiva do que seja a anti-arte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada oportunidade, a idéia, de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia – foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra (OITICICA, 1966 apud TEIXEIRA, 2017, p. 1-2).

Vestindo o parangolé, o participador se considerava possuído, incorporando a revolta, a diversidade, de modo que a obra funcionava como uma "capa da liberdade", ao se incorporar a obra, ao dançar com ela. O interessante é essa visão de dentro, pela qual se dava

> uma transformação expressivo-corporal. O ato de vestir os Parangolés traduz a totalidade vivencial da obra, ao desdobrá-la, tendo como núcleo central o seu próprio corpo o espectador (agora considerado participador) vivencia a transmutação espacial, percebendo-se como "núcleo" estrutural da obra" (TEIXEIRA, 2017, p. 52).

A performance artística

Em seu livro **Performance: uma Introdução Crítica** (1996), Marvin Carlson considera que essa prática artística emergiu no contexto de atividades culturais relevantes durante os anos 1970 e 1980, tendo como epicentros os Estados Unidos e a Europa Ocidental. Tais atividades demonstravam ser complexas e variadas, ao mesmo tempo em que magnetizavam um público ávido por novidades e chamava a atenção da mídia. Era um produto cultural historicamente inserido na contemporaneidade, no limiar do pós-modernismo. A despeito de sua identificação com a arte de vanguarda, a performance também estabelecia conexões com a cultura popular.

A palavra "performance" começaria a ser amplamente utilizada somente a partir dos anos de 1970. Antes disso, em 1968, Richard Kostelanetz introduziu o conceito de "teatro de meios mistos" para essas novas obras que rejeitavam a ênfase verbal e narratológica do teatro tradicional, com a finalidade de enfatizar meios representacionais tais como som e luz, objetos e cenários, e/ou movimento de pessoas e propostas sempre agregadas às mais novas tecnologias: do cinema, da fita de gravar e

dos sistemas de amplificação (CARLSON, 2009). Jacques Rancière, por sua vez, inclui a performance no campo ampliado da cena dramática, ou do teatro: "*[i] use this term here to include all those forms of spectacle – drama, dance, performance art, mime and so on – that place bodies in action before an assembled audience*" (RANCIÈRE, 2012, p. 2)[27] .

Entre suas variadas formas de manifestação, e sem nunca abandonar as correntes da cultura contemporânea, alguns performers estabeleciam nítidas relações com formas tradicionais da cultura popular, como o palhaço, o malabarista, o monologuista e o comediante *stand-up* (CARLSON, 2009). A partir daí, Carlson compara a performance dos anos 1970 e 1980 com formas de espetáculo que as antecederam, como as performances de cabaré anteriores, as noites futuristas ou exibições dadaístas criadas para um público limitado de artistas.

Alguns artistas britânicos incorporaram conscientemente em seus experimentos a influência da mímica de rua, dos atos dos *clowns,* do vaudeville tradicional e do burlesco, numa conexão com as performances populares. A tendência britânica de misturar o entretenimento popular com experimentações artísticas pode ser vista no conteúdo e na nova orientação de grupos como World's First Pose Band, fundado em Londres, em 1972, que reviveu a tradição popular do quadro vivo do século XIX, fazendo sátiras das pretensões da arte corrente no mundo e da sociedade atual. Outras criações também podem ser nomeadas como *The Welfare State,* em 1972, e *O Show do Povo*, fundado por Jeff Nuttall em 1965.

Carlson nomeia, ainda, o grupo francês de performance Le Grand Magic Circus), fundado por Jérôme Savary, que exerceu grande influência na cena contemporânea, sendo um dos grupos pioneiros internacionalmente na mistura de entretenimento de variedade com espetáculo físico e na utilização de locais não convencionais, que viriam a ser associados ao teatro "*site-specific*" (LE GRAND MAGIC CIRCUS, 1973, on-line). Muitos desses novos espetáculos continuam sua orientação antiteatro das performances pioneiras,

[27] "Eu uso este termo aqui para incluir todas aquelas formas de espetáculo - teatro, dança, arte da performance, mímica e assim por diante - que colocam os corpos em ação diante de um público reunido" (tradução nossa).

procurando espaços não teatrais e propostas que envolviam imagens visuais, objetos estranhos e estivessem em conexão com a cultura popular.

Outro aspecto que permite associar os movimentos de vanguarda do início do século XX com a performance dos anos de 1960 e 1970 é a experimentação com a linguagem. Tanto no teatro como na dança, havia grande interesse em desenvolver as potencialidades expressivas do corpo, principalmente em oposição ao pensamento e à fala discursiva e lógica; interessava também celebrar a forma e o processo, em vez do conteúdo e do produto (CARLSON, 2009).

Apesar da centralidade no corpo, quando a performance apareceu como um fenômeno artístico relevante, por volta de 1970, este não se deu, como era de se esperar, a partir do trabalho do teatro experimental, mas das novas abordagens advindas das artes visuais, associadas aos *environments*, *happenings*, arte viva e conceitual. Enquanto isso, na dança, se destacaram artistas inovadores, como Ann Halprin, Simone Forti e Yvonne Rainer.

Apesar de não ser vinculada diretamente ao teatro, Carlson (2009) observa que, nas primeiras manifestações dos anos 1970, a arte da performance foi centrada no corpo, com formas artísticas denominadas *Body Works*. É o que revelam os trabalhos de artistas como Allan Kaprow e Bruce Nauman. Kaprow, por exemplo, colocava em cena atividades corporais cotidianas, como andar, dormir, comer e beber. No entanto, nesta perspectiva centrada no corpo, o que atraía mais a atenção da mídia eram as propostas que forçavam o corpo ao extremo, sujeitando-o ao risco ou à dor, tais como Chris Burden e Vito Acconci. Este último, em 1971, pediu para que um amigo atirasse em seu braço durante uma performance. O discurso sobre o corpo explorava as atividades corporais no tempo e no espaço, exibindo habilidades físicas extremamente desgastantes e se voltando gradualmente na direção de explorações autobiográficas (CARLSON, 2009). Posteriormente, ocorre o reencontro com o teatro, que acontece a partir do corpo e da percepção do “drama social”, sobre o qual fala Victor Turner.

> Teatro “experimental” é nada menos que teatro “representado”; em outras palavras, é a experiência “restaurada”, o momento no processo experimental – aquele “momento” muitas vezes prolongado e internamente

> segmentado – em que o significado emerge no ato de se "reviver" a experiência original (frequentemente um drama social percebido subjetivamente) e recebe uma forma estética adequada. Essa forma então se torna uma peça de sabedoria comunicável, que, por meio de *Verstehen* (compreensão), ajuda os outros a entenderem melhor não apenas a si próprios, mas os tempos e as condições culturais que compõem sua "experiência" geral da realidade. (TURNER, 2015, p. 23).

Mas a performance também poderia ser orientada para a imagem, em propostas de espetáculos mais elaborados, não baseados no corpo ou na psique do artista individual, mas dedicados à exibição de imagens não literárias, visuais e orais, envolvendo alta tecnologia com recursos de multimídia. Alguns desses espetáculos orientados para a imagem foram reconhecidos como representantes de uma área importante de experimentação.

Em 1977, Bonni Murana criou o termo "teatro de imagens" para descrever essa abordagem visual, ao se referir a obras que rejeitavam o enredo tradicional, com personagens, cenário e especialmente a linguagem, para enfatizar o processo, "a percepção, a manipulação de tempo e espaço e os *tableaux* para criar uma nova linguagem do palco, uma gramática visual 'escrita' em códigos perceptuais fechados" (CARLSON, 2009, p.121).

Tanto as abordagens centradas no corpo como outras formas de performances híbridas, que recorriam às imagens elaboradas, eram usualmente realizadas fora dos espaços do teatro convencional, ocupando as ruas ou espaços alternativos, como casas noturnas ou festas fechadas. A performance solo tendia a optar por locais "artísticos", como as galerias de arte, enquanto os espetáculos maiores procuravam espaços alternativos maiores, passando a ser classificados como "*site-specific*" ou "*environmental*".

Esse novo espetáculo corporal e visual representava a retomada de uma herança eclética das vanguardas teatrais e artísticas. Contemporaneamente, com o desenvolvimento do *happening* e da arte de performance, um número significativo de grupos na Europa e nos EUA começou a experimentar a performance como forma de manifestação artística, enfatizando imagens visuais em vez do corpo. Muitos deles se

apresentam ao ar livre, com a utilização de objetos e uma infinidade de materiais naturais ou artificiais.

Carlson (2009) defende a ideia de que a performance, a partir do final dos anos de 1970 e 1980, se volta novamente para o teatro, passando a realçar a ênfase inicial centrada no corpo e no movimento de rejeição geral à linguagem discursiva. Essa retomada da centralidade do corpo pode ser observada nos anos 1980, especialmente nos EUA, onde algumas correntes encorajam a experimentação da linguagem em performance, levadas, sobretudo, pelas preocupações políticas e sociais. A relevância de conteúdo político e social estava ligada à importância da linguagem na arte da performance (CARLSON, 2009, p.134).

Durante os anos 1960, demonstrações políticas empregavam conscientemente elementos performativos, mas eles não eram ainda associados com a arte da performance. As performances políticas desse momento, mais tarde desenvolvidas por participantes com *backgrounds* teatrais, eram frequentemente denominadas, naquela época, como "teatro de guerrilha" [28] . O termo foi cunhado por R.G. Davis para descrever performances populares que usavam matéria do teatro popular e dos espaços públicos, trazendo mensagens políticas para atingir um público mais amplo.

Richard Schechner (2006), em sua ampla visão sobre a performance artística, percebeu que essas manifestações poderiam ser chamadas de "performance", incluindo o "teatro de guerrilha" e outras ações contemporâneas com motivos similares, que borbulhavam como agitações políticas e culturais, incluindo as ações e *happenings* políticos do Grupo Provos (Holanda) e as manifestações do Bread & Puppet (EUA). Segundo o autor, a performance política posiciona-se nas fronteiras entre o estético e o social:

> [c]ompanhias famosas como o Bread & Puppet Theater, o San Francisco Mime Troup, o Teatro Campesino nos EUA e

[28] A expressão "teatro de guerrilha" aparece pela primeira vez em um ensaio de R. G. Davis, então diretor da San Francisco Mime Troupe, publicado na Tulane Drama Review em 1966 e rapidamente ganha adesão no ambiente de efervescência política e experimentação contracultural do teatro alternativo nos anos 1960 e 1970 (GOES, 2019, on-line)

> o Cartoon Archetypical Slogan Theater, na Inglaterra, aplicaram muitas das estratégias de performance moderna às preocupações políticas e sociais, enfatizando o efeito visual, revivendo elementos de performance populares e folclóricos como os *vaudevilles,* os atos dos palhaços e shows de bonecos, apresentando seus trabalhos ao ar livre ou em espaços não teatrais e não convencionais. (SCHECHNER, 2006, p.135).

Com o fim da Guerra do Vietnã, tais atividades diminuíram nos EUA, mas nunca desapareceram inteiramente. “Nos anos 1980, a performance política tornou-se mais comum novamente, mas agora, muitas vezes estava envolvida com preocupações ecológicas” (SCHECHNER, 2006, p.135). Na Inglaterra, o grupo Welfare State, por sua vez, direcionou suas performances para assuntos políticos, agindo diretamente dentro de comunidades menos favorecidas, em parte inspirado pela busca de respostas para as preocupações das comunidades onde encenavam e, em parte, por acreditar que a arte deveria resistir à superprodução e ao consumismo dos países desenvolvidos.

Uma afirmação, em 1982, das “*intentions*” do grupo começou com objetivos artísticos e sociais: 1) Fundir fronteiras entre a pintura, a escultura, o teatro, a música e os eventos; 2) Analisar a relação entre o *input* estético e seu contexto social; 3) Explorar estilos de performance visuais e não naturalísticas. A obra mais conhecida da companhia foi *The Burning of the House of Parliament* (A queima da casa do parlamento), que apontava para preocupações sociais correntes. Nela, era usada uma série de esculturas de fogo espetaculares e eram modeladas figuras gigantes representando Margareth Thatcher e Guy Fawkes, um Hell Mouth, de forma que esses elementos convergiam para a grande conflagração ao final (CARSON, 2009, p.136).

Depois que a performance entrou definitivamente para o vocabulário cultural, certas ações, como pendurar cartazes ecológicos na Estátua da Liberdade (1984) ou no Monte Rushmore (1987), foram consideradas performances pelo jornal **High Performance**. As ações ecológicas do Green Peace, conscientemente ou não, convergiam com as experimentações da performance em curso, muito mais enraizadas no mundo da arte. (CARSON, 2009).

Artistas da Land Art, como Smithson e Christo, por exemplo, desde os anos 1960, utilizaram o tema do meio ambiente. Joseph Beuys também realizou obras de performance, como 7000 Oaks (1982-7), na qual o artista juntou dinheiro para plantar 7000 mudas de carvalhos na cidade de Kassel na Alemanha. A performance também se direcionou para atividades políticas diretas, dentro das comunidades menos favorecidas, inspiradas, por um lado, pela tradição americana e europeia da performance política e, por outro, pelos reformadores especificamente orientados para a comunidade. Na América Latina, destaca-se Augusto Boal, como exemplo dessa tendência comunitária.

Nesse cenário, a arte se mistura com as atividades diárias, não para experimentações perceptuais, como na arte que envolve o corpo ou na dança moderna de Cunningham, mas como um meio para se explorar situações sociais e desenvolver liderança e capacitação. Nesse sentido, a performance tem sido utilizada como ferramenta para lidar de forma hábil com os participantes/audiências, a fim de ajudá-los a compreender sua condição e a lidar com ela, com o objetivo de melhorá-la.

Se as preocupações sociais e políticas, como alguns teóricos sugeriram, tornaram-se centrais para a performance nos anos de 1990, não há dúvida de que a extensão de tal interesse aumentou enormemente nos anos mais recentes, e continua a crescer. Sua abrangência temática tornou-se muito grande, apresentando uma enorme variedade de preocupações ecológicas, sociais, econômicas e políticas com uma igualmente ampla gama de estratégias de apresentação.

Pode-se dizer que a performance foi uma evolução das vanguardas históricas, ou a decorrência natural do Teatro Pós-dramático. Mas isso não esgotaria a discussão, pois a performance, como tipo de arte híbrida, vai além dessa delimitação. Por volta de 1958, no início de sua carreira, Claes Oldenburg participou, juntamente com outro pioneiro da performance, Allan Kaprow, dos primeiros *happenings*. Nesse ínterim, Oldenburg iria desenvolver uma combinação que associa determinados temas e técnicas ao

environment (meio ambiente), acrescido do *happening*[29]. A série *The Street* é um *environment* no qual o artista desenvolve uma sequência de trabalhos que consiste em representações de figuras, símbolos e objetos feitos de papelão, estopa, arame e outros materiais usados no dia a dia. As peças eram exibidas e destacadas em performances que, na época, ficaram conhecidas como *happenings*. *The Store* (a loja) foi um trabalho em que Oldenburg, em 1961, transformou seu estúdio em uma loja, ocupada com objetos mundanos, itens de consumo semelhantes aos que eram oferecidos nas lojas da vizinhança, mas que eram exibidos como se fossem esculturas: camisa branca com gravata azul, pernas verdes com sapatos, entre outros itens, que foram apresentados no *happening* com o nome fantasia de "Ray Gun MFG. Co" (pistola de raios).

> A arte ao vivo era o passo lógico a ser dado depois das *assemblages* e das instalações ambientais. E a maioria desses eventos refletia diretamente a pintura contemporânea. Para Kaprow, as instalações eram "representações espaciais de uma atitude polivalente diante da pintura", bem como um meio de "dar expressão dramática a soldadinhos de chumbo, histórias e estruturas musicais que um dia tentei incorporar a pena à pintura". As performances de Claes Oldenburg refletem os objetos escultóricos e as pinturas que ele fazia ao mesmo tempo, oferecendo-lhe um meio de transformar esses objetos inanimados, porém muito reais – máquina de escrever, mesa de pingue-pongue, peças de vestuário, sorvete de casquinha, hambúrgueres, bolos etc. -, em objetos dotados de movimento. (GOLDBERG, 2006, p. 118).

Em 1962, Oldenburg expôs uma a série de esculturas: "réplicas" de hambúrgueres, fatias de bolo ou cones de sorvete feitos de vinil estofado e tecido, respingados de tinta esmalte. As esculturas tinham sua dimensão ampliada, em escala de tamanho natural de uma pessoa. O tamanho dessas réplicas parecia ser destinado para o uso de um gigante. A excepcionalidade dessas esculturas era seu aspecto mole, pois o artista alterava a usual rigidez das coisas, normalmente sólidas e duras, por um aspecto de algo flexível, sem rigidez, causando a sensação de amolecimento. Essas peças de *vinil* poderiam ser tocadas pelo público e até mesmo deslocadas durante a

[29] Allan Kaprow explica o conceito de happening como sendo ações que atraíam grande número de pessoas dispostas a interagir com os performers.

exposição. Mais do que réplicas, os objetos expostos podiam ser interpretados como elementos impostos pelo consumismo, peças cotidianas transformadas em esculturas. Esses deslocamentos de sentido e transformações de escala fazem com que o público olhe para os objetos ao seu redor de outra maneira, provocando a reflexão sobre suas formas e ultrapassando o aspecto da funcionalidade com a qual os indivíduos estão acostumados a lidar todos os dias. Nos anos 60,

> [s]urgem então novos grupos desse movimento que pode ser chamado de um Teatro da Contracultura. Esses grupos vão trazer, também no estilo, toda uma série de novidades: muitos artistas plásticos como Allan Kaprow, Wolf Vostell, Claes Oldenburg, e Andy Warhol, para citar alguns, estão saindo de uma "mídia estática" para vivenciarem uma mídia mais dinâmica. Cria-se nesse momento o *happening*, a *action painting*, a *body art*. Da mesma forma que, com essa nova visão plástica, outros grupos "teatrais" na sua essência vão valorizar uma criação que é muito mais imagética que subordinada à palavra. (COHEN, 1989, p. 99).

A partir de 1965, essas peças acompanharam Oldenburg, que cada vez mais optava pelas instalações de grande escala, num processo de monumentalização baseada em coisas retiradas do dia a dia: batom, alfinete de roupa, colher de pedreiro, integrando coisas comuns à imagem visual da cidade, dispensando qualquer ordem hierárquica. A impressão era de que o artista desejava substituir os monumentos anacrônicos que representavam personagens históricos e heróis por coisas banais, de uso cotidiano.

A performance em São Paulo

Em sua obra seminal, **Performance como Linguagem** (1989), Renato Cohen analisou a arte da performance, estabelecendo relação com o teatro e outras artes. A publicação foi o resultado de um mestrado realizado na Universidade de São Paulo, no qual o pesquisador e performer investigou as especificidades dessa linguagem, que era novidade para o público brasileiro. Em confronto com a cena do teatro, Cohen (1989) analisa as soluções que o espetáculo performático dá aos problemas da criação, encenação e atuação.

A partir da observação das realizações de artistas como Joseph Beuys, Laurie Anderson e grupos como o Fluxus, entre outros, foram identificadas as diversas vertentes da performance, que vão da ritualização à arte conceitual, bem como ao chamado “teatro de imagens”.

Para Cohen (1989), o interesse pelos estudos da performance se enraíza no teatro contemporâneo, expressão pela qual o autor se engajou a partir dos anos 1980. O autor reconhece, no Brasil, a forte herança do texto dramatúrgico e, portanto, um vácuo de produção voltada para o imagético, para o não verbal, produção esta ancorada em temas existenciais e em processos de construção mais irracionais (COHEN, 1989, p. 26). Isso se dá pelo fato de o teatro brasileiro priorizar o método de Stanislavski, com montagens totalmente apoiadas na dramaturgia. Ao atentar-se à cena paulistana na virada dos anos 2000, Cohen percebia uma integração entre as artes e uma abertura para outros tipos de abordagem na pesquisa da linguagem nas artes cênicas. No entanto, com mais frequência, o advento da performance começou a ser associado ao “acontecimento de vanguarda”, com características semelhantes ao *happening*. Cohen cita os trabalhos dos artistas paulistas Guto Lacaz e Otávio Donasci como exemplos de performance artística.

Nos anos de 1980, no auge da tendência internacional que associava a arte às “novas tecnologias”, o trabalho de Donasci destacou-se na cena paulistana, inventando a vídeo performance com suas “videocriaturas”. Optando pela utilização do monitor de TV como uma espécie de “máscara eletrônica”, o artista constrói personagens híbridos, propondo uma inédita simbiose entre corpo e tecnologia. Tendo sua origem no teatro, as criaturas performáticas de Donasci surpreendem e interagem com o público. “Para o 10º Videobrasil, o artista apresentou *Videocóptero*, em que uma ‘videocriatura’ sobrevoou o Centro Cultural São Paulo, o SESC Pompeia e retornou ao Campo de Marte (imagem 40) (DONASCI, 1994, on-line).

Imagem 40: Otávio Donasci, Videocriatura.

Fonte: FILE - Electronic Language International Festival. Disponível em: https://file.org.br/artist/otavio-donasci/?lang=pt. Acesso em: 08 abr. 2022.

Esse voo de helicóptero da Videocriatura de Donasci sobre a cidade de São Paulo demonstra como a performance, apesar de suas origens comuns, diferencia-se radicalmente do teatro, que acontece em um lugar fechado. A performance ocorre, frequentemente, em locais alternativos, com um número limitado de apresentações e com grande liberdade de improvisação. Cohen (1989) conceitua a performance como uma “arte de fronteiras”, que rompe convenções, formas estéticas e constitui um movimento que é, ao mesmo tempo, de quebra e aglutinação, que permite analisar, numa confrontação com o teatro, questões complexas, como a representação, a convenção ou o processo de criação. A performance é, antes de tudo, uma expressão cênica, uma encenação que tem uma função dentro de determinados espaço e tempo. Cohen (1989) aprofunda essa discussão sobre a encenação, baseando-se nos conceitos topológicos e

sígnicos de Jacó Guinsburg (1980). Para este, a expressão cênica se caracteriza pela tríade atuante-texto-público, sem a qual esta não tem existência. Ampliando esses conceitos, originalmente usados no teatro, para a performance, a formulação se expande até limites mais amplos, numa hibridização de linguagem:

> [o] atuante não precisa ser necessariamente um ser humano (o ator), podendo ser **um boneco,** ou mesmo um animal. Podemos radicalizar ainda mais o conceito de "atuante", que pode ser desempenhado por um simples objeto ou uma forma abstrata qualquer (COHEN, 1989, p. 28, grifo nosso).

Cohen aproxima a arte da performance à linguagem dos bonecos e das formas animadas, colocando-os no mesmo nível do ator. "A palavra 'texto' deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos, icônicos, ou mesmo indiciais, como um ruído, uma sombra, fumaça etc." (COHEN, 1989, p. 29). No que se refere à presença do "público", é interessante ter-se em mente a proposta de Adolphe Appia (1919), de se chegar a uma cena, que ele chama de "Sala Catedral do Futuro", onde não haja espectadores, só atuantes. A questão da necessidade do espectador para que uma ação seja caracterizada como arte (a supressão deste implicaria algo como psicodrama, em que todos têm a possibilidade de ser espectadores-atuantes) tem sido objeto de grande polêmica. Cohen (1989, p. 29), por sua vez, considera que existam duas formas cênicas básicas: a forma estética, que implica o espectador, e a forma ritual, em que o público tende a se tornar participante, em detrimento de sua posição de assistente. Esse entendimento segue em consonância com Rancière, que considera que "*[d]rama means action. Theater is the place where an action is taken to its conclusion by bodies in motion in front of living bodies that are to be mobilized*" (RANCIÈRE, 2012 p. 3)[30]. Nesse sentido, valoriza-se a performance como uma arte genuinamente presencial.

Cohen (1989) estende a conceituação sobre performance de forma ampla. A hibridização da linguagem, por meio da qual a performance é entendida como pertencente à família das artes visuais, caracteriza-se por

[30] "Drama significa ação. O teatro é o lugar onde uma ação é tomada até sua conclusão por corpos em movimento diante de corpos vivos que devem ser mobilizados" (tradução nossa).

ser entendida como uma evolução dinâmico-espacial da arte estática. Pode-se dizer, numa classificação topológica, que a performance se colocaria no limite entre as artes plásticas e as artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características de ambas, enquanto origem e finalidade.

Schechner (2004) chama a performance de "*Multiplex Code"* (código múltiplo), resultado de uma emissão multimídia (drama, vídeo, imagem, sons, entre outros) que provoca no espectador uma recepção que é muito mais cognitivo-sensorial do que racional. "*The audience's familiarity with the characters and with comic form allows them an additional frame of reference*" (SCHMITT, 2014, p. 97)[31]. Nesse contexto, não há lugar para um espectador passivo. *"What is required is a theater without spectators, where those in attendance learn form as opposed to being seduced by images; where they become active participants as opposed to passive voyeurs*" (RANCIÈRE, 2012, p. 4)[32] .

O livro de Jacques Rancière, **O espectador emancipado** (2012), é uma profunda reflexão sobre o público de teatro no contexto da produção contemporânea. Nele, Rancière discutiu de maneira direta o papel do espectador, conferindo-lhe uma função política como participante da cena artística e reconsiderou seu status, no sentido de uma emancipação intelectual.

Rancière introduz essa problemática por meio do que chama de "paradoxo do espectador". Nessa lógica, o teatro tradicional dava margem a uma crítica que recaía sobre o espectador, considerando-o passivo e incapaz de agir. Uma vez que permanecia imóvel em seu lugar, passivo, ser espectador era estar separado, ao mesmo tempo, da cena, do agir e do conhecimento.

Esse diagnóstico sugere que o teatro seria uma coisa improdutiva e viciosa, uma cena de ilusão e passividade. O teatro seria "uma máquina óptica que forma os olhares na ilusão e na passividade" (RANCIÈRE, 2012, p. 9). Por outro lado, Rancière aponta que uma comunidade "correta" seria

---

[31] "A familiaridade do público com os personagens e com a forma cômica lhes permite um quadro de referência adicional" (tradução nossa).

[32] "O que é necessário é um teatro sem espectadores, onde os espectadores aprendem de forma diferente de serem seduzidos por imagens; onde se tornam participantes ativos em oposição aos voyeurs passivos" (tradução nossa).

aquela que não se submeteria à óptica passiva, mas que buscaria novas relações com o que é produzido em cena, um teatro implicado com a ação. A performance assume, assim, por meio do seu poder ativo, a missão de reativar o teatro na sua virtude original e essência verdadeira. Essa proposta de reformulação da cena dramática conheceu dois grandes modelos resumidos, que se pode observar em Bertolt Brecht e Antonin Artaud. O primeiro propunha um afastar-se da ilusão (teatro épico), colocando o espectador na posição de observador racional, de inquiridor que observa os fenômenos e procura causas e efeitos. Artaud, por sua vez, propõe que o espectador deveria ser retirado da sua posição de mero observador e arrastado para o círculo mágico da ação teatral, a fim de readquirir a posse das suas energias vitais integrais, o que chamou de teatro da crueldade. Em suma, "[a]s iniciativas modernas de reformar o teatro oscilam entre esses dois polos: enquanto um afasta, outro aproxima, com o risco de misturar seus princípios e efeitos" (RANCIÈRE, 2017, p. 10).

Os reformadores do teatro encaravam a restauração da cena dramática a partir dessa ideia romântica de coletividade viva, em oposição à ilusão da mimese. A crítica à espetacularização do teatro, como fez Guy Debord (2000), denunciando a mera contemplação das aparências, iria na contramão de um mundo coletivo organizado e contrário à essência original do teatro.

> A reforma do teatro significava então restauração de sua natureza de assembleia ou de cerimônia da comunidade. O teatro é uma assembleia na qual as pessoas do povo tomam consciência de sua situação e discutem seus interesses, dizia Brecht após Piscator. (RANCIÈRE, p. 11).

O "paradoxo do espectador" constitui, portanto, o jogo de oposição entre a crítica ao teatro (que tornou o espectador passivo, contrariando sua essência que o ligava à ação comunitária) e a missão de inverter esse efeito (fomentando nos espectadores a posse de sua consciência e atividade participativa). Rancière (2017), diante desse impasse, apresenta a proposta de "emancipação intelectual" como parte de um esforço de reformular o problema. Ao invés de buscar reduzir ou eliminar o abismo entre o saber do

mestre e a ignorância do aprendiz, que, segundo o autor, corresponde a uma pedagogia do embrutecimento, Rancière (2017) propõe que a emancipação intelectual é a comprovação da igualdade das inteligências. Para o autor, o homem aprende ao se aventurar na floresta das coisas e dos signos que o cercam, observando, comparando; e pode aprender na relação entre o que ignora e o que sabe. O modelo do mestre ignorante não ensina aos alunos, mas ordena-lhes que se aventurem na floresta das coisas e dos signos. A emancipação começa, segundo Rancière, quando se questiona a oposição entre olhar e agir.

O espectador também age de maneira análoga ao aluno e ao intelectual. Ele observa, seleciona, compara e interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema diante de si. Participa da performance, refazendo-a à sua maneira. Assim, ele é, ao mesmo tempo, espectador distante e intérprete ativo do espetáculo. Nesse sentido, ao compor seu próprio poema, participa o espectador tanto como os atores, dramaturgos e performers. O espectador não precisa ver o que o diretor o faz ver, essa seria a lógica do pedagogo embrutecido.

> Dir-se-ia que o artista, ao contrário, não quer instruir o espectador, não deve usar a cena para impor uma lição uma mensagem, quer apenas produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimentos, uma energia para a ação (RANCIÈRE, 2017, p. 18).

Na lógica da emancipação, entre o mestre ignorante e o aprendiz, há sempre uma terceira coisa. A performance, por exemplo, não é o sopro do artista ao espectador, é essa terceira coisa que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel entre a causa e o efeito. A separação entre palco e plateia deve ser superada, e a performance é capaz de eliminar essa separação de diversas maneiras. Afinal, ela coloca os espectadores no palco e o performer na plateia, abolindo a diferença entre ambos. Esse aspecto desloca a performance para outros lugares, identificando-a com a tomada de posse da rua, da cidade ou da vida. O autor (RANCIÈRE, 2017) questiona, enfim, se o teatro é realmente o lugar comunitário por excelência.

Nesse ponto, coloca-se a seguinte questão: o que ocorre exatamente entre os espectadores de um teatro que não poderia ocorrer em outro lugar? Durante todo o tempo em que os espectadores ficam reunidos no espaço teatral, age-se com a essência viva e comunitária do teatro. No entanto, essa mesma constatação continua a preceder a performance teatral. Não apenas no teatro, mas também diante de uma performance, no museu, na escola, na rua, sempre “há indivíduos a traçarem seus próprios caminhos na floresta de coisas, dos atos e dos signos” (RANCIÈRE, 2017, p. 20).

Nesse sentido, o poder do espectador não está em fazer parte desta ou daquela comunidade específica, mas na capacidade que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a sua própria aventura intelectual, e que o torna semelhante a qualquer outro. “Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, que se conectam, à medida que se mantêm separados uns dos outros” (RANCIÈRE, 2017, p. 20). É nessa capacidade, que se dá no jogo de “associar-se” e “dissociar-se”, que reside a emancipação do espectador. Ser espectador não seria uma condição passiva e, por isso, não é preciso que se transforme em ator, pois todo espectador seria já o ator de sua própria história. Desse modo, reconhece-se que não há distância a ser reduzida, mas semelhanças a serem partilhadas, um embaralhamento entre atores e espectadores, os que olham e os que agem, entre indivíduos e membros do corpo coletivo.

Descortina-se uma nova cena, em que a performance busca unir o que se sabe e o que se ignora, e que fomenta um “[e]spectador que desempenha o papel de intérprete ativo, que elabora sua própria tradução e faz sua própria história, uma comunidade emancipada e uma comunidade de narradores e tradutores” (RANCIÈRE, 2017, p. 25).

Josette Féral (2015) aponta dois grandes eixos para a compreensão da performance. O primeiro é baseado na descrição de Richard Schechner (2006), que considera a performance sob um vasto domínio da cultura, no qual essa manifestação artística englobaria festas populares, rituais, cerimônias religiosas, eventos esportivos, entre outros. Ou seja, “[t]odas as formas de manifestações teatrais, rituais, de divertimento e toda manifestação do cotidiano” (FERAL, p.116), visão esta herdada da antropologia e dos estudos interculturais.

Já o segundo eixo relaciona a performance ao domínio específico das artes e da estética. Nesse caso, a performance teria sua origem nas artes plásticas e se inscreve na linha do Surrealismo, Dadaísmo, da arte conceitual e do minimalismo, passando pelo *happening,* que, por fim, consolidou-se como performance artística. Tal concepção é defendida também por Andreas Huyssen e por RoseLee Goldberg (2016), no livro **A arte da Performance**.

Sobre o primeiro eixo, é interessante notar que Schechner (2006), ao ampliar o conceito de performance para além do domínio da arte e da estética, vai ao encontro da ideologia americana dos anos 1980, quando buscava-se reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano e do comum (FÉRAL, 2015). Essa ampliação da noção de performance, defendida por Schechner, dissolve a separação radical existente entre arte de elite e arte popular, entre cultura “sofisticada” e cultura de massa. Na realidade, uma das características fundamentais da performatividade é justamente a capacidade de se inscrever no mundo real. Da mesma forma, no livro **O retorno do Real** (1996), Hal Foster parece seguir a mesma postura de Schechner, ao aproximar a arte do real em um esforço de reconectar a arte à vida.

Escrito em 1979, o artigo **Escultura no Campo Ampliado**, de Rosalind Krauss, tornou-se imediatamente um marco na crítica da história da arte contemporânea. A autora observou as transformações da arte a partir dos anos de 1960 e 1970, nos quais uma nova produção artística colocou em xeque o que se entendia por “escultura”. Ela elabora uma revisão crítica do termo escultura, ao mesmo tempo em que o projeta como uma categoria infinitamente móvel, declarando que, na atualidade, coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura, como corredores estreitos com monitores de TV, grandes fotografias documentando caminhadas ou linhas provisórias traçadas no deserto. Percebe-se, com isso, que a performance não só recebeu contribuições de outras artes, mas também passou a atuar conceitualmente sobre elas.

O conceito de “escultura no campo ampliado”, proposto por Rosalind Krauss (2007), ilumina muitas das produções da contemporaneidade: intervenções urbanas, instalações e a própria ideia de performance em seus aspectos espaciais. Ademais, projetos artísticos que elaboram programas

comunais, como festas, eventos e espaços conviviais, podem ser pensados como um potencial desdobramento do campo ampliado. O escultórico, aqui, abrangeria, inclusive, o aspecto social, no sentido em que Joseph Beuys denominou sua produção de “escultura social”, certamente um conceito associado ao campo ampliado.

O corpo humano é o ator principal de todas as utopias. O corpo utópico surge do deslumbramento diante do fantástico e do reconhecimento de velhos sonhos de corpos gigantes que povoaram o imaginário. “Afinal, uma das mais velhas utopias que os homens contaram para si mesmos não é o sonho de corpos imensos, desmesurados, que devorariam o espaço e dominariam o mundo?” (FOUCAULT, 2013, p. 12). Essas utopias estão presentes em diversas culturas e continentes, cujas expressões aparecem, por exemplo, em Gulliver, Prometeu, Golias, Gargântua, Pantagruel, entre muitos outros.

Os mitos de gigantes, fadas e heróis são legados de imagens presentes no imaginário da civilização ocidental desde o mundo antigo, passando pelo período medieval, até chegar à contemporaneidade. Tais fábulas criaram utopias de corpo e são imagens corpóreas, no entanto, ainda demasiado externas e impessoais ao próprio corpo do indivíduo, apesar de pertencerem ao imaginário coletivo. No entanto, a tese principal proposta por Foucault (2013) é de que o corpo é também um grande ator utópico, na medida em que “verdadeiramente não há necessidade da magia nem do feérico, não há necessidade de uma alma nem da morte [...] para que eu seja utopia, basta que eu seja um corpo” (FOUCAULT, 2013, p. 11).

Foucault pretendia explorar as utopias que partem do corpo, situadas na sua epiderme, e cita, por exemplo, o uso de máscaras, tatuagens e maquiagens, que funcionam como dispositivos que fazem desabrochar formas sensíveis em utopias seladas ao corpo. Por meio desses dispositivos, o corpo é lançado em um outro lugar. O corpo, segundo o filósofo, é o grande ator utópico:

> [m]ascarar-se, maquiar-se, tatuar-se não é, exatamente, como se poderia imaginar, adquirir um outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, mais bem decorado, mais facilmente reconhecível: tatuar-se, maquiar-se, mascarar-se,

> é sem dúvida algo muito diferente, é fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. Máscara, signo tatuado, pintura, depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo. A máscara, a tatuagem, a pintura instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazendo deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro. Por ele, seremos tomados pelos deuses ou seremos tomados pela pessoa que acabamos de seduzir. De todo modo, a máscara, a tatuagem e a pintura são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro (FOUCAULT, 2013, p.12).

Por meio dessas operações, o corpo cria linguagens, registros simbólicos, capazes de se apropriar de espaços mágicos, imaginários e se dilatar em formas sensíveis, segundo um espaço que é, ao mesmo tempo, interior e exterior.

> Mas talvez fosse preciso descer mais uma vez abaixo das vestimentas, se fosse preciso alcançar a própria carne, e então se veria que em alguns casos, em seu ponto limite, é o próprio corpo que volta contra si seu poder utópico e faz entrar todo o espaço do religioso e do sagrado, todo o espaço do outro mundo, todo o espaço do contra-mundo, no interior mesmo do espaço que lhe está reservado (FOUCAULT, 2013, p.14).

Mascarar-se, por exemplo, torna possível acessar uma interioridade psíquica e corpórea ao mesmo tempo em que

> [o] corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma; ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos (FOUCAULT, 2013, p.14).

Pode-se sugerir uma aproximação do corpo utópico, proposto por Foucault, com as práticas performativas, nas quais o corpo emerge como o

principal agente poético e suporte da criação artística, quando o corpo é o ator principal de todas as utopias. Corpo expandido, corpo relacional, corpo ativista, corpo tecnológico, corpo híbrido, toda essa multiplicidade de práticas performativas faz emergir verdadeiras utopias localizadas, espaços imaginários a partir de lugares reais onde se vive e que se dilatam para fora de todos os lugares (FOUCAULT, 2013). Segundo Ana Maria Amaral (1996), o teatro de bonecos exige uma dramaturgia específica, que não se refere ao real em ação e palavras, mas que se apoia muito mais em gestos e em movimentos de não-ação, seguidos de movimentos, pausa e movimentos de silêncio (imagem 41). Esse teatro estabelece uma comunicação que não se dá apenas através da consciência racional, do corpo do ator, mas se liga à poesia, no de formas, imagens, metáforas e símbolos (AMARAL, 1996, p. 74).

Imagem 41: Ana Maria Amaral, *Teatro de Formas Animadas*, 2011.

Fonte: disponível em: https://formidavelnet.blogspot.com/2011/05/teatro-de-formas-animadas.html Acesso em: 06 abr. 2022.

Nesse sentido, o teatro de bonecos e as peças de mistério suscitavam interesse justamente por ignorarem a unidade clássica. As ‘estórias’ presentes no teatro de marionetes da idade moderna traziam diversos personagens com seus estereótipos, como Fausto, um personagem mitológico e literário que teria feito um pacto com o demônio (Mefistófeles), que lhe ofereceu conhecimento em troca de servidão, vida eterna por

sujeição, amor por rendição. Peças como essa, populares na Alemanha, cuja referência era a cultura e arte popular, incluíam o teatro de bonecos. Até mesmo Goethe fez a sua versão desse drama. E o poeta demonstrou que também não estava satisfeito com as regras do teatro clássico, tanto que escreveu: “[a] unidade espacial parecia tão opressora como uma prisão, as unidades de tempo e ação como pesados grilhões sobre nossa imaginação” (BURKE, 2010, p. 34). Isso demonstra como as formas rígidas do teatro tradicional já eram contestadas muito antes do período moderno. No entanto, elas nunca haviam sido tão radicalmente desconstruídas, como ocorreu com a emergência da performance artística, a partir dos anos 1960.

3. A performance como ativismo político e social

A independência da arte – para a revolução:
*a revolução – para a libertação definitiva da arte. (*BRETON-TROTSKY, 1985., pp. 35-46)
Breton-Trotsky

Do ponto de vista da história da arte, a partir da Renascença, percebe-se que, conforme os artistas foram ganhando independência pessoal, foram também perdendo os vínculos com as tradições populares e o compromisso com a função social da arte. Através de um processo gradual que durou vários séculos, a arte foi perdendo sua função vital na sociedade, tornando-se, cada vez mais, uma ocupação autônoma própria de certos indivíduos chamados artistas.

> Um dos marcos desta emancipação foi a vitória do quadro emoldurado sobre o painel e o mural, e da gravura sobre a miniatura e a iluminura. No Renascimento, deu-se a idêntica passagem do social ao individual, quando a função principal do arquiteto passou da construção de igrejas magnificentes para os escritórios e dormitórios. A arte se tornou mais íntima e, ao mesmo tempo, mais isolada, dependendo de um só indivíduo e de seu gosto pessoal. E foi de maneira semelhante que a canção e a música de câmara, destinada à satisfação de aspirações estéticas pessoais, começou a dominar as formas artísticas de caráter mais público, tanto em importância quanto, muitas vezes, em intensidade de expressão (HUIZINGA, 2001, p. 224).

Nas primeiras décadas do século XX, as chamadas "vanguardas históricas" buscaram uma ruptura com o passado. Os dadaístas realizaram performances artísticas no Cabaret Voltaire, enquanto o surrealista Marcel Duchamp expôs o seu "*Urinol*", com o título de *Fountain* (1917), desautorizando o sistema hierárquico estabelecido pelas "Belas Artes".

Porém, na esteira da Primeira Guerra Mundial, seguiu-se o desencanto, dando margem para que a Escola de Paris colocasse limites para a criação artística transgressiva, com o seu "retorno à ordem"[33], em

[33] O fenômeno artístico denominado "retorno à ordem" remete ao período entreguerras na Europa. Trata-se de uma clara reação às experimentações empreendidas pelas vanguardas, a partir da recuperação da dicção realista, da reabilitação da tradição e dos valores culturais

detrimento do processo de experimentação de linguagens expressivas, que somente seria retomado em sua potencialidade bem mais tarde, nos anos de 1960.

Nas décadas de 1920-1930, ao mesmo tempo em que os fascistas escalavam o poder na Itália, e depois na Alemanha, o processo revolucionário iniciado em 1917 na Rússia toma outros rumos, enrijecendo o regime soviético, que, de início, tinha dado abertura para o experimentalismo na arte. Houve uma forte valorização do realismo, com a predominância de temas sociais. Um exemplo da dimensão social da arte desse período, que se revela mais no conteúdo temático das obras do que na técnica empregada, é a obra da gravurista Käthe Kollwitz, que expôs os seus trabalhos no Brasil nessa época (imagem 42). Mário Pedrosa, que estreava como crítico de arte com uma palestra sobre esta artista alemã,

> [...] observa então que no início de sua carreira, no tempo das águas-fortes sobre a rebelião dos tecelões, os temas tinham um caráter episódico ou histórico ainda subordinado à anedota, mas que aos poucos vai se universalizando, ganhando em capacidade de generalização e se transformando, por assim dizer, num assunto só – o povo, a fome, a morte, os desempregados, os prisioneiros, a manifestação proletária etc. Uma demarcação temática contemporânea do alargamento da consciência de classe. Dentre esses emblemas expressivos elementares, pairando sobre a vida sem nome dos explorados, a guerra dá o tom, ponto terminal da alienação, diante da qual, insiste Mário Pedrosa, revela-se o traço peculiar da artista, a adesão sem lacunas à classe oprimida. (ARANTES, 2004, p. 41).

---

nacionais. O abandono do radicalismo característico das vanguardas é explicado, por parte dos estudiosos, em relação à cena cultural e política mais ampla. No campo político, o recuo internacional das esquerdas vem acompanhado de uma retórica do chamado pela ordem e pela reconstrução da Europa (RETORNO, 2017, on-line).

Imagem 42: Käthe Kollwitz, As Mães, 1922-23, xilogravura sobre papel, 34,1 X 40 cm, MAC/USP.

Fonte: disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/exp_alemao/kathekollwitz/obras.html Acesso em: 12 abr. 2022.

Internacionalmente, a proposta de arte social, sendo politicamente comprometida, teve consequências imediatas. Na realidade, essa tendência se tornou tão importante, que passou a incomodar os regimes da direita na Europa, como ocorreu na Alemanha nazista, a ponto de se confiscar as obras de arte moderna que trouxessem temas sociais e/ou simplesmente apresentassem uma linguagem transgressiva ou experimental.

> No dia 19 de julho de 1937, o governo alemão liderado por Adolf Hitler inaugurou, na cidade de Munique, uma grande exposição de arte moderna com cerca de 650 obras confiscadas nos principais museus públicos da Alemanha. O título dado à exposição foi Arte degenerada (*Entartete Kunst*) e o seu objetivo era apresentar exemplos de manifestações artísticas condenadas pelo regime nazista. Entre os 112 artistas que tiveram obras exibidas nessa ocasião estavam Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian e Lasar Segall. (COSTA, 2018, p. 11).

Imagem 43: Lasar Segall, *Eternos Caminhantes*, 1919. Óleo sobre tela, 138 x 184 cm, Coleção Museu Lasar Segall, São Paulo.

Fonte: disponível em: http://www.arteeartistas.com.br/eternos-caminhantes-lasar-segall/ Acesso em: 12 abr. 2022.

Eternos Caminhantes, uma obra de Lasar Segall realizada em 1919 (imagem 43), era um dos destaques da exposição idealizada por Hitler. Não deixa de ser surpreendente ver, incluído no evento, o nome desse pintor de origem russa-lituana, cujo trabalho sublime e altamente sofisticado tornou-se amplamente conhecido e foi uma das figuras-chave para o Modernismo brasileiro. Note-se que uma exposição de suas obras, em 1913, primeiro em São Paulo e depois em Campinas, foi considerada precursora do movimento modernista no Brasil. Mais tarde, a partir de 1926, Segall imigrou definitivamente para o país e teve um importante papel também na segunda fase do movimento modernista, ao lado do pintor paulista ítalo-brasileiro Cândido Portinari.

Imagem 44: Candido Portinari, *Retirantes*, 1944. Painel a óleo 190 x 180 cm, MASP. São Paulo.

Fonte: disponível em: http://www.iea.usp.br/imagens/os-retirantes-de-candido-portinari/view Acesso em: 12 abr. 2022.

Pela sua origem humilde, tendo crescido no interior paulista, e pelo humanismo herdado da família de imigrantes italianos, não é de se estranhar que Portinari tivesse grande interesse pelas questões sociais agudas vividas num Brasil assolado por brutais desigualdades e pelo abandono a que estava sujeita a população, totalmente carente de recursos, principalmente no Nordeste. Um exemplo dessa temática é a conhecida obra *Retirantes*, de 1944, vista na imagem 44.

> Numa de suas grandes exposições, realizada no Museu Nacional de Belas Artes, quando sua carreira atingia o auge, nos primeiros anos quarenta, confidenciou que as figuras de seus quadros o surpreendiam, porque eram tão tristes e

> horrorosas e não davam alegria a ninguém e nem mesmo a ele próprio. “Se pintasse de outro modo, estaria mentindo.” “São elas o resultado de tudo o que vi e observei.” “Os meninos de Brodósqui” estampam as pequenas e magras figuras com ventres enormes e pernas finas (BERARDO, 1983, p. 53).

Já nos anos de 1960, as vanguardas estavam de volta, com suas propostas neovanguardistas. Nesse contexto, os artistas não se contentavam somente com a recolocação da temática social, mas exigiam uma total renovação também da linguagem artística, assim como novas alternativas para a relação da arte com o público, que se encontrava estagnada e retraída. Nesse ínterim, a artista mineira Lygia Clark (1920-1988) descreve o longo processo de pesquisa que a libertou do “quadro na parede” e, depois, fez com que ela se aproximasse do público:

> [...] desde quando arrebentou a moldura do quadro, passando a integrá-la no retângulo e, depois com as superfícies moduladas, arrebentou com a noção mesma de quadro, e passou a construir planos justapostos ou superpostos até chegar às constelações suspensas à parede, aos contra-relevos e aos atuais casulos, em que um plano básico de superfície permite que sobre ele se ergam desdobramentos planimétricos e variações espaciais, os quais, por sua vez, como que evoluem num bojo espacial ideal delimitado pela mesma superfície básica. Ela costumava dizer que seus atuais bichos caíram, como se dá com os casulos de verdade, da parede para o chão. (PEDROSA, 1981, p. 197).

Mário Pedrosa revela, também, o que a artista escreveu a esse respeito, em seu caderno de notas em 1957:

> “A obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela”. Visionária do espaço, como todo verdadeiro artista moderno (já em seu Manifesto Construtivista, da segunda década do século Gabo-Pevsner afirmavam “a convicção inabalável de que somente as construções espaciais tocariam o coração das massas humanas futuras”), refutando uma visão puramente óptica, ela almejava a que o espectador fosse “jogado dentro da obra” para sentir, atuando sobre ele, todas as possibilidades espaciais sugeridas pela obra. “O que

> procuro, dizia ela, numa profunda intuição da realização futura, “é compor um espaço” (PEDROSA, 1981, p. 197).

Depois de quebrar a moldura do quadro e de se abrir completamente para o experimentalismo, Lygia Clark parte definitivamente para a participação do público na obra de arte e, a partir daí, foram desencadeados momentos de intensa renovação estética (imagem 45). Com seus *Bichos*, Clark declarou o “fim do império do olho ou do toque furtivo em troca de uma manipulação descarada como parte construtiva da própria obra” (CARNEIRO, 2004, p.79).

Imagem 45: Lygia Clark, *Máscara Abismo com Tapa-Olhos*, 1968. Associação Cultural “o mundo de Lygia Clark,” Rio de Janeiro.

Fonte: disponível em: https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2014/05/mulher-de-fases-lygia-clark-ganha-sua-primeira-restrospectiva-americana.html Acesso em: 12 abr. 2022.

Sem as propostas inovadoras de Lygia Clark, expressas nas obras *O Antes é o Depois* e *O Dentro é Fora*, que permitiam flexibilidade e deformação, por serem produzidas com estruturas elásticas, não seria possível imaginar as experiências sensoriais das performances e *Parangolés*

de Hélio Oiticica (que foram vistas no capítulo anterior). De fato, esses dois artistas conseguiram “jogar o espectador dentro da obra”, fazendo, portanto, com que este deixasse de ser mero observador para participar ativamente da obra de arte. Assim, Lygia Clark deu um passo decisivo em direção à arte contemporânea, superando a fase estética inaugurada pelo modernismo.

> A diferença é que Lygia não abandonou a tela para ir para a terceira dimensão, ela desintegrou a tela, ela cortou a tela, ela estufou a tela, ela desfez, e criou uma escultura que não é escultura, que nasce da pintura, mas na verdade é a tela transformada em um objeto tridimensional pela ação real sobre a tela, e não mais como uma tela sobre a qual se pinta um objeto ou uma construção geométrica. Essa experiência que ela realiza, e de certo modo empurra o Hélio a realizar também, é de fato, um passo extremo que a vanguarda europeia não deu, talvez até por saber que esse passo conduz ao abismo, que esse passo acaba com a arte. (GULLAR, 2005).

Se Lygia Clark foi responsável pela “quebra” da moldura, Hélio Oiticica acabou definitivamente com a pintura, conforme ele mesmo afirma em um depoimento: “pintura e escultura para mim, são duas coisas que acabaram mesmo, não é nem de dizer que eu parei de pintar... não foi isso, eu acabei com a pintura, é totalmente diferente” (OITICICA, 1980).

Porém, assim como nos anos do pós-Primeira Guerra Mundial houve o chamado “retorno à ordem”, capitaneado pela Escola de Paris, a neovanguarda também sofreu retrocessos. Nesse caso, foi a crescente mercantilização da arte desde meados da década de 1960 que prevaleceu sobre o experimentalismo. Isso se deu pois, com o final da Guerra Fria, que teve como marca emblemática a queda do Muro de Berlin (1989), deflagrou-se uma corrida aos mercados e aos objetos artísticos, de modo que pinturas e esculturas voltaram a ser altamente valorizadas como moeda alternativa.

Por outro lado, desde o início dos anos 1980, o crítico literário e teórico marxista Fredric Jameson já havia apontado, em sua crítica ao Pós-Modernismo, a urgência de se produzir uma “estética de mapeamento cognitivo” como algo que ajudasse a cartografar os processos de integração global.

> Jameson também se referiu à necessidade de produzir uma arte política que conseguisse representar o espaço transnacional do capitalismo para que pudéssemos entender os nossos posicionamentos individuais, ajudando-nos a recuperar a capacidade de agir e lutar, então neutralizada pela nossa confusão espacial e social (RÉGIS, 2014, p. 11).

Arte e ativismo dos bonecos gigantes

Esgotadas as tendências iniciadas pelos modernistas, a arte nunca mais se contentou em se aproximar do grande público apenas por meio da temática social ou política, mas passou a buscar garantir uma atitude participativa. A artista contemporânea Lygia Clark, conforme foi visto anteriormente, se libertou do tradicional "quadro na parede" e se aproximou cada vez mais do público, solicitando seu envolvimento com a obra de arte.

Para Otília Arantes (2004, p. 27), o crítico de arte Mário Pedrosa "tinha plena consciência de que apenas numa sociedade diversa da nossa poderia ocorrer uma arte inteiramente livre, coletiva e total". Apesar das vanguardas e da experimentação com as linguagens artísticas ter atingido os seus limites de expressão, o artista moderno se encontrava num dilema: como competir com a produção em massa, cada vez mais automatizada, e como fugir às leis do mercado, cada vez mais pervasivas e avassaladoras? O projeto da arte moderna teria esbarrado num impasse: "ela, com o 'mito da revolução' que a acompanhara, teria chegado a uma espécie de epílogo com o triunfo da arte Pop, já inteiramente sujeita aos ditames da sociedade de consumo" (ARANTES, 2004, p. 29).

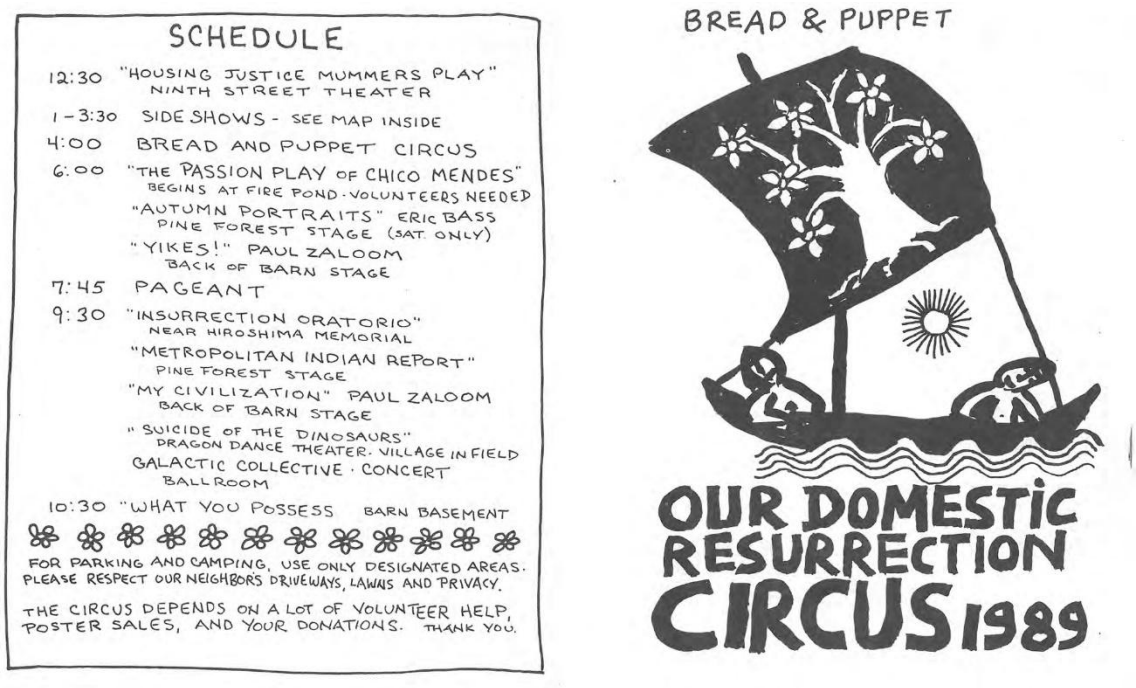
Concomitantemente a isso, vieram as propostas de apelar para um público interessado e participativo, de forma que surgiram a "obra de arte aberta", os *happenings* e as performances de rua. Assim se encerraram os anos de 1960, uma época de turbulências políticas e manifestações criativas. Passados mais de 60 anos, o que restou daqueles tempos heroicos? Pode-se dizer que, dentre outras manifestações artísticas revolucionárias, a que está pulsante, ainda hoje, é a performance altamente politizada dos bonecos do Bread & Puppet.

Em 1961, o artista imigrante alemão Peter Schumann havia fundado, em Nova York, o seminal Bread & Puppet Theater com o lema de que "a arte

é tão básica quanto o pão". No início, seu trabalho estava focado no protesto contra a Guerra do Vietnã, o que colocou o grupo em evidência nos Estados Unidos. Mais tarde, ele resolveu se mudar para o pacato estado de Vermont, onde o Bread & Puppet passou a apresentar anualmente, numa fazenda (Glove), o seu "Circo Doméstico da Ressurreição" (*Domestic Resurrection Circus*) (BREAD & PUPPET, s.d., on-line), numa mistura fantástica de espiritualidade, política e pompa, que influenciou toda uma geração de performers politicamente comprometidos, que chega até os dias atuais.

Nesses espetáculos, são vários os temas abordados, sempre de modo burlesco, mas com forte viés político, como ocorreu em 1989, quando o tema foi o assassinato do líder ambientalista Chico Mendes (*The Passion Play of Chico Mendes*) (imagem 46). Posteriormente, o espetáculo viajou para o Brasil (em 1994), para participar de um festival de teatro organizado pela atriz e empresária cultural Ruth Escobar, em São Paulo.

Imagem 46: Bread & Puppet, *The Passion Play of Chico Mendes*, *Our Domestic Resurrection Circus*, programa do espetáculo de 1989.



Fonte: disponível em: https://breadandpuppet.org/from-the-archives/domestic-resurrection-circus-programs Acesso em: 12 abr. 2022.

Trata-se, nesse caso, da ressignificação da arte social e política, que remete às jornadas de maio de 1968, na França, e às manifestações contra a Guerra do Vietnã, nos Estados Unidos. Esse processo recolocou a questão da viabilidade de uma arte política nos dias de então, à revelia da universalização do neoliberalismo e da ubiquidade do avanço tecnológico.

Nesse ínterim, a divisão do trabalho tornou-se menos evidente, sem redução, porém, da intensidade de sua exploração. Enquanto o público permanece perplexo frente a questões relativas à função do artista na sociedade contemporânea, a exemplo das questões colocadas por Antonio Negri (2011), num momento em que a divisão do trabalho se tornou menos marcada pelo próprio desenvolvimento capitalista, como expressar esse coletivismo elementar? Como expressar a alta consciência do fato de que a retomada das manifestações é um ato coletivo? Como afirmar a essência coletiva abstrata como base da arte?

Hoje, há consciência de que, embora a história seja um processo cumulativo, a evolução dos fatos não é necessariamente uma curva ascendente de melhoria das condições de vida e aperfeiçoamento democrático. Pelo contrário, o retrocesso é uma ameaça constante, com o conservadorismo sempre à espreita. Além disso, é ilusório pensar que a democracia é uma conquista permanente; ao contrário disso, deve ser revigorada a cada dia. Mirando retrospectivamente para o século XX, percebe-se que,

> [...] houve períodos, sobretudo no início do século XX e no imediato pós-Segunda Guerra Mundial, em que os debates foram relativamente plurais, e a diversidade das aspirações democráticas, intensamente vivida. A partir da década de 1980, o pluralismo e a diversidade foram desaparecendo, e o debate, ou não debate, passou a centrar-se na democracia liberal, enquanto esta sub-repticiamente se transformava em algo bem distinto: a democracia neoliberal. (SANTOS, 2016, p. 13).

Esse processo pode ser observado no território das artes e da cultura. Após um estimulante período de experimentação com as linguagens artísticas e novas propostas relacionais estabelecidas com o público, passa-se a colocar em primeiro plano a valorização de mercado que, paramentado

com o poder avassalador da produção em massa, exerce grande fascínio sobre o consumidor e toma o objeto artístico como mais um produto na escala econômica guiada pelo neoliberalismo. O crítico Mário Pedrosa, que atravessou todas essas fases de avanços e retrocessos na política e na estética desse período, reagiu a essas ameaças, pois

> [p]reocupava-o então – numa época de retorno do ideário vanguardista em plena sociedade de massa –, acima de tudo, o rumo que ia tomando a arte, sempre mais sujeita à lei de aceleração das experiências contemporâneas, forçada, como estas, a entrar na corrida fatal dos modelos de mercado, num ritmo muito próximo ao da "arte industrial" reduzida ao *styling* – o ápice desse processo sendo a arte pop, quando os limites entre a arte e as commodities teriam definitivamente se esfumaçado. (ARANTES, 2004, p. 27).

Pedrosa chega a criar uma metáfora para a função social do artista nesse contexto dominado pelo mercado e pela produção de massa industrializada. O artista seria, então, uma espécie de "bicho-da-seda" do sistema, que, confinado em seu casulo, fica constrangido a atender ao mercado, recriando sempre o mesmo produto padronizado, conforme dele se espera. Nesse sentido:

> [f]eita esta avaliação sobre os limites a que chegara a arte em meio ao "poder avassalador do mercado", a ênfase de sua crítica, especialmente a partir de meados da década de 60, recairá em grande parte na denúncia da determinação sempre maior do condicionamento do mundo material sobre o artista contemporâneo, a ponto de transformá-lo num ser no mínimo ambivalente: um "bicho-da-seda" condenado à produção de massa. (ARANTES, 2004, p. 28).

Mas a história não acabou nesse ponto. Jacques Rancière, em seu livro **O Espectador Emancipado,** reconhece a retomada da arte política na contemporaneidade:

> Passado o tempo da denúncia do paradigma modernista e do ceticismo dominante quanto aos poderes subversivos da arte, vê-se de novo a afirmação mais ou menos generalizada de sua vocação para responder às formas de dominação econômica, estatal e ideológica. (RANCIÈRE, 2012, p. 51).

Num longo parágrafo sem pontuação, que será reproduzido a seguir, Rancière descreve a grande diversidade no formato que as propostas de arte politizada vêm assumindo na atualidade:

> Alguns artistas transformam em estátuas monumentais os ícones midiáticos e publicitários para nos fazerem tomar consciência do poder desses ícones sobre nossa percepção; outros enterram silenciosamente monumentos invisíveis dedicados aos horrores do século; uns se empenham em mostrar-nos os "vieses" da representação dominante das atividades subalternas, outros nos propõem afinar o olhar diante das imagens de personagens com identidade flutuante ou indecifrável; alguns artistas fazem banners e as máscaras dos manifestantes que se insurgem contra o poder globalizado, outros se introduzem com falsas identidades nas reuniões dos poderosos desse mundo ou em suas redes de informação e comunicação; alguns fazem em museus a demonstração de novas máquinas ecológicas, outros põem nos subúrbios carentes pequenas pedras ou discretos sinais de néon destinados a criar um ambiente novo, desencadeando novas relações sociais; um transporta para bairros desfavorecidos as obras-primas de um museu, outros enchem as salas dos museus do lixo deixado por seus visitantes; um paga trabalhadores imigrantes para que, abrindo seu próprio túmulo, demonstrem a violência do sistema salarial, enquanto outra vai trabalhar como caixa de supermercado para empenhar a arte na prática de restauração dos elos sociais. (RANCIÈRE, 2012, p. 51-52).

Percebe-se, nesse panorama descritivo da atualidade, o quanto a arte socialmente comprometida se distingue da arte política que trazia uma mensagem explícita vivenciada nos anos de 1960. No entanto, objetos manipuláveis e bonecos gigantes, que possuem uma tradição no âmbito da arte política, continuam sendo utilizados em manifestações de rua e intervenções urbanas. Esse é o caso da performance de rua do grupo norte-americano Bread & Puppet, que, nos anos de 1960, participou de protestos contra a Guerra do Vietnã, na cidade de Nova York (imagem 47), e que continua atuante até o presente.

Imagem 47: Bread and Puppet Theater performa durante protesto em Nova Iorque, junho de 1982.

Fonte: disponível em: http://kalw.org/post/bread-and-puppet-celebrates-50-years-paper-mache-and-protest#stream/0 Acesso em: 12 abr. 2022.

Em suas performances de rua da década de 1960, importantes políticos da época eram representados com o uso de bonecos gigantes, demonstrando a influência dadaísta em suas encenações. Esse grupo, dedicado à performance artística com viés político, assim se define:

> *We are the Bread & Puppet Theater because we offer good old sourdough rye bread together with a great variety of puppet shows, some good, some not so good, but all for the good and against the bad. The art of puppetry helps women, men and children alike to overcome the established order and the obsessive submission to this politics and consequent brutalities. (*SCHUMANN*, 2017).*[34]

[34] "Nós somos o Bread & Puppet, porque nós oferecemos o velho bom pão de centeio junto com uma grande variedade de shows de bonecos, alguns bons, outros não tão bons, mas todos para o bem e contra o mal. A arte bonequeira ajuda mulheres, homens e crianças a enfrentar a ordem estabelecida e a sua política de submissão obsessiva e consequente brutalidade" (tradução nossa).

O Bread & Puppet tornou-se conhecido como uma companhia de teatro de bonecos alinhada à tradição da arte politicamente engajada, sempre muito atenta às problemáticas sociais e ambientais de ordem global. Essa postura pode ser observada em suas performances espetaculares e no teatro de rua, que tem como tema os acontecimentos políticos do momento. E assim permanece o grupo na cena artística norte-americana até hoje. Pode-se perguntar o que restou daqueles anos de idealismo e utopia após seis décadas. A resposta que se tem, diante da trajetória do grupo, com certeza, é de que se trata de uma manifestação artística que foi revolucionária naquela época e que ainda se mantém de pé no ativismo dos bonecos gigantes (imagem 48).

> *The 1960 brought the beginning of the movement of political puppetry as we think it today. For most of us our knowledge of giant puppets in connection to radical or protest puppetry starts here with Peter Schumann. In 1961 the German artist, Peter Schumann came to this Country and shortly after founded the seminal Bread and Puppet Theater with the motto that "theater should be as basic as bread." Their work in protest of the Vietnam War put Bread and Puppet on the cultural map of this country. Later moving to Vermont, Bread and Puppet hosted their annual Domestic Resurrection Circus, a fantastic blend of spirituality, politics and pageantry which spawned a generation of puppeteers and which continues to influence the world of political puppetry today* (HISTORY, s. d., on-line).[35]

Mas o Bread & Puppet também não foi imune às crises sistêmicas. Depois do sucesso estrondoso com as manifestações contra a Guerra do Vietnam, o grupo institucionalizou-se em seu retiro numa pacata localidade

---

[35] "A década de 1960 trouxe o início do movimento dos bonecos políticos como pensamos hoje. Para a maioria de nós, o conhecimento sobre bonecos gigantes em conexão com bonecos radicais ou de protesto começa com Peter Schumann. Em 1961 o artista alemão Peter Schumann veio a este País e pouco depois fundou o seminal Bread and Puppet Theatre com o lema de que "o teatro deve ser tão básico quanto o pão". Seu trabalho em protesto contra a Guerra do Vietnã colocou o Bread and Puppet no mapa cultural deste país. Mais tarde, mudando-se para Vermont, o Bread and Puppet apresentou seu anual Domestic Resurrection Circus, uma mistura fantástica de espiritualidade, política e pompa que formou uma geração de bonequeiros e que continua a influenciar o mundo dos bonecos político ainda hoje" (tradução nossa).

no estado americano de Vermont. Lá, realizavam anualmente um evento capaz de atrair milhares de pessoas, chamado *Domestic Resurrection Circus*.

Imagem 48: Bread & Puppet, Nova York, fundado em 1963.

Fonte: disponível em: http://www.fecalface.com/SF/tag/bread-and-puppet Acesso em: 12 abr. 2022.

A partir daí, como se dá com toda manifestação artística de sucesso, seus trabalhos começaram a ser assediados pelo consumismo e forçados à massificação. O evento começou a tornar-se uma grande aglomeração de pessoas que estavam mais interessadas na concentração para o consumo de álcool e de drogas do que propriamente nas atividades artísticas oferecidas pela companhia. As consequências imediatas foram trágicas, levando, inclusive, à ocorrência de um crime contra a vida de um dos participantes do evento numa briga insensata. Então, Peter Schumann e sua equipe decidiram repensar o formato do evento. Cancelaram, a partir de então, as grandes concentrações de pessoas e começaram a produzir eventos mais modestos, voltados para a arte dos bonecos gigantes, com *workshops* reservados para um público seleto que desejava participar de uma experiência estética durante uma breve estada em sua fazenda criativa em Vermont.

Além de atuar nos Estados Unidos, em Nova York e depois no estado de Vermont, o Bread & Puppet marcou presença, também, em outros países do hemisfério. Nessas ações externas, suas intervenções sempre incluíam uma relação direta com o contexto político e com a abordagem de questões sociais urgentes de cada região visitada. As performances, que se configuram como teatro de rua, manifestavam uma penetrante visão crítica e radical diante das situações de injustiça e da violência estrutural, conservando o bom humor. "*The Bread and Puppet parades in local towns seem to tally with the schmaltz of American July 4th parades until you realize Uncle Sam has torpedoes sticking out of his ears along with other subversive details"* (DUNCAN, 2020, p. 15)[36].

Na Nicarágua, país da América Central que sofreu inúmeras ingerências políticas norte-americanas, a companhia apresentou o trabalho: *Crucificação e ressurreição do Arcebispo Oscar Romero*. O espetáculo encenava um "auto da paixão", inspirado na tradição medieval, mas adaptado para o teatro de bonecos contemporâneo, no qual se contava o episódio do assassinato do Arcebispo Oscar Romero, um religioso que denunciou a violência da ditadura militar salvadorenha e as injustiças contra a população pobre. Em consequência disso, foi covardemente assassinado por representantes da extrema direita local, enquanto celebrava uma missa, em 1980. O Bread & Puppet apresentou esse auto em frente à Catedral Metropolitana da Imaculada Concepção de Maria, em Manágua, a maior cidade do país.

Para chamar a atenção sobre o personagem do Arcebispo Oscar Romero, o diretor Peter Schumann optou por incluir um trecho do último sermão do líder religioso, proferido em março de 1980, pouco antes de ser brutalmente assassinado por um esquadrão da morte. Enquanto isso, os atores mostravam figuras recortadas, em miniatura, representando os soldados do Exército salvadorenho, a quem Oscar Romero se dirigia. Nesse discurso, ele pregava: "Em nome de Deus e em nome deste povo sofredor cujo clamor sobe cada vez mais estrondosamente ao céu, eu peço, eu

[36] "Os desfiles de Pão e Bonecos nas cidades locais parecem coincidir com o schmaltz dos desfiles americanos de 4 de julho, até que você perceba que o Tio Sam tem torpedos saindo de suas orelhas juntamente com outros detalhes subversivos" (tradução nossa).

imploro, pare a repressão" (THE AMERICAN, s. d., on-line). As xilogravuras foram desenhadas pelo próprio Peter Schumann, impressas por Lila Winstead na Bread & Puppet Press e montadas por Jason Hicks e Marcus. Os painéis de texto foram criados por Sam Wilson, com a colaboração de outros integrantes do grupo, numa atividade coletiva, como sempre acontece nas montagens da companhia.

O Bread & Puppet no Brasil

O Bread & Puppet esteve no Brasil, em 1994, por ocasião do IV Festival Internacional de Artes Cênicas, organizado pela atriz e empresária teatral Ruth Escobar. A companhia trouxe para o festival o espetáculo *No Mesmo Barco: Paixão de Chico Mendes***.** O espetáculo homenageou o seringueiro e líder ecologista, assassinado em 22 de dezembro de 1988, na localidade de Xapuri, no estado do Acre. O trabalho do grupo transmitiu uma mensagem direta e atual contra a violência e em defesa do meio ambiente e dos povos da floresta, no contexto do Brasil no final dos anos 1980, contrastando com a abordagem tímida da imprensa local naquela ocasião, que concedia pouco espaço para a denúncia da destruição do meio ambiente. A encenação criticava abertamente a exploração e a destruição da Floresta Amazônica, ao mesmo tempo em que homenageava a figura heroica de Chico Mendes.

Foi a primeira vez que o teatro de bonecos fez parte da programação desse consagrado Festival de artes cênicas em São Paulo. O teatro de formas animadas vinha ao encontro da proposta da organizadora, Ruth Escobar, de tornar o festival mais abrangente, assim como de entrar em sintonia com as novas tendências do teatro contemporâneo.

Nesse contexto, a *Paixão de Chico Mendes* foi encenada em 1991, três anos após o assassinato do ativista. O Bread & Puppet se apresentou primeiro para uma grande audiência, em sua sede em Glover, Vermont, nos Estados Unidos. Logo em seguida, a companhia foi convidada para vir a São Paulo, onde se apresentou em diversos espaços públicos e ao ar livre, como o Pátio do Colégio, o Museu do Ipiranga e os parques do Ibirapuera e do

Carmo. As apresentações eram simultâneas, em diferentes contextos, porém o fio que conectava as cenas era o ativismo político e a vontade de transformação social.

Vieram para o Brasil 10 integrantes do grupo original norte-americano, que, aqui, trabalharam juntamente com participantes locais, constituindo um conjunto representativo de 90 pessoas, entre músicos, performers e manipuladores de bonecos. Peter Schumann, diretor do grupo, não veio ao Brasil para participar dessa encenação, pois, na mesma ocasião, havia viajado para a região de conflitos na Bósnia, para apresentar o espetáculo *Fly or Die*.

A performance coletiva incluía um boneco gigante, com cinco metros de altura, que representava o próprio Chico Mendes, e outros bonecos, que representavam seus assassinos, políticos corruptos, banqueiros e grandes companhias transnacionais. Figuras de caveiras montadas sobre esqueletos de cavalos carregavam foices. A imagem remetia aos quatro cavaleiros do apocalipse e, enquanto outros personagens compunham o conjunto do cortejo macabro, a população miserável era acompanhada por animais silvestres ameaçados de extinção. O espetáculo pretendia invocar os espíritos da floresta, ao mesmo tempo em que trazia símbolos mundiais da luta ambientalista.

Imagem 49: *The Same Boat: The Story of Chico Mendez,* 1989, foto: Bill Tee.

Fonte: disponível em: https://breadandpuppet.org/from-the-archives/selections-from-the-photo-archives/1989chicomendez040 Acesso em: 12 abr. 2022.

De maneira desrespeitosa, o crítico de teatro do jornal Folha de São Paulo, Nelson Sá, chamou o espetáculo de “simplista e ecochato” – considerando-o como “uma apresentação que merece ser vista, por menos que seja pelo simplismo, pelo didatismo ecochato” (NELSON DE SÁ, 1994, on-line). Desse modo, o tema ecológico foi considerado irrelevante, mesmo que constituísse uma problemática socioambiental de extrema importância para o país. Infelizmente, a crítica brasileira, tradicionalmente acostumada ao teatro clássico, baseado no texto dramatúrgico, mostrou-se pouco receptiva, insensível e desinformada sobre o teatro contemporâneo e sobre a linguagem do teatro de bonecos, bem como suas especificidades pós-dramáticas.

A dinâmica expressiva presente no teatro de bonecos desafia as regras do teatro clássico e explora a encenação visual, que se apoia não no uso exclusivo da palavra, mas em imagens e símbolos. A imagem tem sua própria função. A aparição em cena de elementos plásticos e escultóricos acrescenta materialidade, escala, silêncios e pausas, constituindo uma forma de expressão. “Este teatro estabelece uma comunicação que não se dá apenas através da consciência racional, do corpo do ator ou do uso da palavra, mas também através de formas, imagens, metáforas e símbolos” (AMARAL, 1996, p. 74).

O Bread & Puppet costuma explorar, em seus espetáculos, personagens estereotipados, como heróis, heroínas, vilões e bobos, que refletem a cultura popular. Personagens que guardam uma certa relação com a tradição do teatro de bonecos são reformulados ou adaptados para o contexto atual. Peter Burke (2005), analisando as formas da literatura popular da Idade Moderna, como canções populares, além de peças de teatro de bonecos, explica que, no teatro da tradição popular, observa-se o uso de formas estereotipadas para transmitir as narrativas, empregando repertórios estilizados de rápida assimilação:

> [a] cultura popular pode ser descrita como um repertório de gêneros, mas também, num exame atento, como um repertório de formas (esquemas, motivos, temas, fórmulas), quer se restrinjam a um único gênero ou sejam partilhados por dois ou mais. A tese é que as canções e contos folclóricos, as peças e estampas populares têm que ser

> consideradas como combinações entre formas elementares, como permutações de elementos mais ou menos prontos. (BURKE, 2010, p. 173).

Os bonecos e personagens criados pelo Bread & Puppet apresentam-se numa gama de personagens reais ou imaginários: heróis e heroínas populares ou líderes políticos, como Chico Mendes, Bispo Oscar Romero, Zapata, Joana d'Arc, entre outros. Alguns são vilões, como é o caso do Uncle Fatso, um grande boneco caricatural que representa um político corrupto, com charuto na boca. Trata-se de um dos bonecos mais antigos do repertório da companhia, datado das manifestações do final dos anos 1960. "No teatro popular, as unidades básicas não eram as palavras, mas os personagens e ações, geralmente o personagem tinha uma personalidade estereotipada" (BURKE, 2010, p.187).

Imagem 50: *The Same Boat: The Story of Chico Mendes,* 1989, foto: Bill Tee.

4º FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CÊNICAS

ESTADOS UNIDOS

TEATRO DE RUA

THE SAME BOAT

THE PASSION OF CHICO MENDES

BREAD AND PUPPET

NO MESMO BARCO: A PAIXÃO DE CHICO MENDES

Os 32 anos do Bread and Puppet têm servido para demonstrar a coerência permanente dessa que é uma das mais importantes companhias de teatro de bonecos existentes. "Acreditamos no teatro de bonecos como uma linguagem poderosa e integradora, capaz de tocar homens, mulheres e crianças. Queremos fazer um teatro verdadeiro, que fale o que precisa ser dito, que dê prazer e que contribua para o aprimoramento do público. Arte é alimento e, ainda que não se possa mastigá-la, ela nos sustenta. Deve, portanto, ser barata e estar ao alcance de todos, em toda parte, pois é o recheio do mundo. A arte é tão necessária quanto o pão."

Os espetáculos de massa do Bread and Puppet, realizados em grandes espaços abertos, têm viajado pelo mundo afora. Suas "procissões" — gigantescas passeatas teatrais — mobilizam multidões com uma linguagem simples e encantadora, mesmo quando tratam de importantes questões políticas, sociais e humanitárias de nosso tempo.

Dos monumentais cortejos animados pelo Bread and Puppet, participam centenas de voluntários locais, transformados, em poucas horas de ensaio, em manipuladores de bonecos, músicos, atores e bailarinos. Essa comunidade de artistas transmuta os temas mais circunspectos em celebração teatral, ritual de esperança e festa popular.

"No Mesmo Barco: a Paixão de Chico Mendes" é um "oratório contemporâneo", com música ao vivo e encenado ao ar livre. Bonecos, máscaras, estandartes, bandeiras, atores, manipuladores e bailarinos revivem o assassinato do líder seringueiro Chico Mendes, os interesses econômicos em jogo no crime, os espíritos da mata, o cotidiano dos homens da Amazônia e as lutas ambientais. E alertam para a necessidade de preservação das florestas.

"O cortejo é muito mais do que a história real de um seringueiro e líder sindical e daquilo que nos legou após ter sido assassinado. É também o envolvimento comunitário em um ato simbólico, numa cerimônia comovente e bela." Wendy Severinghaus, Bennington VT, setembro de 1989

"Não há cisão entre público e intérpretes: estamos todos literalmente no mesmo barco [...]. A trupe do Bread and Puppet leva sua mensagem adiante: a Arte desperta os adormecidos." Mae Banner, The Skidmore Scope, janeiro de 1990

Fonte: Mae Banner, The Skidmore Scope, janeiro de 1990.

O uso da poesia é outro recurso frequente no processo criativo da companhia. No caso da peça *A Paixão de Chico Mendes*, a performance teve como referência os poemas de Burt Porter, ricos em metáforas e sugestões imagéticas. Note-se que essa forma de representação da realidade vai ao encontro da linguagem do teatro de bonecos.

Our Earth is like a little boat
sailing through infinity
amidst the stars bright and remote
We Voyage all unknowingly
across an endless glittering sea.

Some are passenger on the boat
they do no work to make it float.
Some ar pirates who seem to think
they can rob, get rich and let it sink
Forgetting that if the boat goes down
all aboard must surely go down.

We honor and respect the crew
-at least as long as long as they know what they do-
No place on the Earth is too remote
to be a vital part of the boat.
The forest of the Amazon helps all life to continue on
and those who fight to save the trees
help sail our boat through stormy seas.

Chico Mendes of Brazil
was an honest man who did not get ill.
Now we will show you how he tried
to save the forest and how he died.[37]

O fragmento da poesia acima serviu como estímulo para o processo criativo do grupo. A performance coletiva *No mesmo barco: Paixão de Chico Mendes* recorre a metáforas como a da navegação da vida, em que o planeta

[37] "Nossa Terra é como um pequeno barco / Navegando pelo infinito / entre estrelas brilhantes e remotas. / Viajamos todos sem saber / através de um mar cintilante sem fim. / Alguns são passageiros do barco, / eles não fazem nenhum trabalho para fazê-lo flutuar. / Alguns são piratas que parecem pensar que / Eles podem roubar, ficar ricos e deixar afundar / Esquecem que se o barco afundar / Todos a bordo irão naufragar. / Honramos e respeitamos a tripulação / - Pelo menos contanto que eles saibam o que fazem / -Nenhum lugar na Terra é muito remoto / para ser uma parte vital do barco. / A Floresta da Amazônia ajuda toda / a vida a prosseguir seu caminho / e aqueles que lutam para salvar as árvores / Ajudam a navegar nosso barco em mares tempestuosos. / Chico Mendes do Brasil / foi um homem honesto que não fez mal. / Agora vamos mostrar como ele tentou / salvar a floresta e como ele morreu." (tradução nossa).

Terra seria uma imensa embarcação com toda humanidade a bordo e que navega rumo ao infinito.

O espetáculo pode ser considerado um “oratório contemporâneo”, com música ao vivo e encenação ao ar livre, com bonecos, máscaras, estandartes, bandeiras, atores, manipuladores e bailarinos, que revivem o assassinato do líder ambientalista, os interesses econômicos em jogo por detrás do crime, os espíritos da mata, o cotidiano dos homens da Amazônia e as lutas sociais.

A história não acabou

Os anos de 1980 foram de poucas manifestações de rua. Uma acomodação sonolenta sucedeu ao lema desalentador: “o sonho acabou”. Essa frase, que marcou uma geração, se encontra no primeiro álbum de John Lennon, após o desmanche dos Beatles. O próprio Muro de Berlin parece ter caído de maduro, sem grandes arroubos revolucionários. É verdade que o assim chamado “fim da história” começaria com as manifestações contra a Primeira Guerra do Iraque (1991). Porém, um verdadeiro despertar para a realidade de um mundo neoliberal instaurado somente viria a acontecer perto da final do século XX, com os movimentos de protesto em Seattle, em 1999 (WTO), que terão continuidade na década seguinte, influenciando, inclusive, a organização do Fórum Social Mundial, em Porto Alegre (2001).

No ensaio “Fenomenologia dos bonecos gigantes, janelas quebradas, potes imaginários de urina e o papel cosmológico da polícia na cultura americana”, David Graeber (2007) fala sobre a “ação direta” nos Estados Unidos, sobre as mobilizações de massa organizadas pelos movimentos “antiglobalização” e, especialmente, sobre a “alterglobalização” ou a guerra de imagens que isso significava. Segundo este autor, existem duas coisas que os americanos temem nas mobilizações: a primeira são as pessoas vestidas de preto que quebram janelas e, em segundo lugar, os bonecos gigantes. Nos protestos contra a FTAA (ALCA) em Miami, por exemplo, todos os bonecos que desfilaram no cortejo foram atacados e destruídos pela polícia, em 2003.

Imagem 51: *Sun Puppet*, nos protestos contra a ALCA, Miami, 2003.

Fonte: disponível em: https://libcom.org/files/puppets.pdf Acesso em: 12 abr. 2022.

No entendimento do autor, a polícia americana tem uma profunda aversão aos bonecos gigantes. Normalmente, a estratégia da polícia é destruir ou capturá-los antes que eles apareçam nas ruas. Como resultado, a principal preocupação por parte dos ativistas é planejar ações rápidas, capazes de esconder os bonecos e evitar que eles sejam destruídos pela polícia antes de cumprir seu papel.

O ensaio de Graeber nasceu de sua perplexidade e do desejo de entender as motivações da polícia para perseguir tão acirradamente os bonecos. O ensaio foi escrito a partir de uma “visão de dentro”, de um membro do movimento, na medida em que ele próprio fora algemado e preso por tomar parte nas manifestações. A proposta era começar a juntar as peças dessa guerra de símbolos, a partir de suposições elementares, até chegar ao detalhamento de como os termos “engajamento” e “negociação” são empregados durante as ações. A fim de entender o despontar de novas formas de política revolucionária (Graeber, 2007, p. 2), a estrutura desse ensaio se baseia no simbolismo dos bonecos e discute as estratégias usadas pela polícia como detentora da violência de Estado.

Há uma generalização acerca dos movimentos de Seattle (WTO), ocorridos a partir de 1999, que marcaram o nascimento dos movimentos contra a globalização e retomaram a rebelião Zapatista de 1994. Mas, depois do que ocorreu em Seattle, os movimentos ganharam maior visibilidade e uma repercussão espetacular, que garantiu sua continuidade, nos anos 2000 e 2001, e sua expansão, posteriormente, para Washington, Praga, Quebec e Gênova.

O movimento cresceu em tamanho, apesar do concomitante aumento da repressão promovida pelo Estado, reforçada, sobretudo, depois dos ataques às Torres Gêmeas em Nova York, no dia 11 de setembro de 2001, evento que deflagrou a "Guerra ao Terror"[38], com forte apelo midiático. Nesse campo de batalha, o governo aproveitou o ensejo para reprimir dramaticamente as manifestações, tornando evidente sua estratégia que recorria à violência desproporcional como tática policial para debelar os protestos.

Graeber argumenta que esse sucesso implicava, em parte, na postura assumida pelo movimento, através de mensagens negativas, isto é, o movimento se posicionava contra um estado de coisas que considerava insuportável, via organizações como a WTO, o FMI e o Banco Mundial como acintosamente antidemocráticos e postulava que o neoliberalismo estava destruindo o planeta, condenando milhões de seres humanos à morte, atirados na miséria, e que tudo isso tornava-se cada vez mais evidente.

Por outro lado, apesar do sucesso das manifestações, a mídia corporativa não estava disposta a conceder voz aos participantes. Os jornais dos EUA e seus colunistas não desejavam trazer à tona os argumentos colocados pelo movimento, que atribuíam as causas do infortúnio de multidões à natureza predatória do Estado e ao capitalismo selvagem.

Se havia uma inspiração central nesse movimento por justiça global, era o princípio da "ação direta". Essa noção se assentava na essência do anarquismo histórico, em torno do qual muitos grupos se organizaram, pois,

---

[38] Guerra ao Terror ou Guerra ao Terrorismo é uma campanha militar desencadeada pelos Estados Unidos, em resposta aos ataques de 11 de setembro. O então Presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, declarou a "Guerra ao Terror" como parte de sua estratégia global de combate ao terrorismo.

na maioria deles, os participantes do movimento eram anarquistas ou influenciados por ideias anarquistas.

Estes viam na mobilização em massa uma oportunidade de expor a ilegitimidade e a natureza antidemocrática das instituições transnacionais. Em contrapartida, indicavam um caminho que teria que ser traçado por meio da "democracia direta". Palavras-chave como "processo" tinham grande significado para os movimentos de ação direta. Muitos deles costumavam questionar outros grupos com perguntas como: "que tipo de processo vocês usam? Vocês praticam democracia internamente? Vocês votam ou usam consenso? Existe um líder formal?" Essas ideias ganharam importância em relação aos questionamentos ideológicos convencionais.

Outra característica desse movimento era a organização por afinidade de grupo, ou por decisões por consenso, quando milhares de pessoas coordenavam suas próprias ações, sem se basear em uma estrutura de liderança formal. O termo técnico usado para isso era *"prefigurative politics"* (política prefigurativa)[39].

A ação direta é uma metáfora de resistência que, na sua estrutura, significa a prefiguração de uma sociedade livre que se deseja criar. É uma ação eminentemente revolucionária, desafiadora e que propõe uma forma de resistência ao agir. Esta seria, portanto, a mensagem positiva, que apresentava uma nova ideia de democracia.

Grupos como o *Direct Action Network* (DAN) disseminaram e compartilharam esse modo de agir com outros círculos de ativistas[40]. A proposta era provocar o debate público sobre a natureza da democracia, que estava sendo deixada de lado pela mídia oficial. A partir dessas novas formas de organização, a mídia passou a reconhecer a sua existência (GRAEBER, 2009, p. 4).

Graeber não deseja dar a impressão de que o movimento por justiça global tinha como seu principal objetivo passar suas mensagens através da

---

[39] Políticas prefigurativas são os modos de organização e relações sociais que se esforçam para refletir a futura sociedade que o grupo busca.

[40] No original: "Direct Action Network (DAN) was a North American confederation of anti-corporate, anti-authoritarian and anarchist affinity groups, collectives, and organizations. It grew out of the Seattle chapter which had been formed to coordinate the nonviolent civil disobedience portion of the anti-WTO mobilization in Seattle in 1999".

mídia, dado que a mídia corporativa também é composta por empresas capitalistas. Seria muito ingênuo considerar que elas teriam uma visão favorável acerca de um movimento anticapitalista, *"it would be utterly naive to imagine they would been willing to provide a friendly venue for anyone actively opposed to capitalism – let alone to carry anti-capitalist messages to the public*"[41](GRAEBER, 2009, p. 4). Isso torna compreensível porque são, repetidas vezes, mostradas as imagens de *Black Blocs* quebrando janelas e os bonecos coloridos na mídia. A polícia providencia sua narrativa, descrevendo como táticas "violentas" os *Black Blocs* com máscaras e bandanas pretas, em contraste com os bonecos coloridos feitos de papel machê, representando, assim, as duas imagens desconexas dessas ações.

Para muitos do movimento antiglobalização, o aparato midiático é uma estrutura de poder e, portanto, não deixa de ser também um alvo das ações. Uma das conquistas do movimento foi o fato de desenvolver uma nova alternativa de network: criar sua própria mídia independente, internacional, participativa e ativista.

Se, por um lado, o *Black Bloc* não tem rosto, sendo formado por figuras anônimas, todas iguais; por outro, os Bonecos apresentam-se como figuras multicoloridas, deuses, pássaros, porcos e políticos. Enquanto um é a massa anônima e destrutiva, o outro é uma multiplicidade de *displays* espetaculares, frutos de uma caprichosa criatividade.

Graeber sugere que o poder comunicativo desses pares de imagens se deve à sua justaposição: ambos parecem dizer algo importante sobre a ação direta e suas metas. No caso da destruição de propriedades pelos *Black Blocs*, note-se que não existe o prejuízo humano, são as fachadas de corporações que são atingidas, bancos e prédios governamentais, símbolos de poder do Estado: "quando quebramos as janelas, nosso objetivo é destruir o fino verniz de legitimidade que envolve a propriedade privada, ao mesmo tempo, nós exorcizamos a violência" (GRAEBER, 2009, p. 6).

Enquanto os gigantes de papel machê são criados com o mais efêmero dos materiais – ideias, papel e arame, são transformados em algo

[41] "Seria totalmente ingênuo imaginar que eles estariam dispostos a oferecer um local amigável para qualquer pessoa que se oponha ativamente ao capitalismo - muito menos para levar mensagens anticapitalistas ao público" (tradução nossa).

como um monumento frágil, ao mesmo tempo em que parecem algo risível. O boneco gigante é a zombaria da ideia de monumento duradouro e de tudo que este representa, pelo seu distanciamento das pessoas por um pedestal estático, monocromático e solitário que indica sua perenidade. O Estado busca se eternizar no monumento, para assumir valor histórico, enquanto os bonecos frágeis desejam relativizar as “verdades históricas”.

Se os *Black Blocs* representam o espetáculo da destruição, os bonecos coloridos sugerem a capacidade de inventar novas formas de ação. Na perspectiva do ativismo, trata-se de um processo, pois envolve produção, reuniões de *brainstorming*, a criação livre em sessões contínuas, até que surja o tema desejado e uma proposta visionária. Esse trabalho envolve organização de encontros para a construção das faixas e dos bonecos e, geralmente, essas atividades são realizadas em garagens ou galpões, onde o envolvimento coletivo é o procedimento para se construir, moldar e pintar os bonecos.

Alguns deles são construídos para suportar fortes chuvas e temporais, outros são projetados para se autodestruírem ou serem incendiados durante a ação. Outros, ainda, são desmontados, na falta de um lugar seguro para serem guardados. Normalmente, os bonequeiros visam um equilíbrio entre as imagens positivas e negativas. Pode-se ter um porco gigante que representa o Banco Mundial ou um gigante glorioso que representa a libertação.

As imagens que mais impressionam são as negativas. A zombaria e a destruição de estátuas e retratos de autoridades são alguns dos mais velhos e familiares gestos de protesto político, são como um assalto explícito ao culto do monumento. A derrubada de efígies e a destruição de esculturas começaram com as estátuas de Stalin e, depois, de Saddam Hussein, simbolizando o fim de regimes autoritários.

No lugar das estátuas, surgem os bonecos, uma figura frágil que responde ao movimento de um manipulador (*puppeteer*) (GRAEBER, 2009, p.10). A maioria dos bonecos são esculturas leves e móveis, a fim de serem carregados com tranquilidade, e suas versões gigantes são extremamente vistosas, visíveis de longe, mas, ao mesmo tempo, delicadas e efêmeras. Usualmente, elas se desfazem depois de uma simples ação. Tal combinação entre algo enorme em sua dimensão e a leveza para ser transportado sugere

uma ponte entre palavra e realidade. Trata-se de pontos de transição, que representam a habilidade de transformar uma ideia numa forma concreta, capaz de transformar uma visão de mundo em algo palpável, adquirindo proporção e força espetaculares. Isso se dá a tal ponto, que as engrenagens do Estado são provocadas a reagir contra os manifestantes de forma desproporcional e violenta. A ideia de que possam ser considerados extensões da mente e visualização das palavras de ordem ajuda a entender o uso do termo “bonecos”.

Os bonecos não são movidos por anseios individuais, mas expressam a criatividade coletiva. Apesar de serem personagens de um drama, eles são criados por um autor coletivo, na medida em que podem ser manipulados por qualquer manifestante que se habilite, durante o cortejo, podendo passar das mãos de um ativista para outro sem nunca perder sua expressividade. Os bonecos representam, assim, a emancipação da imaginação coletiva.

Cada grande mobilização costuma construir sua própria proposta temática, como, por exemplo, a popular tartaruga marinha, pássaros raros e tubarões. Os personagens podem executar a dança dos esqueletos ou representar cenas da *Guernica* de Picasso. Não há uma linha clara que distingue os bonecos das fantasias, displays, faixas e símbolos. Tudo é designado para compor a cena e se reforçar mutuamente. Os bonecos tendem a ser acompanhados por blocos carnavalescos repletos de palhaços, pernas-de-pau, malabaristas, engolidores de fogo e monociclos, usualmente acompanhados por músicos com precursão e apitos que puxam o ritmo contagiante.

A metáfora do circo parece vir ao encontro do anarquismo, presumivelmente porque o circo é uma coleção de indivíduos que se excedem, porém, sempre engajados num empreendimento coletivo, que também envolve e ultrapassa os limites do comum. Existe, de fato, um bom número de trupes de circo anarquistas e de performers de teatro de rua que participam dos movimentos e tentam desarticular as tensões e os potenciais conflitos que possam surgir.

Os esquadrões compostos por bonecos e gente de circo terminam por ter, nas ações, a função de injetar humor e celebrar o momento em situações sombrias. No entanto, o grande circo formado por artistas e bonecos gigantes

exige processos profundamente sérios. Como afirma Graeber em seu ensaio, citando Peter Schumann, diretor do Bread & Puppet: “[o]s bonecos não são fofos, como os Muppets [...] os bonecos são ícones, são criaturas significantes que têm seus objetivos” (GRAEBER, 2009, p.10).

Essa alegria encontra muitos obstáculos na má consciência do sistema capitalista, que não é livre do sentimento de culpa por tantos malfeitos e deseja que o mau humor se espalhe e se torne a régua de equiparação, no intuito de inocular a alegria ao compartilhar o sentimento de culpa, substituindo-o pelo cinismo, como dizia Deleuze:

> L’extrême spiritualisation de l’État despotique, l’extrême intériorisation du champ capitaliste définissent la mauvaise conscience. Celle-ci n’est pas le contraire du cynisme; elle est, dans les personnes privées, le corrélat du cynisme des personnes sociales. Tous les procédés cyniques de la mauvaise conscience, tels que Nietzsche, puis Lawrence et Miller, les ont analysés pour définir l’homme européen de la civilisation, – le règne des images et l’hypnose, la torpeur qu’elles propagent, – la haine contre la vie, contre tout ce qui est libre, qui passe et qui coule; l’universelle effusion de l’instinct de mort, – la dépression, la culpabilité utilisée comme moyen de contagion, le baiser du vampire: n’as-tu pas honte d’être heureux? Prends mon exemple, je ne te lâcherai pas avant que tu ne dises aussi «c’est ma faute», ô l’ignoble contagion des dépressifs, la névrose comme seule maladie, qui consiste à rendre les autres malades, – la structure permissive: que je puisse tromper, voler, égorger, tuer! (DELEUZE & GUATTARI, 1973, p. 156).[42]

Na sociedade industrial e pós-industrial, o lazer toma o lugar do ócio aristocrático. No entanto, aquela dualidade entre o “ócio” e “negócio”, ou seja, aquilo que nega o “ócio”, persiste. Como bem diz Turner (2015 p. 48), “lazer”, então, pressupõe “trabalho”, é não trabalho, ou uma fase antitrabalho da vida de uma pessoa que também trabalha. O trabalho, como o “ganha pão” diário do indivíduo, é “separado de suas outras atividades: seus limites não são

[42] “A espiritualização extrema do estado despótico e a internalização extrema do campo capitalista definem a má consciência. Isto não é o oposto de cinismo; é, em pessoas privadas, o correlato do cinismo das pessoas sociais. Todos os processos cínicos de má consciência, como Nietzsche, então Lawrence e Miller, os analisaram para definir o homem europeu da civilização, - o reino das imagens e a hipnose, o torpor que propagam, - o ódio à vida, de tudo o que é livre, que passa e flui; a efusão universal do instinto de morte, - a depressão, a culpa usada como meio de contágio, o beijo do vampiro: você não tem vergonha de ser feliz? Tomem meu exemplo, não os deixarei ir até que vocês também digam "a culpa é minha", oh o ignóbil contágio da depressão, a neurose como única doença, que consiste em deixar outros doentes, - a estrutura permissiva: que eu posso trapacear, roubar, cortar gargantas, matar!” (tradução nossa).

mais ‘naturais’, mas arbitrários – ele é organizado de um modo tão definido que pode ser facilmente separado, tanto na teoria quanto na prática, do tempo livre” (DUMAZEDIER, 1968 apud TURNER, 2015, p. 48).

> [...] o lazer é produto de sistemas socioeconômicos de larga escala industrializados, racionalizados, burocratizados e com distinções arbitrárias e não naturais entre “trabalho” ou “folga”. O trabalho passa então a ser organizado pela indústria de forma separada do “tempo livre”, que inclui, além do lazer, o atendimento das necessidades pessoais, bem como obrigações familiares, sociais, cívicas, políticas e religiosas (que, na sociedade tribal, teriam caído no domínio do contínuo trabalho-lazer). O lazer é predominantemente um fenômeno urbano, de modo que, quando esse conceito começa a penetrar nas sociedades rurais, é porque o trabalho agrícola está se tornando um modo de organização industrial “racionalizado” e porque a vida rural começa a se permear dos valores urbanos de industrialização – isso vale também para o Terceiro Mundo hoje, bem como para o interior rural de sociedades industriais há muito estabelecidas. (TURNER. 2015, p. 48).

Como acontece no caso do ritual, o lazer que envolve o prazer não pode ser considerado como uma atividade que não é levada a sério.

> Esportes, como futebol, jogos, como o xadrez, e passatempos, como o montanhismo, podem ser difíceis, exigentes e governados por regras e rotinas ainda mais rigorosas que as de uma situação de trabalho, mas, por serem atividades opcionais, fazem parte da liberdade de um indivíduo, de seu crescente autodomínio ou até mesmo de sua autotranscendência. Assim, essas atividades estão muito mais imbuídas de prazer do que os muitos tipos de trabalho industrial nos quais os homens não participam dos frutos e dos resultados de seu labor. O lazer é potencialmente capaz de liberar os poderes criativos, sejam eles individuais ou coletivos, tanto para criticar quanto para apoiar os valores sociais estruturais dominantes. (TURNER, p. 49).

Os *Black Blocs* podem ser vistos como o último avatar da tradição de artistas revolucionários, que remetem ao pensamento dadaísta, surrealista ou situacionista, que tentam jogar com as contradições do capitalismo com a mesma destruição, nivelando forças contra ele, ao construírem suas propostas sobre a espetacular destruição dos bens de consumo. No sistema capitalista, a sociedade é construída sobre um fundamento chamado “economia”, que é o negócio entre produção e consumo, desde que tudo isso

esteja baseado no princípio da expansão infinita da produção industrial. Os *Black Blocs* anárquicos, na maioria das vezes, trazem a concepção de que as mercadorias desse sistema devem ser destruídas, para se inaugurar um novo mundo.

Isso envolve uma certa paixão radical pelo deleite em destruir a propriedade e as estruturas físicas das relações que tornam o capitalismo possível. Atualmente, pode-se argumentar que havia, no século XX, influências do pensamento artístico-revolucionário: os situacionistas, com sua promulgação da arte como forma revolucionária, a ação direta do movimento *punk* e do anarquismo contemporâneo.

Se os *Black Blocs* incorporam, de um lado, essa tradição ao encarar o capitalismo como uma fascinação com a destruição do consumo; por outro lado, os Bonecos representam a recuperação do sagrado de modo não alienado, através da experiência das festas coletivas. Os bonequeiros radicais se sentem herdeiros de uma arte que remonta a gigantes e dragões, à Gargântua e Pantagruel dos festivais da Idade Média.

A convergência cultural encontra-se na “Carnavalização” contra o capitalismo nos “festivais da resistência”, cuja referência parece ser a época imediatamente anterior à emergência do capitalismo moderno. As festas medievais aconteciam em praças públicas e eram parte do calendário anual de eventos, como a celebração de datas religiosas e do carnaval. Trata-se de acontecimentos coletivos, que eram também, como afirma Bakhtin (1987), táticas de subverter o “princípio da hierarquia”. É possível dizer que a primeira onda capitalista, juntamente com o movimento puritano, teve que começar com um assalto orquestrado ao carnaval e à cultura popular. Os então nascentes arautos do capitalismo os condenam como eventos pagãos, imorais e pouco conducentes para a manutenção da disciplina do trabalho produtivo (BAKHTIN, 1987, p. 24).

Oliver Cromwell, militar que governou a Inglaterra com mão de ferro, foi condenado pelo fato de tentar abolir todas as festas públicas, chegando mesmo a abolir a comemoração do Natal, a mais importante das festas coletivas cristãs. O Natal foi eliminado do nascente capitalismo, pois as festas não condiziam particularmente com a necessidade constante de produção e

expansão (BAKHTIN, 1987, p. 24). Contudo, esse estado de exceção não poderia durar para sempre.

Como resultado do capitalismo moderno, tem-se o que o autor chama de “privatização do desejo” (BAKHTIN, 1987), na medida em que se cria a ideia do indivíduo infinito, familiar e consumista, sendo que nenhum dos quais, como tantas vezes lembrado, pode ser realmente satisfeito; caso contrário, toda a lógica da expansão sem fim desmoronaria.

Estrategicamente, a polícia está ciente de tudo isso, e sua tática liga-se a uma cosmologia política que vê essa forma de consumo coletivo como inerente à desordem, como acontecia no Carnaval Medieval, sempre transbordando com a possibilidade de insurreição. Isso porque, para esse segmento, aqueles cidadãos deveriam estar em casa assistindo TV. Para os órgãos do poder, o que os revolucionários veem como uma erupção do sagrado, através da recriação de uma festa popular, é uma construção desordenada, exatamente o tipo de coisa que desejam dispersar.

Nesse contexto, o que se assiste é uma movimentação num campo de batalha, uma guerra de símbolos, uma tentativa de eliminar imagens dos bonecos e substituí-las por imagens de bombas e gases asfixiantes, substâncias venenosas que, na imaginação da polícia, são artefatos bélicos que se escondem atrás das fachadas de papel machê.

É preciso entender que há algumas regras e negociações tacitamente estabelecidas nesse jogo mortal entre a polícia e os ativistas. Existem regras que jamais devem ser ultrapassadas sem que haja riscos para ambos os lados. No entanto, muitas vezes, esses princípios são desrespeitados pela polícia. Por isso, na resistência popular, se procura trabalhar com regras explícitas, uma espécie de disputa em que as normas são claras e inteligíveis por ambas as partes.

Personagens vestidos de palhaço confrontam-se com personagens fantasiados de milionários que atiram notas de dinheiro falso para a polícia. Esta encenação acontecia de frente para a linha de policiais e para todos no meio da praça. Tal contexto pode ser uma forma de obter vantagem para escapar. Imagine-se, por um momento, a ideia de uma guerra não-violenta. Nessa encenação, quanto dessa metáfora é realidade? Do ponto de vista da

performance, isso não é uma metáfora, mas a própria realidade de uma guerra simbólica.

Na intervenção com os bonecos, o autor (GRAEBER, 2009) apresenta dois pontos da estrutura violenta representada pela polícia. O primeiro ponto crucial é a linha policial, onde a violência estrutural se concretiza. Ela funciona como uma espécie de muro contra a identificação da imaginação. Os Bonecos são pacíficos, suas intervenções são funcionais para desarmar uma situação potencialmente violenta. Com o propósito da não violência, atuam diante desses bloqueios, barreiras e, por estarem próximos a isso, ensinam os/as ativistas a terem em mente a forma como policiais costumam pensar, de forma mais elementar, num nível quase animalesco: “um policial entra em pânico quando se sente encurralado” (GRAEBER, 2009, p. 32).

O segundo ponto é que a justaposição de imaginação e violência reflete o grande conflito entre os dois princípios da ação política. Pode-se dizer que, entre as duas concepções da realidade política, a primeira é chamada de política ontológica da violência, que consiste em empregar força e violência para a coerção física. “O estado é real porque ele pode te matar. Violência é o que define a situação” (GRAEBER, 2009, p. 33).

Por outro lado, tem-se a imaginação como o segundo dos dois princípios da ação política, que pode ser descrito como a política ontológica da imaginação, com o reconhecimento de que a imaginação é a fonte do poder em primeiro lugar. Aqui, pode-se apelar para os situacionistas, a teoria francesa ou a Cornelius Castoriadis, que consideram que a força da imaginação está impregnada pelo sagrado.

Dizer que os bonecos na rua estão imanados de poder significa dizer, também, que os ativistas tentam colapsar as negociações em detrimento do processo, por meio de estruturas de ação. Para se ganhar o contexto, é preciso continuar mudando constantemente a definição do que seria o “campo de batalha” e suas regras, e fazer isso no próprio campo. A compreensão de que se trata de uma guerra não violenta torna essa situação uma espécie de circo ou um teatro performático, quase um ritual religioso, que pode igualmente se transformar e ser retomado a qualquer momento.

É claro que, do ponto de vista da polícia, protestos que alternadamente jogam bolas de tinta sobre suas cabeças e intervenções com

números de dança e sons não resultam em uma luta de igual para igual. A polícia quebra violentamente a lei do “contrato” não formalmente expresso e sistematicamente viola os acordos e as leis de combate.

Na história da América, observa-se que, nas revoltas populares, as forças políticas não encontraram a política da imaginação. Agora, obviamente, a revolução é precisamente o que as pessoas com os bonecos sentem que são, mesmo que se tente fazer isso com o mínimo de ação violenta. No entanto, parece que tais ações realmente provocam as mais violentas reações por parte da força da ordem, enquanto a força da imaginação está aí para criar novas formas institucionais.

As “ações diretas”, em sua definição, não são midiatizadas. Isso porque a proposta é trazer sua força para a rua. Esse aspecto é fácil de se ver, porque os bonecos gigantes são extraordinariamente criativos, mas, ao mesmo tempo, intencionalmente efêmeros, como dito anteriormente. E, por fazerem chacota de qualquer menção à “verdade eterna”, na contramão do que os monumentos geralmente representam, podem facilmente se tornar símbolo dessa tentativa de aproveitar o poder da criatividade social na redefinição das instituições. Como resultado, os bonecos podem acabar como padrão para qualquer coisa, como se fossem uma nova forma de organização com ênfase no processo democrático.

Ao mesmo tempo, alguns ativistas engajados nas políticas de ação direta veem isso como algo que tem em si um senso revolucionário. Nesse ponto, poucos estão operando na estrutura clássica da revolução, orientada para ser violenta, numa apocalíptica confrontação com o Estado. Nem mesmo com a revolução como uma maneira de tomar o poder e transformar a sociedade através desse mecanismo, ou de fundar uma nova comunidade autônoma.

Nesse sentido, alguns dentre esses ativistas afirmam que a política de ação direta tenta criar formas alternativas de organização sob os dentes afiados do poder do Estado, o que significa explorar o meio-termo entre essas duas possibilidades. De qualquer forma, eles estão lidando com uma nova síntese, que ainda não funcionou totalmente. Reconsidera-se a noção de “Guerra ao Terror”, apesar de o século XX ser comumente descrito como

uma situação de guerra permanente, pois quase todo o período entre 1914 e 1991 foi consumido em lutas ou em preparação para a guerra.

No século XXI, pode-se considerar que tudo aquilo que os EUA impuseram ao mundo não seja exatamente uma guerra real. Isso fica evidente na proliferação das armas nucleares, na declaração de guerra entre Estados e em todos os conflitos que vivem emoldurados pela ação policial.

Os EUA incutiram na mente da população que a polícia pode se engajar na guerra com suas regras contra oponentes sem honra. Isso foi justificado pela "Guerra ao Terror", mas também pela "guerra contra as drogas" e pela "guerra contra o crime". O Estado e a mídia impõem ao mundo o seu ponto de vista, juntamente com a polícia, de forma que não criam nada, apenas mantém o *status quo*.

Na medida em que as festas populares perduram, tudo isso se transforma em um espetáculo, e os movimentos de ação direta garantem que os surtos de festas populares não sejam reprimidos pela força. Na lógica de que "um outro mundo é possível"[43], os coletivos de arte se mostram desacreditados da política partidária e representativa, mesmo das versões que se dizem de esquerda. Nesse contexto, as próprias teorias decorrentes do marxismo devem ser consideradas com cautela.

> Historicamente falando, Marx e o marxismo batizaram o trabalhador industrial (homem, branco, europeu) como sujeito revolucionário. Certamente como sujeito, esse proletariado mostrou uma força considerável, mas essa perspectiva era muito limitada e deixou margem para uma série de lutas ricas. Ele ignorou a ligação entre capitalismo e patriarcado (os primórdios do capitalismo em relação à caça às bruxas e controle sobre o corpo feminino), ou entre capitalismo e escravidão, ou capitalismo e racismo (as relações constitutivas entre raça e classe). Ele, portanto, nunca levou a sério a possibilidade de que a resistência ao capitalismo assumisse múltiplos sujeitos (camponeses, mulheres, negros, colonizados, LGBTQI e outros), cada um à sua maneira contra a destruição e apropriação das formas de vida e inteligência. A expansão capitalista continua: potências da vida contra as forças da morte. (TIBLE, 2019, on-line, tradução nossa).

[43] Mote do I Fórum Social Mundial que aconteceu em Porto Alegre de 25 a 30 de janeiro de 2001.

E não é somente uma questão de tempo histórico, o espaço também deve ser levado em conta, quando se fala de ativismo político contemporâneo. Isso porque, como afirmou o psiquiatra e militante argelino Frantz Fanon (1967), na situação colonial, a relação entre causa e efeito se anula: "você é rico porque você é branco, você é branco porque você é rico. É por isso que uma análise marxista deve sempre ser ligeiramente modificada, quando se trata de abordar o problema colonial*"* (FANON, 1967, p. 34, tradução nossa).

Houve vários movimentos mais ou menos influentes, depois daqueles contra a globalização, como "*Occupy Wall Street"*, a "Primavera Árabe", dentre outros. Inclusive, o Brasil pode entrar nessa tendência de abrangência mundial com as chamadas "Jornadas de Junho", em 2013. Mas, será que os movimentos progressistas souberam aproveitar a derrapada do neoliberalismo, que foi a crise econômica de 2008? Tudo indica que não.

> Como não soubemos mobilizar as potências dessa gigantesca decepção para um movimento efetivamente revolucionário? Alguns poderiam argumentar (corretamente) que houve tentativas nas rebeliões populares que se espalharam pelo mundo, desde o Egito até o Chile, passando pela Grécia, Espanha, Turquia, Brasil, pelos próprios Estados Unidos etc. No entanto, também não seria um equívoco afirmar que esses movimentos não passaram de "rebeliões populares" episódicas, pontuais, rapidamente desmobilizadas pelas manipulações da ideologia hegemônica (ou pelo cassetete da Polícia, simplesmente) (VIEIRA, s. d., on-line).

Conforme observa Michael Lowy (2014), a única ameaça concreta que paira sobre as democracias liberais e sobre o sistema capitalista, hoje, provém de nossos antigos inimigos: os fascistas. Eles chegaram ao poder, não por uma estratégia excepcional ou astúcia, mas aproveitando-se do vazio de poder deixado pela desmobilização das massas. A mídia e a tecnologia digital barata engendraram o fator que potencializou o alastramento das ideias conservadoras, uma vez que todo aquele arsenal utópico prometido pela universalização das mídias caiu nas mãos sujas[44] dos arautos da direita.

---

[44] Ironicamente, na Itália, uma farsa política de direita foi chamada de "Operação Mãos Limpas*"* (*Mani Pulite* – MP). "Com o espetáculo diário de vazamentos de informações escandalosas que faziam a alegria dos meios de comunicação. Ao todo, nos dois anos de

A performance política

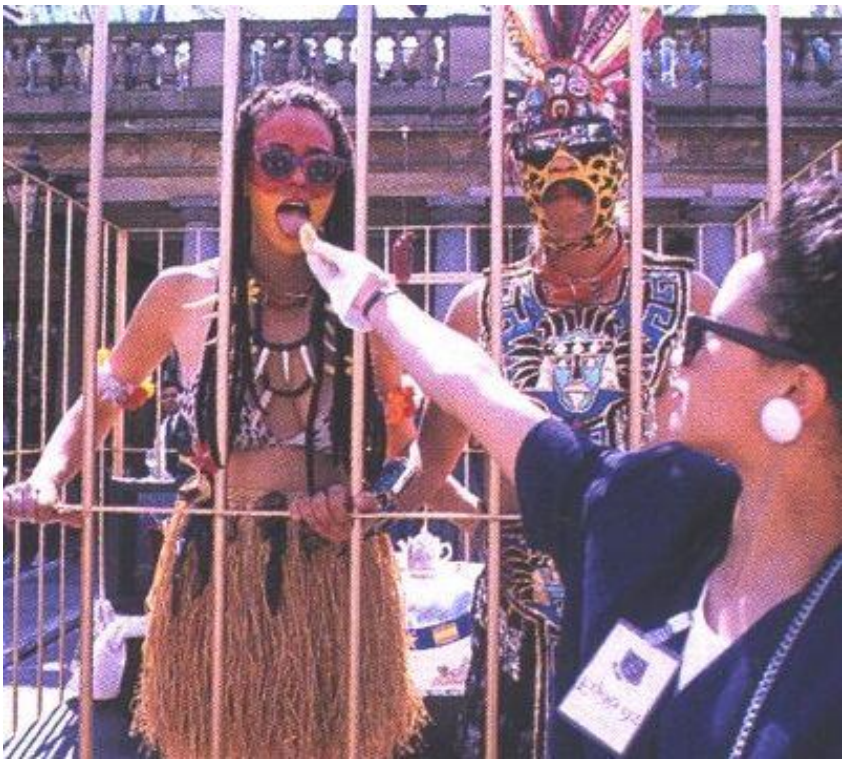
Francis Alys costumava encenar performances no formato de cortejos modernos, carregando ícones de obras da história da arte, como a roda de bicicleta de Duchamp ou Les *Demoiselles d'Avignon,* de Picasso. O que essas manifestações artísticas efetivamente realizavam era um ativismo contagiante, que trazia a arte dos museus para as ruas de uma maneira paródica e irreverente. Enquanto isso, o artista mexicano Gomes-Peña, em parceria com Coco Fusco, realizou uma espécie de "performance antropológica", encenando uma paródia da imagística colonialista de representação de grupos indígenas (imagem 52). A instalação performática intitulava-se *two undiscovered American Visit* (1992).

> *Drawing upon the once popular European and North-American practice of exhibiting indigenous people from Africa, Asia, and the Americas in fairs, shows, and circus, Gomes-Peña and Coco Fusco displayed themselves for three days in a golden cage as recently discovered Amerindians from an island in the Gulf of Mexico. They performed such "traditional tasks" as sewing woodoo dolls, lifting weights, and watching TV, were fed sandwiches and fruit and taken to the bathroom on leashes by guards.*[45]

operação, foram quase 5 mil prisões, mas apenas 1.300 condenações. Em compensação, 31 suicídios, entre 1992 e 1994. Vários deles com requintes de drama – eram inocentes que não suportavam a destruição de sua imagem e o desgaste psicológico. Alguns chamam essas ocorrências de "danos colaterais", civis atingidos em uma guerra" (MORAES, 2019, ON-LINE).

[45] Baseando-se na outrora popular prática europeia e norte-americana de exibir indígenas da África, Ásia e Américas em feiras, espetáculos e circo, Gomes-Peña e Coco Fusco exibiram-se por três dias em uma gaiola dourada, como se fossem indígenas recentemente descobertos numa ilha no Golfo do México. Eles desempenhavam "tarefas tradicionais" cosendo bonecos de voodoo, levantando pesos e assistindo à TV, sendo alimentados com sanduíches e frutas e quando levados para o banheiro em coleiras eram acompanhados por guardas. (CARLSON, 1999, p. 185, tradução nossa).

Imagem 52: Coco Fusco e Gomes-Peña, *Two undiscovered American Visit*, 1992.



Fonte: disponível em: https://br.pinterest.com/amontillado6/guillermo-gomez-pena/?lp=true Acesso em 14 abr. 2022.

A partir de então, com a encenação de inúmeras performances do gênero, criou-se um território novo, cheio de experimentações estéticas e de linguagem inovadora, propício para que os coletivos de arte exercessem o seu ativismo, que se converteu em "artivismo", pois este

> [...] é o nome dado a ações sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, que se valem de estratégias artísticas, estéticas ou simbólicas para amplificar, sensibilizar e problematizar, para a sociedade, causas e reivindicações sociais. O artivista encontra na arte um convite à participação, expressando através de inúmeras linguagens, como a arte de rua, o vídeo, a música, a performance e a intervenção, os seus pontos de vista e leituras sobre a vida e o mundo, problematizando sua realidade (OUTRAS PALAVRAS, 2014, on-line).

A expressão "artivismo" é um neologismo conceitual, que pode ser aplicado no campo das ciências sociais, assim como das artes visuais e performáticas. Esse conceito estabelece íntimas relações entre arte, política e movimentos sociais, estimulando, com isso, as potencialidades que a arte possui enquanto ato de resistência e subversão. Nesse sentido, o Grupo

Cultural Yuyachkani, situado no Peru, é um dos casos mais significativos do chamado “teatro de grupo” na América Latina, tendo sido pioneiro no campo da criação coletiva, experimentação e performance política. Suas propostas combinam a estética da performance política com o teatro antropológico, incorporando elementos da tradição cultural andina, por meio da música, dança, máscaras, bonecos, indumentárias e das cores típicas das festas vernaculares, o que proporciona uma forte comunicação com a história e a memória coletiva (imagem 53).

Imagem 53: performance de rua, Grupo Cultural Yuyachkani, Peru.

Fonte: Grupo Cultural Yuyachkani, 34ª Bienal Internacional de São Paulo, 2021.

> Yuyachkani é uma palavra quíchua que significa “estou pensando”/estou lembrando”, metáfora que serviu para investigar e analisar o sincretismo das teatralidades encontradas nas tradições peruanas e na cultura indígena no contexto político e social peruano desde o início do grupo, em 1971 (34ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2021, on-line).

A partir das teatralidades, o Grupo Cultural Yuyachkani busca reativar a memória social e histórica, através de diversos temas, como a luta pela terra, as migrações, a marginalização, a justiça, o dilema do retorno dos deslocados e os desaparecidos.

> Yuyachkani colocou em ação imagens e histórias da memória coletiva mais recente. Entrando e saindo da arte, essas práticas de resistência transcendem a dimensão estética quando os papéis da participação cidadã são ativados para os próprios criadores. As "performances políticas" foram renomeadas por Miguel Rubio, enfatizando sua produção como intervenções na polis como gestos éticos que tornaram os corpos desaparecidos visíveis, emprestando seus próprios corpos para a recuperação metafórica de tantos rostos apagados (DIÉGUEZ, 2006, on-line)

De maneira análoga, o grupo Desvio Coletivo[46], originário de São Paulo, constituiu-se como uma rede de criadores, atuando na fronteira entre a arte urbana, a arte da performance e as artes visuais. "Por meio de intervenções artísticas em diferentes espaços, [o grupo] desenvolve ações que geram ilhas de desordem efêmera de natureza poética e crítica"[47]. Eles desenvolveram um importante trabalho denominado *Cegos*[48], que reuniu dezenas de performers, homens e mulheres, trajados a rigor, portando maletas, bolsas, celulares e documentos, em 2016 (imagem 54). Eles caminhavam lentamente, cobertos de argila e com os olhos vendados, misturavam-se aos pedestres e desestabilizavam o fluxo de cidadãos no cotidiano da Avenida Paulista, centro financeiro e político da cidade de São Paulo, que passou a ser palco de inúmeras manifestações.

---

[46] Rede de criadores em cena teatral contemporânea fundada em 2011, que atua na fronteira entre teatro, performance e intervenção urbana. Coordenado por Marcos Bulhões e Priscilla Toscano, é composto por 7 integrantes, além de 20 colaboradores.

[47] A pesquisa do grupo Desvio Coletivo leva em consideração a criação colaborativa, subvertendo as funções hierárquicas de uma criação artística, cedendo espaço para que o cidadão comum se torne o protagonista das obras, inserindo questões intrínsecas à sua experiência de vida. Dessa maneira, abre-se a real possibilidade de interação com o imaginário da cidade, uma vez que as obras surgem a partir de experiências de artistas e não-artistas na cidade, sem o tradicional distanciamento entre obra e vida, artista e público. Tudo é arte na e para a cidade (DESVIO COLETIVO, s.d., on-line).

[48] Concebida por Marcelo Denny e Marcos Bulhões, que também assina a direção, ao lado de Priscilla Toscano, a performance mostra dezenas de mulheres e homens vendados, vestidos com trajes sociais completamente cobertos com argila.

Imagem 54: Grupo Desvio Coletivo, performance *Cegos,* 2016.

Fonte: disponível em: https://catracalivre.com.br/sp/spetaculo/gratis/desvio-coletivo-apresenta-cegos/ Acesso em: 14 abr. 2022.

Cegos se caracteriza como uma obra aberta que possibilita diferentes interpretações, como, por exemplo, a redução da nossa existência ao consumismo, o "salve-se quem puder" no trabalho, o confinamento e a mediocridade da vida cotidiana, a automatização e a falta de ética que se alastra no âmbito político e pessoal. Segundo integrantes do Grupo Desvio Coletivo:

> [a] interação do coro performativo com os espaços que simbolizam o eixo financeiro, político e de consumo provoca estranhamento crítico na paisagem urbana. O choque visual do efeito de petrificação dos corpos, o comportamento alienado e a extrema lentidão dos movimentos instigam a reflexão sobre as diversas formas de cegueira, assim como o empobrecimento da experiência humana, decorrente do crescente processo de mercantilização das cidades, das artes e dos corpos (DESVIO COLETIVO, s.d., on-line).

Essa proposta de performance politicamente comprometida do grupo Desvio Coletivo já havia sido apresentada no Programa Palco Giratório do Sesc, em 2014, circulando, depois, por várias capitais brasileiras e sendo contemplada pelo edital da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da

Universidade de São Paulo – no âmbito do projeto “Cidades em Performance”. Foi apresentada, ainda, em Paris, Amsterdam, Barcelona, Ilha da Madeira e Nova York, entre 2013 e 2014.

Entretanto, foi em 2016, com o acirramento da crise política e institucional no Brasil, que as apresentações da performance *Cegos* em espaços públicos estratégicos ganharam uma conotação de grande impacto comunicacional. O coletivo conseguiu, com isso, demonstrar como a arte, mesmo sem palavras, pode ser profundamente crítica e participativa.

Esse tipo emergente de arte performática teve como principal motivação local a situação de crise vivenciada pelo Brasil na segunda década do século XXI, uma vez que a performance política reage direta ou indiretamente ao contexto social do momento. O período enfocado diz respeito ao lustro subsequente ao segundo governo de Luiz Inácio Lula da Silva.

> Entre 2011 e 2013, o período das revoltas da indignação (movimento Occupy nos Estados Unidos, indignados no Sul da Europa, Primavera Árabe na Tunísia e no Egito, protestos de junho de 2013 no Brasil etc.) foi dominado, na maioria dos casos pela reivindicação da “democracia real” ou da “democracia já”, o que implica que a democracia não existia ou, se existia, tinha sido sequestrada por forças antidemocráticas que a perverteram ou esvaziaram de conteúdo popular. Três anos depois, domina o desencanto, e na maioria dos casos as expectativas de renovação democrática resultaram em fracasso. (SOUSA SANTOS, 2016 p. 7).

Se for tomado o espaço geográfico da América Latina[49], situando o fenômeno da virada política, principalmente no Brasil e em outros países que ocupam uma posição semiperiférica no sistema mundo (Immanuel Wallerstein), observa-se que “[d]ado seu papel de intermediação entre as nações periféricas e aquelas centrais, os países semiperiféricos tendem a ser caracterizados por grande instabilidade política” (SOUSA, 2016, p. 7).

---

[49] *“La diversidad de líneas propuestas que incluye el programa Cutting Edge Cono Sur revela la vitalidad del arte emergente en los países del sur de Iberoamérica. Emergente, no por joven sino por audaz, por representar una postura marginal frente a la política de legitimidad impuesta por las instituciones culturales locales, el mercado artístico y el colecionismo*” (EL CULTURAL, s. d., on-line).

Naquele momento de crise econômica e institucional pelo qual passava o Brasil, com o agravante da relativização de direitos e inversão de valores, a arte buscou apresentar respostas intempestivas, propiciando uma situação de “arte emergente”. Essa resposta da arte se encaixa perfeitamente dentro da perspectiva da função social, atuação e participação política. Porém, a “arte emergente”, durante a crise, não seria um fenômeno apenas brasileiro, mas uma situação vivenciada em toda a América Latina e Sul da Europa.

Imagem 55: Marco Pitò – *Resistenze*, Forum Arte Contemporanea, online, 2020.

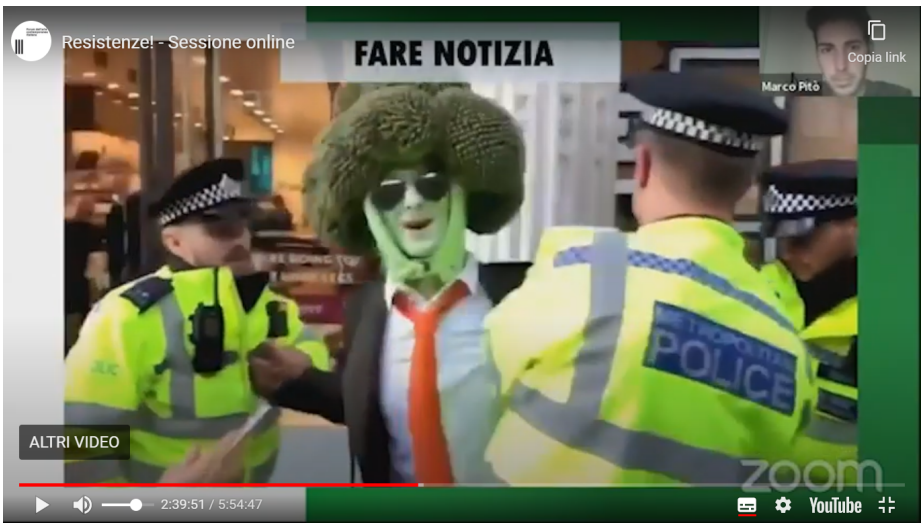
Fonte: disponível em: https://forumartecontemporanea.wordpress.com/2020/11/30/resistenze-sessione-online/ Acesso em: 14 abr. 2022.

Depois do “fim da história” (FUKUYAMA, 1992)[50] e de todas as promessas feitas em nome da globalização e da tecnologia avançada, as injustiças e ameaças à vida no planeta persistiram e se alargaram, mostrando-se cada vez mais assustadoras. Mais do que nunca, é preciso reagir, “botar o bloco na rua”. E é aí que entram os bonecos gigantes, com sua grande visibilidade, demonstrando o tamanho da crise a ser enfrentada.

[50] Em 1989, o cientista político e economista americano Francis Fukuyama publicava seu famoso artigo *O fim da história?* na revista *The National Interest*. Nele, argumentava que a difusão mundial das democracias liberais e do livre capitalismo de mercado possivelmente sinalizavam o fim da evolução sociocultural da humanidade. Três anos mais tarde, ele publicaria o livro **O fim da história e o último homem**, onde expandia essas ideias. (VIEIRA, s. d., on-line)

> No quadro traçado pela trilogia de Toni Negri e Michael Hardt, a partir de 2002, trata-se agora de afinar os instrumentos da política e da ação, de fazê-los brotar da realidade do mundo contemporâneo, de sua totalidade social, ordenando-os em uma perspectiva de transformação radical. Em suma, dar uma fisionomia, nas pegadas de Maquiavel, a um novo "Príncipe", entendido não como homem da providência, mas como método e inteligência coletiva, capaz de conjugar sorte e virtude, poder e eficácia, democracia e potência[51]. (BASCETTA, 2018, on-line, tradução nossa)

Imagem 56: Marco Pitò – *Resistenze*, Forum Arte Contemporanea, online, 2020.



Fonte: disponível em: https://forumartecontemporanea.wordpress.com/2020/11/30/resistenze-sessione-online/ Acesso em: 14 abr. 2022.

O próprio Fukuyama, em 2012, no texto "O Futuro da História" (FUKUYAMA, 2012), afirmou que "algo estranho" estaria ocorrendo no mundo em decorrência da crise de 2008, reconhecendo o resultado de um modelo de baixa regulação da economia, inaugurado ainda nos anos 1970 (período Reagan/Thatcher), em relação ao qual apenas o populismo de direita (representado, por exemplo, pelo movimento Tea Party, nos Estados Unidos, e pelos partidos neofascistas, na Europa), e não os marxistas (ainda

[51] No original: *"Nel quadro tracciato dalla trilogia di Toni Negri e Michael Hardt, a partire dal 2002, si tratta ora di mettere a punto gli strumenti della politica e dell'azione, di farli scaturire dalla realtà del mondo contemporaneo, dalla sua totalità sociale, ordinandoli in una prospettiva di trasformazione radicale. Di dare, insomma, fisionomia, sulle orme di Machiavelli, a un nuovo «Principe», inteso non come uomo della provvidenza, ma come metodo e intelligenza collettiva, capace di combinare fortuna e virtù, potenza ed effettività, democrazia e potere".*

presos aos ideais de uma "antiga socialdemocracia"), estaria demonstrando ser capaz de se apresentar como uma alternativa concreta[52].

Evidentemente, a história não acabou[53]: se a primeira década do século XXI foi sacudida pelos atentados às Torres Gêmeas do World Trade Center (2001), a segunda começa com a sinistra pandemia da Covid-19. No início da nova década, em janeiro de 2020, um novo vírus mortal se espalhou por todo o globo terrestre, obrigando a população a se recolher e aderir ao distanciamento social.

Não obstante, essa catástrofe pode ser vista como um divisor de águas, pois o isolamento fez com que os coletivos de arte repensassem a efetividade e o alcance de suas ações. Aliás, mesmo antes da crise sanitária, a tática dos coletivos já vinha sendo contestada perante a multidão, uma vez que as reivindicações setorizadas não conseguiam atingir o núcleo duro do poder estabelecido, enquanto o descrédito da política representativa criava uma brecha para que as hordas conservadoras da direita tomassem de assalto as instituições democráticas e ameaçassem os direitos adquiridos com muita luta ao longo do tempo.

> O problema pode ser formulado de diferentes formas, uma das quais é a relação entre a dimensão horizontal da multidão que produz a dimensão comum e a dimensão vertical da organização, ou seja, a capacidade de tomar decisões, de convocar a pluralidade de sujeitos (assembleia) no tratamento das urgências do momento, na duração e na consistência do conteúdo das lutas. Mas sem cair na distância entre governantes e governados, essa é a essência da soberania. Sem gerar uma liderança firmemente constituída como consciência separada dos movimentos e de seus guias, seja na forma de representação, seja na forma de carisma[54]. (BASCETTA, 2018, tradução nossa).

---

[52] Não que o sistema filosófico fukuyamiano mereça toda essa importância, mas esse artigo já pode ser lido como um documento histórico, na medida em que registra a frustração que o neoliberalismo provocou em seus próprios operadores, sobretudo após o crash do Lehman Brothers e a bancarrota global instituída pelos milionários de Wall Street a partir daquele ano. Nem Osama Bin Laden foi tão devastador quanto os piores mafiosos do sistema financeiro internacional (VIEIRA, s. d., on-line).

[53] No dia seguinte aos atentados às torres gêmeas, o colunista George Will se referiu, ironicamente, à teoria de Francis Fukuyama: para aquele crítico, a História havia "voltado de férias" (WILL, 2001, on-line).

[54] No original: *"Il problema può essere formulato in diversi modi, uno dei quali è il rapporto tra la dimensione orizzontale della moltitudine che produce il comune e quella verticale dell'organizzazione, la capacità cioè di prendere decisioni, di chiamare a raccolta la pluralità dei soggetti (assemblea) nell'affrontare le urgenze del momento, nel conferire durata e*

Nesse ínterim, aguardava-se com ansiedade uma nova normalidade que, não obstante, se colocava cada vez mais distante no horizonte. Retornando a Toni Negri e Michael Hardt, faz-se necessária uma reversão da clássica relação entre tática e estratégia. Uma vez que, "esta última pertenceria de fato à multidão e aos movimentos que nela ganham vida, enquanto a tática, a ação contingente, deveria contar com a organização entendida como uma dimensão inteligente de serviço e sustentação" (BASCETTA, 2018, on-line, tradução nossa)[55].

Dessa maneira, os coletivos de arte deveriam abandonar o isolamento, a fim de enfrentar as causas comuns e gerais ao lado da multidão. "Trata-se de combinar o pós-moderno (isto é, a economia, a tecnologia, as relações sociais e culturais e tudo o que está dentro dele) com a paixão humanista da Comuna, de estar juntos, de construir juntos, em liberdade e em igualdade" (BASCETTA, 2018, on-line, tradução nossa)[56]. Se os coletivos se encontram fragilizados, é preciso buscar outros espaços de autonomia em que seja possível encontrar apoio para a criação de um contrapoder capaz de enfrentar as ameaças do momento.

> As forças da luta de classes, pensemos na França dos *Gilets jaunes*, se deram, ao contrário, precisamente na preservação rigorosa de um espaço de autonomia entre a experimentação de contrapoderes e a lógica do Estado. Pensar em contrapoder agora significa pensar na construção de organização, duração e autonomia a partir dos movimentos sociais, justamente como resposta à crise de capacidade de estatização. Só a partir da construção de formas de autonomia, de acumulação de força e consistência, pode fazer sentido uma estratégia para uma política de lutas e movimentos sociais: se a contingência leva à experimentação de novas formas de relação conflituosa com o espaço tradicional de representação, se ocorrem rupturas radicais. Na crise do espaço público estatal, a autonomia do

---

consistenza al contenuto delle lotte. Ma senza però ricadere in quella distanza tra governanti e governati che è l'essenza della sovranità. Senza generare una leadership che si costituisca stabilmente come coscienza separata dei movimenti e loro guida, che questo avvenga nella forma della rappresentanza o in quella del carisma."

55 No original: *"Quest'ultima spetterebbe infatti alla moltitudine e ai movimenti che in essa prendono vita, mentre la tattica, l'azione contingente, dovrebbe affidarsi all'organizzazione intesa come una dimensione intelligente di servizio e di tenuta."*

56 No original: "*Si tratta di combinare il post-moderno (cioè l'economia, la tecnologia, i rapporti sociali e culturali e tutto quello che ci sta dentro) con la passione umanista della Comune, dello stare insieme, del costruire insieme, nella libertà e nell'uguaglianza*.

> contrapoder, da divisão, torna-se o pré-requisito mínimo tanto para a tática quanto para a estratégia de uma política de lutas. (BASCETTA, 2018, on-line, tradução nossa)[57]

Isso significa não permitir que os coletivos de arte simplesmente se dissolvam no ar ou caiam no desalento. Existe, sem sombra de dúvida, um legado dos anos de luta, que pode ser recuperado e colocado em uma nova dimensão. Um exemplo disso são os bonecos gigantes, que podem continuar sendo um elemento de grande apelo visual, de fácil comunicação com o público em geral, ou um simples adereço que chame atenção, como os uniformes amarelos dos *Gilets Jaunes,* em Paris (THE COVERSATION 2018, on-line) (imagem 57).

Imagem 57: Manifestação dos *Gilets Jaunes*, Place de la République, Paris, 2018.

Fonte: disponível em: https://theconversation.com/gilets-jaunes-contre-emmanuel-macron-aux-racines-de-lincommunication-108048 Acesso em: 14 abr 2022.

[57] No original: "*Gli elementi di forza della lotta di classe, pensiamo alla Francia dei Gilets jaunes, si sono dati invece proprio nella conservazione rigorosa di uno spazio di autonomia tra la sperimentazione di contropoteri e le logiche statuali. Pensare il contropotere significa ora pensare la costruzione di organizzazione, di durata e di autonomia a partire dai movimenti sociali, proprio come risposta alla crisi della capacità di governo statuale. Solo a partire dalla costruzione delle forme di autonomia, di accumulo di forza e consistenza, può aver senso una strategia per una politica delle lotte e dei movimenti sociali: sia che la contingenza conduca alla sperimentazione di forme inedite di relazione conflittuale con lo spazio tradizionale della rappresentanza, sia che si producano rotture radicali. Dentro la crisi dello spazio pubblico statuale, l'autonomia del contropotere, la divisione, diventa il presupposto minimo sia per la tattica che per la strategia di una politica delle lotte.*"

Mas, para que se estabeleça uma base para o diálogo, é necessário compreender, de uma vez por todas, que "[a] heterogeneidade, a pluralidade, a irredutibilidade das singularidades que caracterizam a cooperação social contemporânea não podem ser articuladas no equilíbrio do político clássico" (tradução nossa) (THE WIRE, 2020, on-line)[58]. Tem-se, como exemplo, a manifestação contra o brutal assassinato de George Floyd, que ocorreu em 25 de maio de 2020, na cidade norte-americana de Mineapolis, e que motivou inúmeras manifestações em diversas partes do mundo (THE WIRE, 2020, on-line)[59]. Tamanha foi a indignação com o racismo sistêmico, que os manifestantes saíram às ruas mesmo num período crítico da pandemia da Covid-19 (imagem 58).

> *America, the land of the ethno-racial melting pot, is once again facing what the Swedish economist Gunnar Myrdal optimistically called "The American Dilemma" in 1944. He explained this as the chasm between white Americans' apparently deeply-held creed of equality – a fundamental attachment to democracy, freedom, equality and humanity as defining core values – and the country's glaring levels of racial inequality* (THE WIRE, 2020, on-line).[60]

[58] No original: "*L'eterogeneità, la pluralità, l'irriducibilità delle singolarità che caratterizzano la cooperazione sociale contemporanea non sono* articolabili *dentro gli equilibri del Politico classico."*

[59] No original: "*The killing of George Floyd at the hands of the Minneapolis police has sparked a furious response from all sections of American society. One poll showed that 55% of Americans believe police violence against the public is a major problem, while 58% support the view that racism is one of today's biggest problems. Another poll showed two-thirds of Americans believe their country is heading in the wrong direction. Inderjeet Parmar."*

[60] "A América, a terra do caldeirão etno-racial, enfrenta mais uma vez o que o economista sueco Gunnar Myrdal chamou, de forma otimista, de "O Dilema Americano" em 1944. Ele explicou isso como o abismo entre a crença aparentemente profunda da igualdade dos americanos brancos - um apego fundamental à democracia, à liberdade, à igualdade e à humanidade como valores fundamentais - e os níveis gritantes de desigualdade racial do país." (tradução nossa).

Imagem 58: Boneco representando Donald Trump, *Black Lives Matter*, Londres, 2020.

Fonte: Reuters/Henry Nicholls
https://thewire.in/diplomacy/george-floyd-protests-us-retreat-world-leader Acesso em 14 abr. 2022.

É nesse mar revolto que as novas propostas de luta devem navegar nos tempos atuais. Se todos os indivíduos estão no mesmo barco (*the same boat*), é preciso que se reconheça com quem se está navegando, quem são esses interlocutores.

> O devir "social" da produção constituiu um salto qualitativo, antes de mais nada do lado das subjetividades, que afastou qualquer possibilidade de "recuperação" de qualquer autonomia do Político. A produtividade - agora estendida ao longo de todas as redes relacionais, linguísticas e cognitivas, tornando-se cada vez mais a produção da subjetividade e por meio das subjetividades - é toda atravessada pela reprodução social, que afirma sua prioridade sobre os ritmos e modelos do desenvolvimento industrial "clássico", radicalmente, transformando suas temporalidades, lugares e sujeitos. Aqui, a busca pelo contrapoder adquire uma intensidade completamente nova, mas também deve medir toda a sua distância das genealogias clássicas de onde provém. As grandes correntes de transformação radical do nosso tempo, feminismo, ecologismo, migrações, não podem ser reduzidas a "questões" sociais únicas, às quais a construção clássica do Político deveria responder: ao invés disso, constituem o pressuposto da crise radical dessa articulação. O sujeito tradicional do Poder está em crise: sua gramática "majoritária", branca, masculina, heteronormativa. (AMENDOLA, 2020, on-line, tradução nossa).[61]

[61] No original: "*Il divenire "sociale" della produzione ha costituito un salto qualitativo, innanzitutto dal lato delle soggettività, che ha tolto ogni possibilità di "recupero" di qualsiasi*

A performance com bonecos gigantes é capaz de conviver muito bem com esse clima de diversidade e aceitação do outro. Por isso, há muito espaço de atuação do ativismo artístico num universo no qual predomina a linguagem do "pluriverso". Mas que não haja ilusões: "[o] desafio do contrapoder aqui se radicaliza, mas ao mesmo tempo se complica" [62] (AMENDOLA, 2020, on-line, tradução nossa). Isso ocorre uma vez que, "[o] contrapoder já não alude apenas ao poder dividido, mas a outro poder: à assimetria radical, identificada há algum tempo pela erupção da diferença feminista "inesperada", entre a gestão do poder e a geratividade do poder"[63] (AMENDOLA, 2020, on-line, tradução nossa).

Como foi visto anteriormente, no capítulo 1, que tratou das festas populares e carnavais do período medieval aos tempos recentes, as máscaras e bonecos gigantes sempre tiveram a característica de desafiar os poderes estabelecidos, recorrendo à inversão de papéis e ao humor nas brincadeiras e cortejos. Daí, depreende-se que é possível uma aproximação entre as performances com bonecos gigantes na atualidade e a busca da criação de um contrapoder em nome dos expropriados e subalternos.

> À reapropriação/transformação das funções de poder pelos subordinados e pelas subjetividades que romperam com o alfabeto do sujeito político tradicional. O *Counter power* nomeia assim o problema da construção do poder (muito mais do que a sua "conquista"), enfim, não mais como uma reproposta do Político sobre a heterogeneidade dos sujeitos, mas como sua tradução no interior da composição multitudinária, no seio da produção de subjetividade

---

autonomia al Politico. La produttività – ormai distesa lungo tutte le reti relazionali, linguistiche e cognitive, divenendo così sempre più produzione di *soggettività e* attraverso *le soggettività – è tutta attraversata dalla riproduzione sociale, che afferma la sua priorità sui ritmi e i modelli dello sviluppo industriale "classico", trasformandone radicalmente le temporalità, i luoghi e i soggetti. Qui la ricerca del contropotere acquista un'intensità completamente nuova, ma deve misurare anche tutta la sua distanza dalle genealogie classiche da cui proviene. Le grandi correnti di trasformazione radicale del nostro tempo,* femminismo*,* ecologismo*,* migrazioni*, non sono riducibili a singole "domande" sociali, cui dovrebbe rispondere la costruzione classica del Politico: costituiscono invece il presupposto della crisi radicale di quella articolazione. In crisi è il soggetto tradizionale del Potere: la sua grammatica "maggioritaria", bianca, maschile, eteronormata."*

[62] No original: *"La sfida del contropotere qui si radicalizza, ma allo stesso tempo si complica."*

[63] No original: "[…] *contropotere non allude più solo al potere diviso, ma al potere altro: all'asimmetria radicale, individuata da tempo dall'irruzione della differenza "inattesa" femminista, tra gestione del potere e generatività della potenza*."

> contemporânea [64] (AMENDOLA, 2020, on-line, tradução nossa).

Imagem 59: Ativistas do grupo The Ocean Rebellion, COP-26, Glasgow, 2022.

Fonte: Folha de São Paulo, 05 de novembro de 2022.

Mais do que nunca, é urgente que se desenvolva uma estratégia de intervenção do ativismo, por meio da performance. Acredita-se que isso pode ser introduzindo por meio de um processo criativo que seja capaz de alcançar a diversidade, já que esta é um pressuposto fundamental nos dias de hoje.

> Ao mesmo tempo, inscreve o problema da organização na experimentação de um processo intersetorial aberto, dinâmico, nunca linear, do devir-classe da multidão. Do devir "comum" das singularidades. Em experimentar novas formas de instituições de cooperação social. (AMENDOLA, 2020, on-line, tradução nossa).[65]

---

[64] No original: *"Alla riappropriazione/trasformazione delle funzioni di potere da parte delle e dei subalterni, delle soggettività che hanno rotto con l'alfabeto del soggetto politico tradizionale. Contropotere nomina così il problema della costruzione del potere (ben più che della sua "conquista") finalmente non più come riproposizione del Politico sull'eterogeneità dei soggetti, ma come sua traduzione all'interno della composizione moltitudinaria, nel cuore della produzione di soggettività contemporanea."*

[65] No original: "*Allo stesso tempo, inscrive il problema dell'organizzazione nella sperimentazione di un processo, aperto, dinamico, mai lineare,* intersezionale*, del divenire-*

Os ativistas do grupo *The Ocean Rebellion (*OCEAM REBELLION, s. d. b) aproveitaram os olhares do mundo para a Conferência das Nações Unidas sobre Mudanças Climáticas para organizar um protesto em frente à centenária refinaria da INEOS em Grangemouth (imagem 58). Essa empresa é a maior poluidora da Escócia e fica em Glasgow, local onde ocorre a COP 26. Nela, os manifestantes exigiam soluções imediatas para a proteção do meio ambiente.

> *Because the sea is rising we will rise*
> *Because the coral is fading we will fight*
> *As the seas are mined we will mobilize*
> *While the oceans are plundered we will protest*
> *Lifeguards wanted*
> *Protection needed*
> *Join us. (The Ocean Rebellion) (*OCEAM REBELLION, s. d. a).

Muitos dos manifestantes usavam fantasias pretas, representando um derramamento de óleo, enquanto outros usavam latas de óleo na cabeça, encenando vômito (imagem 60). A intervenção traduzia a contaminação do meio ambiente e, consequentemente, os danos às pessoas. Note-se que a indústria de combustível fóssil é referência na geração de empregos no país e, por isso, há muita resistência à mudança (MÍDIA NINJA, 2021, on-line).

---

classe della moltitudine. Del divenire “comune” delle singolarità. Nella sperimentazione di forme nuove di istituzioni della cooperazione sociale.”

Imagem 60: Grupo *The Ocean Rebellion*, Conferência da ONU sobre Mudanças Climáticas, Grangemouth Refinery, Glasgow, 02 novembro, 2022.

Fonte: Mídia Ninja. Disponível em: https://www.facebook.com/MidiaNINJA/ Acesso em: 18 abr. 2022.

No Brasil, ocorreram manifestações, mesmo no auge da pandemia da Covid-19. Indignados com o descaso do governo perante a crise sanitária, os trabalhadores da linha de frente da saúde se manifestaram de uma forma bastante visual. No dia 12 de maio de 2020, um boneco inflável gigante, representando o Presidente negacionista com as mãos sujas de sangue, foi erguido na Esplanada dos Ministérios, em Brasília, na altura da torre de TV (imagem 61). O ato foi realizado na data em que se comemorava o Dia da Enfermagem. Pessoas vestidas de jalecos brancos e usando máscaras seguraram uma faixa com os seguintes dizeres: *"[o]s que lavam as mãos, o fazem numa bacia de sangue",* frase tirada de uma peça teatral de Bertolt Brecht (PODER 360, 2021, on-line). O artista responsável pela instalação foi Raphael Sebba, o mesmo que confeccionou um boneco que representava o ex-presidente Michel Temer (MDB) na figura de um vampiro, como forma de protesto de servidores que reivindicavam reajustes salariais em 11 de julho de 2018.

Imagem 61: Boneco que integrou a manifestação dos profissionais da saúde em Brasília.

Fonte: Twitter (2020).

> Diante da primeira onda [da Covid-19], o bloqueio geral da produção mundial havia permitido, quase pela própria força das coisas, que uma parte dos governos ocidentais se posicionasse, pelo menos intencionalmente, ao lado da proteção da saúde pública, pela proteção de pessoas, a começar pelas mais expostas. As pontas de lança do neoliberalismo mais reacionário, Trump, Johnson, Bolsonaro, fizeram uma escolha explícita pela seleção natural, a aceitação da morte, os imperativos da propriedade versus a sociedade, e chamaram isso de imunidade de rebanho: adoeçam a todos, faremos sem aqueles que não estão preparados para sobreviver (DINAMOPRESS, 2021, on-line, tradução nossa).[66]

Como bichos isolados em suas tocas, os manifestantes acumulavam energia para uma linha de fuga estratégica. A decisão era difícil, pois desafiar o distanciamento social seria fazer a política da infame "imunidade de rebanho", de modo a se igualar ao assim chamado "gado" do presidente, que organizava carreatas sem máscara de proteção. Era preciso encontrar outras

[66] No original: "*Davanti alla prima ondata, il blocco complessivo della produzione mondiale aveva permesso, quasi per la forza stessa delle cose, che una parte dei governi occidentali si schierasse, almeno nelle intenzioni, dalla parte della tutela della salute pubblica, per la protezione delle persone, a cominciare da quelle più esposte. Le punte avanzate del neoliberalismo più reazionario, Trump, Johnson, Bolsonaro, fecero un'esplicita scelta per la selezione naturale, l'accettazione della morte, gli imperativi della proprietà contro la società, e la chiamarono immunità di gregge: ammalatevi tutte e tutti, faremo a meno di chi non è adatto a sopravvivere*."

formas de manifestação. Ampliava-se, assim, o espaço virtual da performance.

4. Performando na rua: uma visão de dentro

Chi lotta può perdere, chi non lotta ha già perso.
(PEREGALLI, 2020, on-line, tradução nossa)

Paralelamente à pesquisa iconográfica e às leituras que foram realizadas durante o período do Doutorado, com o objetivo de construir uma base conceitual sobre a performance de rua com bonecos gigantes, este trabalho foi fundamentado, também, em uma série de experimentos com coletivos de arte, no contexto de manifestações políticas e na participação em eventos artísticos. A ideia dessas iniciativas foi demonstrar, na prática, o que se pode fazer em termos de uma arte participativa, que adote uma temática social ou política e que tenha como estratégia de ação o uso de recursos cênicos que apelam muito mais à imagem e à dinâmica interativa do que ao uso da linguagem verbal, como se faz no teatro tradicional. Por isso, este último capítulo é inteiramente dedicado à prática deste autor como performer de rua e ativista político.

Formado em arquitetura, desde o início dos anos de 2000, este pesquisador se sentiu motivado a frequentar encontros de coletivos de arte existentes em São Paulo, com o objetivo de participar de formas de criação mais dinâmicas, que envolvessem um relacionamento direto com o público, sem a mediação dos tradicionais agentes do sistema de arte: instituições de ensino, museus, galerias comerciais, curadores e críticos de arte.

Como artista ativista, entre 2000 e 2006, este autor participou da Ocupação Prestes Maia, que se tornou um símbolo de articulação bem-sucedida entre arte e movimentos sociais. Essa ação coletiva naquele grande edifício abandonado no Centro de São Paulo tornou-se a maior ocupação vertical da América Latina (OLIVEIRA, 2012). O prédio, em um primeiro momento, foi ocupado por uma população excluída socialmente, vítima da exploração e da violação de direitos humanos. Em seguida, um grupo de

artistas organizou uma ação conjunta com o movimento de moradia e, juntamente com os moradores, produziu manifestações artísticas, oficinas e atos de resistência política nesse ambiente. Note-se que essa experiência constituiu uma ação que se estabeleceu nos limites entre a vida e o "artivismo", conceito este que passou a ser frequentemente empregado no meio artístico, a fim de caracterizar tais formas de atuação.

Nessa ocasião, teve início a atuação efetiva deste autor como integrante do "Coletivo Nova Pasta", um grupo informal de artistas de organização bastante orgânica e horizontal em que, a cada projeto proposto, os participantes podiam aderir ou deixar de participar, conforme sua identificação com a ideia a ser desenvolvida. Apesar de politicamente comprometido, o coletivo adotava em suas intervenções urbanas um tom bem-humorado, mas de mordaz crítica social, envolvendo muita astúcia e ironia. Por exemplo, na Ocupação Prestes Maia, diante do armamento ostensivo da tropa de choque da PM, munida com bombas de efeito moral e gás lacrimogêneo, o coletivo valeu-se de uma tática não tradicional de confronto. Foram utilizadas armas de brinquedo, feitas de plástico e materiais reciclados, durante uma oficina realizada com os próprios moradores pelo artista Guto Citrangulo. Naquele contexto, as armas inofensivas funcionaram como uma espécie de zombaria e desmoralização das armas de fogo altamente letais, que eram utilizadas pela polícia como forma de intimidação.

Em outra ação, para resistir à reintegração de posse determinada pelo juiz, participantes do coletivo fantasiados de Mickey Mouse avançavam sobre a tropa de choque, numa espécie de carnavalização performática, utilizando uma tática de dissuasão não violenta, mas de grande efeito simbólico. Utilizando essa mesma estratégia bem-humorada da provocação irônica em um episódio mais recente, por ocasião do megaevento da Copa do Mundo no Brasil, em 2014, buscava-se criticar o aspecto perversamente comercial do evento esportivo organizado pela FIFA, que ostentava gastos excessivos, em contraste com as condições precárias de vida da população brasileira. Nessa ocasião, o Coletivo Nova Pasta propôs uma forma de resistência carnavalesca, intervindo com um boneco gigante, que ficou conhecido como *Caveirão da Copa*: um boneco de 4 metros de altura, em formato de esqueleto, vestindo a camisa da seleção brasileira de futebol e erguendo a

taça de campeão. A performance de rua incluía a participação popular e tinha a intenção de ocupar simbólica e criticamente os espaços públicos reservados para aquele grande evento internacional, quando os olhos do mundo estariam voltados para o Brasil.

Nesse clima de instabilidade e inquietação, e em meio aos conflitos sociais decorrentes da crescente tensão política, o coletivo tinha a intenção de exercer o seu "artivismo" sem, contudo, aderir à orientação dos tradicionais partidos políticos. Seu trabalho era declaradamente autônomo, reivindicando soluções urgentes para problemas do cotidiano da população brasileira. O grupo buscava, por intermédio da expressão artística, atuar sobre a realidade local na qual estava inserido, a fim de recuperar, com a ajuda da arte, a capacidade de ação e a liberdade de expressão.

É, então, a partir de experiências vivenciadas no interior de coletivos de arte, que esta tese se propõe a analisar essas formas de artivismo. Nesse sentido, o trabalho de pesquisa teve em mente que não se está lidando com ações isoladas, mas com manifestações representantes de uma vertente histórica da arte, que é a que assume sua função política e social.

Esculturas efêmeras

Em 2012, o coletivo Nova Pasta já havia realizado uma intervenção urbana sobre o Monumento às Bandeiras, um dos símbolos da cidade de São Paulo. Planejado e esculpido por Victor Brecheret, entre os anos de 1921 e 1953, o conjunto escultural em pedra retrata uma visão heroica, herança do historicismo e de uma visão colonialista da história. Diante disso, a proposta do coletivo se caracterizava como uma intervenção urbana de breve duração, cuja ação foi denominada *Desconstruindo o monumento: paródia anti-monumento.*

O Monumento às Bandeiras retrata um grupo de figuras que representam as três etnias formadoras do Brasil. À frente, estão dois bandeirantes montados sobre imponentes cavalos. Note-se que o Estado busca adotar monumentos pelo fato destes assumirem valores históricos a serem eternizados. Governos utilizam-se de imagens públicas como propaganda e manutenção de suas ideologias. As estátuas equestres, por

exemplo, são tradicionalmente associadas à imagem redentora daqueles que governaram, funcionando como propaganda imagética e reconhecimento de determinados regimes que podem variar em estilo, mas que cultuam e eternizam o *status quo*. “As imagens equestres simbolizam o poder, forma de expressar a tradição heroica, estilo triunfante [...] onde tornaram visível e palpável a metáfora de governar como cavalgar” (BURKE, p. 24).

Na contramão do convencionalismo, a ação do Coletivo Nova Pasta propunha uma intervenção denominada *A Revolta dos Burros*, que explorava por meio do humor a ironia da própria história do país. A intervenção questionava e reivindicava o monumento como o espaço legítimo de representação do animal burro, que foi tão importante na construção da nação. Os cavalos seriam substituídos simbolicamente, a partir da instalação de orelhas de burro sobre suas cabeças. Na declaração do coletivo, lê-se:

> Trabalho emblemático e iconoclasta do grupo Nova Pasta, “A Revolta dos Burros” proclama o resgate histórico do burro como importante desbravador de caminhos. Os bravos animais chamados de burros subiam e desciam os morros, transportando todo tipo de coisa, de carga, de gente. A representação do burro na história da arte parece secundária, pois sabemos que muitos trajetos irregulares são realizados no lombo de burros e eles foram agentes participantes da história. Já o cavalo figura como símbolo de status e potência. “A Revolta dos Burros” questiona o lugar dos burros em passagens históricas, principalmente na cultura brasileira. Este animal, que foi fundamental para o transporte e ocupação dos territórios, está sendo esquecido pelas novas gerações informatizadas e urbanas (GUIA DA SEMANA, 2012).

Essa intervenção do coletivo insere-se no bojo da cultura urbana e atuou diretamente no debate político e dos projetos de cidade, ao propor o confronto de ideias. Através de uma guerra de imagens, em que diferentes forças se apresentam numa escala variada - forças estas que disputam posições políticas e ideológicas -, a arte se insere no campo do enfrentamento do esquecimento promovido pela história oficial.

No centro da ação, estava a figura do cavalo, que sempre foi associada às formas acadêmicas, apolíneas, cuja perfeição clássica é a criação do helenismo, uma expressão acabada e eterna das ideias. Em contrapartida, o burro pertence a uma classe de amimais cujas formas são

aquilo que Bataille chamou de dementes, tais como orangotangos, hipopótamos e aranhas. A exemplo desses seres, os burros diferenciam-se do ideal representado por cavalos, tigres e águias. Seu comportamento é desmesurado, cômico, grotesco, e sua voz, esganiçada.

> Justamente por estas características, esses animais projetam sempre um vir a ser animal. Algo que está presente no homem, que está em todas as suas plenitudes biológicas, ou seja, puro movimento, reação, contato, instinto, atração, repulsão, corpo fisiológico, sensório. Esses comportamentos sucedem a idealização, a máscara e o não natural, introduzem a desordem no pensamento, tal como o burro, não evocam o transcendente, o metafisico, e sim o presente, porque o burro sempre está em toda a sua verdade, ele e o caminho, e o feno e a água, O burro e a fusão com a paisagem e com a gente, não se coloca nem acima nem abaixo, não nos é objeto de adoração e esperança. Ele é o burro, o que vai, o que vem, carregador de todos em todos os tempos, e de todas as cargas imagináveis.[67]

O coletivo Nova Pasta propunha, por meio da ação direta, uma subversão da imagem do monumento; a proposta era realizar uma intervenção provisória, efêmera, sem intenção de destruir, mas que gerasse um ruído no cotidiano, um estranhamento, uma contranarrativa. Mais recentemente, viu-se surgir um revisionismo sobre os monumentos e imagens propagadores de valores coloniais e racistas, que propõe a remoção desses monumentos para outros espaços neutros ou que sejam colocados em museus. Outra solução mais radical para esse impasse seria, de acordo com algumas vertentes desse movimento revisionista, uma demolição simbólica.

O conceito de “escultura no campo ampliado”, proposto por Rosalind Krauss (2007), em 1979, ajuda a iluminar muitas das produções da contemporaneidade: intervenções urbanas, performance em seus aspectos espaciais e instalações como a citada anteriormente, realizada pelo Coletivo Nova Pasta. Rosalind Krauss (2007) observou as transformações da arte a partir dos anos 1960 e 1970, quando uma nova produção artística colocou em xeque o que se entendia por “escultura”.

---

[67] Coletivo Nova Pasta - Catálogo Na Borda.

A crítica de arte norte-americana argumenta, ainda, que a lógica da escultura inicialmente era inseparável da lógica do monumento, por estar tradicionalmente disposta em lugar fixo sob pedestal, além de ser uma representação, normalmente figurativa, atrelada a símbolos de poder. Além disso, estava inscrita em uma lógica interna da história da arte, atrelada ao historicismo e, portanto, não estaria aberta a mudanças.

Rosalind Krauss (2007) constata que, no entanto, com o advento da arte moderna, percebeu-se já um certo abalo dessas convenções, uma vez que a lógica do monumento estava esgarçada e tendia a se dissipar. A produção escultórica modernista conduziu à superação do local fixo, dado que as obras desse contexto passaram a funcionar sem um lugar determinado e se mostravam autorreferenciais. A autora considera que esta operação, da ausência do local fixo, da perda absoluta de lugar e abolição do pedestal, vivificou a condição negativa da escultura. Assumia-se assim, para a escultura, uma condição mutável, além de uma autonomia de escolha de seus próprios materiais e processos construtivos. Em suma, a escultura modernista evidencia a condição negativa do monumento, diferentemente dos parâmetros herdados da tradição renascentista.

Mas é sobretudo a partir da disseminação do Pós-modernismo, que esse conceito de escultura modernista começou a ser superado por uma nova práxis artística, que incluía uma complexidade de elementos e passava a incorporar a paisagem, a arquitetura e o meio-ambiente (*environment*), numa combinação que também a nega. Assim, muitos artistas exploraram as possibilidades da arquitetura e da antiarquitetura, por meio de intervenções no espaço real urbano, em uma experiência arquitetural cujas condições abstratas são de abertura e clausura, intervindo na realidade de um espaço dado.

> Diferente da atitude modernista, pautada no desejo de ruptura e negação das escolas e movimentos anteriores, para propor o novo, o “campo expandido” designaria outro tipo de estratégia. Não se trata mais de jogar com oposições, mas de produzir composições complexas de linguagens, técnica e agentes etc. (QUILICI, 2021, p. 13).

A intervenção urbana *A Revolta dos Burros,* do Coletivo Nova Pasta, de certa forma, se aproxima do conceito de campo ampliado, uma vez que incorpora o próprio monumento em uma ação que também o nega. O trabalho também pode ser definido como uma instalação *site specific*, por seu caráter efêmero e transitório, realizando no ambiente urbano um deslocamento de sua função e espaço cotidiano.

> É possível afirmar ainda que as obras ou instalações *site specific* remetem à noção de arte pública, que designa, em seu sentido corrente, a arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, os museus e galerias. A ideia que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário (PROJETO LABORATÓRIO VIRTUAL - FAU ITEC UFPA, 2013, on-line).

Pode-se colocar o fato de que o questionamento da ideia de monumento pode ser visto também na intenção dos movimentos dos bonecos gigantes em manifestações de rua, no sentido de que eles são um desafio explícito à monumentalidade das estátuas, questionando a imagem do poder estabelecido. Como afirma Graeber, no ensaio *On the Phenomenology of Giant Puppets*:

> *A giant puppet is the mockery of the idea of a monument, and of everything monuments represent: the unapproachability, monochrome solemnity, above all the implication of permanence, the state's attempt to turn its principle and history into eternal verities* (GRAEBER, 2009, p. 7) [68]

Nesse contexto, o espaço urbano parece estar o tempo todo sendo tensionado, a partir de diversas interfaces, numa verdadeira guerra de imagens. Na forma de trocas simbólicas, há uma redefinição de fronteiras, que subverte as narrativas oficiais e provoca uma reflexão inscrita e materializada na superfície do território da própria cidade.

A intervenção urbana *A Revolta dos Burros* antecedeu e se desdobrou em um outro trabalho, intitulado *Caveirão da Copa*, que também estabelece

---

[68] "O boneco gigante é o escárnio da idéia de um monumento e de tudo o que os monumentos representam: a solenidade monocromática inacessível, sobretudo a implicação da permanência, a tentativa do Estado de transformar seu princípio e sua história em verdades eternas" (tradução nossa).

vínculos com a ideia de escultura no campo ampliado, ao produzir uma interface física com o mundo real, mas que se desloca, no caso do *Caveirão da Copa*, de um meio estático para um objeto em movimento, aproximando-se, assim, da ideia de uma performatividade ativa.

O humor, a paródia e o riso são elementos presentes em muitos trabalhos da arte contemporânea. Um exemplo disso está nos trabalhos do artista Claes Oldenburg, que refletem sobre essa característica. Peter Schumann citou Oldenburg, na entrevista realizada com ele em Vermont (2018), como sendo um dos artistas referenciais para as performances bem-humoradas do Bread & Puppet.

Os trabalhos do Coletivo Nova Pasta, por sua vez, buscavam igualmente fazer amplo uso do recurso do humor, da paródia e do grotesco, a fim de questionar os símbolos de poder, a arte institucionalizada e as ideias conservadoras de heroísmo (imagem 62).

> Em madrugada recente, um grupo de artistas resolveu colocar orelhas de burro nos cavalos do Monumento às Bandeiras, o cartão-postal da cidade, conhecido como "empurra-empurra" ou "deixa que eu empurro". Mas, calma, eles não estragaram a gigantesca escultura de Victor Brecheret (1894-1955). Feitas de plástico, as orelhas ficaram ali por cerca de 5 horas, tempo suficiente para que os artistas fotografassem o, digamos, novo visual do monumento. Depois, tudo foi retirado e deixado como antes. "Aos nossos cavalos o eterno reconhecimento, aos burros o esquecimento." Eis o mote da intervenção, batizada de A Revolta dos Burros. Com ela, os artistas do coletivo Nova Pasta pretendem proclamar o resgate histórico do burro como importante desbravador de caminhos pelo território brasileiro. E eles vão além: querem eleger o burro como novo símbolo do País (TAVARES, 2012, on-line).

Imagem 62:Coletivo Nova Pasta, *Revolta dos Burros*, 2012.

Fonte: disponível em: https://tuliotavares.wordpress.com/a-revolta-dos-burros-intervencao-monumento-as-bandeiras/ Acesso em: 22 abr. 2022.

Jornadas de Junho

Aproximando-se das manifestações populares, que passaram a ser chamadas de As Jornadas de Junho (2013), mas com uma postura assumidamente ativista, as performances de rua idealizadas pelo Coletivo Nova Pasta tinham como referência as formas de expressão da cultura popular, no que diz respeito à confecção de máscaras e personagens, como o *Caveirão da Copa* e, posteriormente, o *Vampirão do Sistema*.

Diante das primeiras manifestações, em 2013, os coletivos de arte se perguntavam: em que medida os artistas poderiam contribuir para as causas

sociais? Como se daria uma produção artística capaz de intervir no real? Conscientes de que era preciso agir com as ferramentas do âmbito da arte, mas que também era necessário ir além dos suportes tradicionais, os coletivos decidiram sair para as ruas, propondo processos de criação de novas linguagens, a fim de contribuir com o debate político.

Assistiu-se a uma produção massiva de expressões simultâneas, a partir da multiplicidade social, com o desejo de criar novas narrativas, através da produção simbólica, por meio da qual a imagem pudesse influenciar mais do que refletir ou representar, a fim de construir espaços de interface de convivência que instigassem a ação, de forma a criar plataformas de mudanças em dimensão performática e um tipo de presença capaz de inventar novas poéticas políticas.

Assim, a rua logo se converteu num grande laboratório a céu aberto para experimentações artísticas, abrigando encenações performativas e borrando as fronteiras entre arte e ativismo.

> *Art, as we have said, is labor, living labor, and therefore invention of singularity, of singular figures and objects, linguistic expression, inventions of signs. There, in this first movement, are lodged the potenza of the subject in action, the subject's capacity to deepen knowledge to the point of reinventing the world. But this expressive act only achieves beauty and the absolute when the signs and the language through which it expresses itself transform themselves into community, when they are embraced and contained within a common Project. The Beautiful is an invention of singularity which circulates and reveals itself as common in the multiplicity of subjects who participated in the construction of the world. The beautiful is not the act of imagining, but an imagination that has become action. Art, in this sense, is multitude*[69] (NEGRI, 2011, p. xii).

[69] "A arte, como já dissemos, é trabalho, trabalho vivo, e, portanto, invenção da singularidade, de figuras e objetos singulares, expressão linguística, invenções de sinais. Aí, neste primeiro movimento, está alojada a potenza do sujeito em ação, a capacidade do sujeito de aprofundar o conhecimento até o ponto de reinventar o mundo. Mas este ato expressivo só alcança a beleza e o absoluto quando os sinais e a linguagem através da qual se expressa se transformam em comunidade, quando são abraçados e contidos dentro de um Projeto comum. O Belo é uma invenção de singularidade que circula e se revela como comum na multiplicidade de sujeitos que participaram da construção do mundo. O Belo não é o ato de imaginar, mas uma imaginação que se tornou ação. A arte, neste sentido, é a multidão" (tradução nossa).

Naquela ocasião, o Coletivo de arte Nova Pasta se reuniu para discutir propostas de intervenção, dado que este vinha de uma experiência intensa nos movimentos sociais, atuando dentro da ocupação Prestes Maia, que lutava pelo direito à moradia e estabelecia um forte vínculo com a realidade humana, com a experiência comunitária e incentivava o engajamento e a militância.

Ao assumir uma perspectiva ativista, colaborativa e com relações horizontais, o Coletivo Nova Pasta, movido pelo desejo de agir sobre o real, escolheu a rua como novo campo de ação. O objetivo era criar processos e circuitos de forma autônoma, independentemente do mercado da arte e dos partidos políticos. A partir de novas estratégias de luta política, seus membros usavam a criatividade como forma de resistência.

> A resistência não é um conceito abstrato, é uma prática específica, que se desenvolve na esfera social, cultural, ética e política, implicando irremediavelmente na práxis de corpos e sujeitos. Creio que a resistência inclui hoje a emergência de formas liminares de existência e de ação, essencialmente efêmeras e anárquicas (CABALLERO, 2011, p. 162).

Após diversos encontros com os participantes do Coletivo Nova Pasta[70], chegou-se à proposta de construir um boneco gigante que fosse capaz de se movimentar e acompanhar o fluxo das manifestações, ocupar os espaços públicos e transmitir um discurso crítico, graças ao seu poder de comunicação visual, sem precisar apelar para palavras de ordem escritas ou faladas.

O boneco gigante desenvolvido, denominado *Caveirão da Copa*, era de fácil mobilidade, permitindo que a performance fosse capaz de interagir com a multiplicidade de corpos na rua. Para isso, buscou-se inspiração na cultura popular e no próprio carnaval de rua. Para pesquisar as técnicas de construção de bonecos gigantes, foram feitas algumas visitas ao barracão da Escola de Samba X-9 Paulistana, na Zona Norte de São Paulo, onde também foi acompanhado o processo da montagem dos carros alegóricos.

---

[70] Integrantes do Coletivo Nova Pasta: Antônio Brasiliano, Daniel Seda, Eduardo Verderame, Fabiana Mitsue, Marcos Vilas Boas, Guto Citrangulo, Guto Lacaz, Lucas HQ, Mariana Cavalcante, Mauro, Paulo Zeminian, Rogério Borovik, Rubens Zacarias e Tulio Tavares.

O *Caveirão da Copa* foi construído a partir da aprendizagem assimilada nas visitas ao barracão. A cabeça e os braços do boneco foram esculpidos a partir de um grande bloco monolítico de isopor, que depois foi revestido com papel machê, enquanto o corpo foi feito a partir de uma armação de metal que se encaixava nos ombros do performer, a exemplo das "costeiras" usadas pelas passistas da escola de samba (uma estrutura capaz de suportar firmemente os adereços). No caso do boneco gigante, essa estrutura suportava a cabeça e os braços do boneco.

Por fim, foi construído um boneco articulado de grande efeito visual, com dimensão aproximada de 6 metros de altura, quando vestido pelo condutor. Sua imagem se destacava na multidão, chamando a atenção pela grotesca figura de uma caveira vestida com o uniforme da Seleção Brasileira de Futebol e que erguia a taça de campeã mundial. Sua imagem era de fácil reconhecimento, passando uma mensagem crítica em relação à Copa do Mundo, ao mesmo tempo em que podia ser encarada como uma sátira que ridicularizava os grupos "nacionalistas" de extrema direita, que igualmente se vestiam de verde-amarelo (imagem 63).

Imagem 63: *Caveirão da Copa*, 2014.

Fonte: Internation Busines Times; Simbolo da manifestação, Caveirao posa em frente aos policiais em protesto em Sao Paulo 15 de maio /2014. Foto: Router Nacho Doce. Disponível em: https://www.ibtimes.com/8-reasons-why-2014-fifa-world-cup-brazil-could-be-complete-disaster-1595676 Acesso em: 22 abr. 2022.

O Caveirão da Copa participou de diversas manifestações, especialmente nos protestos relacionados diretamente à Copa do Mundo da FIFA de 2014, realizada no Brasil. As manifestações eram convocadas pelas forças ativas da sociedade, entre movimentos de esquerda e anarquistas, incluindo os *Black Blocs.* Todos eles tinham em comum a postura crítica ao megaevento e às irregularidades nas parcerias com empresas privadas, além das desapropriações que visavam à gentrificação de áreas ocupadas, até então, pela população de baixa renda.

Frequentemente, os protestos contra a realização da Copa do Mundo no Brasil acabavam de forma violenta, com a intervenção das forças policiais e o uso de gás lacrimogêneo e balas de borracha, assim como prisões de manifestantes. Note-se que se trata de meios violentos e desproporcionais para dispersar tais manifestações pacíficas. Muitas vezes, os membros do coletivo tiveram que desmontar rapidamente o boneco, de modo que cada um pudesse fugir com uma parte dele, para que o material não fosse apreendido ou destruído pela polícia.

> Na sequência, em junho de 2013, assistimos a massivas manifestações convulsionando o país. O que leva multidões às ruas não é apenas a indignação macropolítica de setores mais progressistas frente ao que já se mostra como golpe, mas fundamentalmente uma indignação micropolítica que atravessa todos os setores da sociedade brasileira: um mal-estar face a situação do País, o qual engloba forças de todo tipo - das mais ativas às mais reativas -, num emaranhado difícil de destrinchar. Do lado das forças mais ativas, o que se manifesta é uma intempestiva insubordinação à estratégia micropolítica do golpe, em sua violenta manipulação das subjetividades; mas também uma indignação macropolítica face às contradições dos governos petistas por suas alianças espúrias, a supremacia do poder empresarial sobre o poder público e o interesse dos cidadãos, aos gastos nababescos com os preparativos da Copa do Mundo e das Olimpíadas, claramente superfaturados e marcados pela corrupção, contrastando com a precariedade dos serviços públicos. (ROLNIK, 2019, p.151).

O uso do boneco gigante tinha o objetivo de fazer parte de uma performatividade plural e corpórea, que deveria ser interpretada como uma forma de resistência, dentro de uma dinâmica urbana, nômade, de múltiplos

corpos, incluindo o corpo da própria marionete, como evoca Kleist (1993), parte de um corpo coletivo reivindicador no âmbito da esfera pública.

> [...] quero sugerir somente que quando os corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performático de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condições precárias. (BUTLER, 2019, p. 17).

Mais do que isso, entretanto, o que se observou quando aquela multidão de corpos se reunia em imensas assembleias nas ruas, praças ou em outros locais públicos foi "o exercício – que se pode chamar de performativo – do direito de aparecer, uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais vivíveis" (BUTLER, 2019, p. 31). Os integrantes do coletivo Nova Pasta se perguntavam, então, de que maneira a dimensão do boneco, em sua escala aumentada, poderia ressignificar o espaço urbano, sua arquitetura e a cidade como um todo, na medida em que constituía parte do conjunto de corpos plurais e suas ações nos espaços públicos.

Inspirados em Bakhtin, que resgatou a ideia de carnaval como crítica do *status quo*, o jogo da não-hierarquia e a performatividade que critica os organismos de poder, o grupo começou a ver a cidade como um "território cênico*"* (CABALLERO, 2011), onde as manifestações e os protestos sociais têm lugar, mesmo que não tenham um propósito eminentemente artístico. Como fonte de concepção das práticas cênicas, tanto os espaços públicos quanto os privados desempenham papel fundamental no fazer artístico contemporâneo, pois constituem práticas de visibilidade que produzem significados e suscitam o pensamento crítico.

A rua, como espaço performático e como lugar de acontecimentos, possibilita a imersão na dinâmica dos fluxos e o encontro com o público. Isso porque performers e público dividem o mesmo espaço cênico, por meio da arte que cria encontros, ao mesmo tempo em que esses ambientes físicos fazem parte da ação, pois ganham um significado novo quando tomados como base para ela.

A intervenção artística em espaços públicos, por meio de ações e novas conexões, é capaz de criar situações imaginárias e cênicas inseridas na vida cotidiana. Essas ações envolvem planos de aparição e encenação, escolhas de lugares estratégicos a partir de uma leitura rápida e improvisação no contexto.

Uma das estratégias de aparição do boneco nas manifestações era a escolha das proximidades da barreira policial formada pela tropa de choque. Outra era posicioná-lo diante da grande massa de manifestantes e das câmeras de televisão. Foi criada, assim, uma cenografia de breve duração naquele espaço, a fim de suscitar, como dito acima, uma situação imaginária: "[a] situação de que isto é uma guerra não violenta, tornava naquele momento a situação numa espécie de circo ou um teatro performático, ou um ritual religioso" (GRAEBER, 2009, p,33).

Graeber afirma, ainda, que é na barreira policial onde a violência do Estado se torna mais presente:

> A linha policial é o ponto crucial onde a violência estrutural se torna realidade. Isto funciona como uma espécie de muro contra a identificação da imaginação. Os Bonecos são pacíficos, suas intervenções são funcionais para desarmar uma situação de potencial violência. (GRAEBER, 2009, p. 32).

Outra estratégia utilizada pelo Coletivo Nova Pasta era ocupar lugares simbólicos, como fachadas de prédios governamentais, que ostentam o poder do Estado. Nesse sentido, lugares como a sede da Prefeitura de São Paulo, o Teatro Municipal e a Av. Paulista foram palco para algumas dessas práticas performativas.

Turner (2015, p.85) apontava o "potencial teatral e dramático da vida social". O antropólogo britânico detectou uma estrutura dramática nos movimentos sociais e, muito particularmente, nas situações de crise, em direta analogia a forma processual que caracteriza o teatro dramático ocidental desde Aristóteles (CABALLERO, 2011, p. 55).

O boneco incorpora, nas ações relatadas, uma força imagética pelo uso de símbolos fortes que estimulam a imaginação e a criatividade coletiva, cuja potência dramática fomenta, por meio de formas diversificadas, a

participação do público em um território cênico, no qual se busca instalar um clima de subversão carnavalesca (imagem 64).

O contexto político dessas performances artísticas era evidentemente delimitado. Isso porque, a partir de junho de 2013, o Brasil foi surpreendido por grandes manifestações de rua comparáveis às "Revoluções Coloridas"[71]. Tendo como estopim o aumento da passagem de ônibus em São Paulo, uma multidão, principalmente composta de pessoas pertencentes à chamada "nova classe média", resolveu se manifestar em torno de inúmeras reivindicações pontuais, como "mais saúde", "mais educação" e "mais segurança".

> As ilusões petistas de ter construído um Brasil feliz e próspero e de ter alcançado uma revolução sem conflitos sociais se romperam após os motins de 2013, com a crise econômica seguindo a drástica queda dos preços das commodities. Em um contexto de depressão econômica e aumento do desemprego, as classes médias começaram a se distanciar cada vez mais do PT e a adotar valores políticos conservadores, aumentando seu ressentimento em relação às minorias de gênero e raça, mais favorecidas por políticas de inclusão (como no caso das cotas para acesso à universidade). Em tudo isso, as práticas de gestão do PT, com padrões de corrupção nas relações com aliados conservadores do governo, bancos públicos e grandes corporações nacionais, serviram para generalizar forte oposição na sociedade e, no momento certo, foram amplamente exploradas pela mídia e pelo inquérito judicial da Lava Jato, que colocou em prática uma estratégia que levou ao golpe parlamentar contra Dilma Rousseff em 2016. (PEREGALLI, 2020, on-line, tradução nossa).[72]

---

[71] "Revoluções coloridas" foi a designação atribuída a uma série de manifestações políticas de oposição que envolveram a derrubada de governos considerados anti estadunidenses, e sua substituição por governos pró-Ocidentais. Ocorridas a partir dos anos 2000, a maior parte dos casos bem sucedidos de revoluções coloridas ocorreu em países com democracias recentes, ou em processo de democratização, na área de influência ou no território da antiga União Soviética, sendo que o principal resultado efetivo foi a derrubada de governos pró-Rússia e a ascensão ao poder de grupos ou partidos políticos pró-Estados Unidos (ORTEGA, 2009).

[72] No original: "*Le illusioni* petiste *di aver costruito un Brasile felice e prospero e di aver realizzato una rivoluzione senza conflitto sociale si ruppero, dopo i tumulti del 2013, con la crisi economica seguita al drastico crollo dei prezzi delle* commodities*. In un contesto di depressione economica e di aumento della disoccupazione i ceti medi iniziarono a distanziarsi sempre più dal PT, e ad abbracciare valori politici conservatori, aumentando il proprio risentimento verso le minoranze di genere e razziali, maggiormente favorite da politiche di inclusione (come nel caso delle quote di accesso all'università). In tutto questo, le pratiche di gestione del PT, con schemi di corruzione nelle relazioni con alleati conservatori di governo, banca pubblica e grandi imprese nazionali, sono servite a generalizzare una forte opposizione nella società e sono state al momento giusto ampiamente sfruttate dai monopoli*

Imagem 64: Coletivo Nova Pasta, *Caveirão da Copa*, 2014.

Fonte: UOL: 31/05/2014 Foto: Junior Lago. O espaço cênico da performance ocorreu em frente ao Teatro Municipal. Disponível em: http://copadomundo.uol.com.br/album/2014/05/31/manifestantes-protestam-contra-a-copa-do-mundo-em-sao-paulo.htm#fotoNav=3 Acesso em: 20 jan. 2022.

Contando com grande apoio da mídia tradicional, que se encontrava profundamente incomodada com o governo popular iniciado em 2003, com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva e, depois, continuado na gestão da Presidenta Dilma Rousseff, esse momento crítico coincidiu com a vontade de participação política da população mais jovem, aliada a ações artísticas e culturais, que há muito tempo vinham sendo represadas.

Note-se que essas manifestações artísticas não passaram despercebidas por curadores interessados nas novas linguagens emergentes. Isso pode ser constatado, por exemplo, quando, em 2014, a Galeria Virgílio expôs obras da produção de dez coletivos de arte de São Paulo. Com a curadoria de Túlio Tavares e Daniel Lima, a *Exposição 10x1* teve a participação dos seguintes coletivos: Frente 3 de Fevereiro, Bijari, Casadalapa, Projeto Matilha, COBAIA, EIA, Esqueleto Coletivo, Ocupacidade, Tralha e Nova Pasta.

---

mediatici e dall'inchiesta giudiziaria Lava Jato*, che hanno messo in campo una strategia che ha condotto al* golpe *parlamentare contro Dilma Rousseff nel 2016".*

Imagem 65: Coletivo Nova Pasta, *Caveirão da Copa*, 2014.

Fonte: Foto: Marcos Vilas Boas (2014) acervo Coletivo Nova Pasta.

Nessa exposição, foi apresentada a sequência de bandeiras do coletivo Frente 3 de Fevereiro, que se manifestava contra o racismo no futebol e na sociedade em geral, assim como *O Caveirão da Copa* do Coletivo Nova Pasta, que realizou diversas intervenções urbanas durante os jogos organizados pela FIFA no Brasil, em 2014. O reconhecimento representado por essa exposição realizada por uma instituição formal foi importante para essa nova geração de coletivos artísticos do início do século XXI, cuja obra teve como ambiente de atuação a rua e demais espaços públicos. Em 2016, o boneco que ficou conhecido como O *Caveirão da Copa* foi adquirido pelo Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR) e passou a fazer parte de seu acervo permanente desde então.

Dessa maneira, *O Caveirão da Copa* marcou presença nas manifestações políticas, ao mesmo tempo em que participou do movimento de criação coletiva. Posteriormente, essa obra integrou diversas mostras de arte em São Paulo e no Rio de Janeiro, quando havia grande interesse pelos trabalhos desenvolvidos nos coletivos de arte. Em 2016, o Coletivo Nova

Pasta participou da exposição *Zona de Poesia Árida*, que apresentou um conjunto de mais de 55 trabalhos de coletivos de arte e ativismo de São Paulo que, no MAR, constituem o Fundo Criatividade Coletiva/Doação Funarte, formado por meio da 6ª edição do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, que é uma iniciativa de grande importância no campo das políticas públicas para a cultura deste país (MUSEU DE ARTE DO RIO, s. d.). O evento representou muito bem o ativismo dos coletivos de arte de São Paulo. Após o encerramento da exposição, os trabalhos artísticos foram adquiridos para integrar o acervo permanente do museu.

O Vampirão do sistema

Com o mesmo espírito contestatório e bem-humorado, o Coletivo Nova Pasta criou, na sequência, o *Vampirão.* O boneco representava o sistema comandado pelo capital internacional, sempre disposto a acachapar a classe trabalhadora e se apossar dos recursos públicos em proveito próprio (imagem 66). Essa criação participou de manifestações políticas, realizadas no Largo da Batata, em São Paulo, contra o vice-presidente Michel Temer, que havia assumido a presidência de maneira escusa no lugar da presidenta Dilma Rousseff, ilegalmente afastada de suas funções.

Imagem 66: Paulo Zeminian, Coletivo Nova Pasta, *Vampirão*, 2016.

Fonte: foto Antonio Brasiliano, Largo da Batata, São Paulo. Acervo Nova Pasta.

Com o propósito de acompanhar o processo político em curso e as manifestações que continuavam acontecendo, deu-se a proposta de montar um outro boneco. Naquele período, o Brasil passava por um segundo momento de convulsão social; após o golpe, que levou ao impeachment da presidenta Dilma Rousseff, assumiu o seu vice, Michel Temer, uma figura neoconservadora que deixaria um legado sombrio para o país (RUFFATO, 2017). Durante os dois anos de seu mandato, aconteceram diversas manifestações de rua contra esse governo ilegítimo que se impôs como um golpe parlamentar. Sua permanência no Planalto foi caracterizada por um trabalho sujo de desmonte da constituição, a exemplo da “PEC do fim do mundo” (2016), emenda constitucional que congelava os gastos públicos por 20 anos, incluindo investimentos na área da saúde e educação; além do desmonte da seguridade social, da previdência e das leis trabalhistas. O golpe impôs ao país uma agenda neoliberal que avançava dia a dia, focada nos interesses do capitalismo transnacional e em parceria com as elites locais, sempre prontas para vampirizar a classe trabalhadora e as camadas mais pobres da população.

Dando prosseguimento à investigação estética sobre os bonecos gigantes carnavalescos e com a proposta de uma resistência expressa de forma criativa, o Coletivo Nova Pasta empreendeu uma pesquisa de campo em São Luiz do Paraitinga, na região do Vale do Paraíba paulista, uma pequena cidade que se tornou conhecida pela Festa do Divino e pelo carnaval com desfile de bonecos gigantes.

Quando o grupo chegou em São Luís do Paraitinga, entrou em contato com diversos protagonistas do carnaval da cidade, como o mestre Benito Euclides, conhecido carnavalesco e bonequeiro da região, responsável pelo ressurgimento e modernização do carnaval de rua daquele território a partir dos anos 1980. Mestre Benito foi o criador de vários blocos de carnaval de rua, dentre os quais o *Bloco do Encuca a Cura* e o *Bloco do Juca Teles do Sertão da Cotia*, conhecidos por desfilarem com bonecos gigantes pelas ruas e vielas da cidade, que mantém traços coloniais até os dias atuais. Bonecos como *Bicho papão*, *Corpo Seco*, *Cobra-grande*, *Urubu*, *Juca Espanta*, *Cabrá*, *Diabo* e *Porca dos 7 leitões* são personagens tradicionais nas folias da cidade, que se transformaram em atrações turísticas capazes de transmitir alegria e empolgação aos visitantes.

Na visita técnica feita ao ateliê do mestre Benito Euclides, o próprio artista apresentou ao grupo alguns de seus bonecões, como *João Paulino* e *Juca Teles*, *Maria Angu* e *Nhá Fabiana,* dentre outros. Além de máscaras, acessórios, estandartes e bonecos inacabados ou ainda em construção, Benito Euclides mostrou generosamente para o grupo todo o processo de criação dos bonecos, técnicas e materiais utilizados para sua confecção.

Criativo e possuidor de uma alma carnavalesca, Benito mostrou algumas de suas criações musicais de maior sucesso, que, como não podia deixar de ser, incluíam inúmeras marchinhas de carnaval. Os integrantes do coletivo ficaram encantados por sua conversa fluida e suas histórias divertidas, de forma que a visita se estendeu do começo da tarde até o anoitecer. A permanência na cidade se deu durante toda a semana, numa espécie de imersão nos bastidores do universo carnavalesco, quando houve a oportunidade de conhecer muitos outros protagonistas do carnaval local, incluindo o mestre Porva (Luiz Antônio de Souza), exímio marceneiro, artesão e bonequeiro, que também mostrou sua produção artística, tanto de

marcenaria quanto de bonecos e explicou as técnicas de construção por ele utilizadas.

Foi possível perceber que a mesma técnica de construção era comum entre os bonequeiros da região, revelando uma característica artesanal, procedimentos e segredos que são transmitidos de geração em geração de artistas. Geralmente, a modelagem da cabeça é construída sob uma estrutura de arame e papelão, revestida de cola, pano e pintada com tinta colorida. A forma volumétrica se constitui como uma casca que, por ser oca, favorece a leveza do boneco. O corpo geralmente é um balaio feito de bambu aramado, que deixa espaço para o manipulador.

Do carnaval e da cultura popular de São Luís do Paraitinga aos protestos e ações revolucionárias urbanas, a convergência está nas propostas de carnavalização e no apelo visual. Usando a carnavalização como estratégia crítica contra o sistema capitalista opressor, o resultado almejado seria uma espécie de “revolução criativa”. Com tal objetivo, o Coletivo Nova Pasta iniciou a construção do *Vampirão do sistema* (imagem 67), um boneco sombrio, um vampiro de dentes afiados, vestindo uma capa preta e a faixa presidencial, numa síntese da figura igualmente temerosa do presidente Michel Temer, que era, naquele momento, a encarnação do golpe.

Imagem 67: Coletivo Nova Pasta, *Vampirão*, com José Celso, Teatro Oficina, 2017.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Posteriormente, esse mesmo boneco, o *Vampirão*, ganhou uma grande autonomia, deixando de estar associado apenas às performances do Coletivo Nova Pasta para participar de outras manifestações de rua e eventos artísticos. O boneco era colocado em ação sempre que surgia uma oportunidade. Uma ocasião memorável foi o “abraço ao Teatro Oficina”, um movimento organizado por José Celso Martinez Corrêa em favor de um espaço de cidadania no entorno do Teatro Oficina, no Bairro do Bixiga, contra as investidas do empresário Silvio Santos, que pretendia construir um conjunto residencial no terreno contíguo ao teatro, que cercearia seu espaço, interferindo de maneira drástica no projeto arquitetônico original de Lina Bo Bardi.

É interessante destacar o fato de que o boneco pode ganhar personalidade própria e percorrer uma trajetória independente do performer que está vestindo a máscara. Foi o que aconteceu com o *Vampirão,* que começou a atuar nas manifestações contra o presidente ilegítimo Michel Temer, no Largo da Batata, depois participou do Abraço ao Teatro Oficina, em São Paulo, para finalmente, voltar às ruas, em Salvador, no cortejo de abertura do Fórum Social Mundial em 2018. Em cada uma dessas ocasiões o boneco foi conduzido por diferentes performers. No Largo da Batata, foi este mesmo pesquisador que incorporou o personagem *Vampirão*. No Abraço ao Teatro Oficina, foi a performer Fabiana Najima e, durante o Fórum Social Mundial na Bahia, foi Edson de Oliveira. Nesse processo, o boneco transitou até mesmo por outros coletivos de arte, tendo começado no Coletivo Nova Pasta e terminado sua jornada no Coletivo Migranto.

Coletivo Migranto

O Coletivo Migranto foi criado no decorrer das pesquisas de campo deste Doutorado. A iniciativa teve como objetivo inicial a prática da performance de rua e propunha a construção de uma série de bonecos gigantes, tendo como referência imediata a própria experiência deste pesquisador e integrante de coletivos de arte, principalmente com o Coletivo Nova Pasta. As referências estéticas e conceituais do projeto continuavam vindo da cultura popular, do carnaval, das manifestações de rua e, sobretudo,

dos bonecos de Olinda, em Pernambuco, e de São Luís do Paraitinga, em São Paulo. Esse projeto foi desenvolvido em parceria com o orientador deste Doutorado, o Prof. Dr. Artur Matuck, ao longo de 2017, e, naquela ocasião, estabeleceu diálogos com a disciplina “Arte como forma de pensamento”, sob responsabilidade da Prof.ª Dr.ª Carmen Aranha, cursada no âmbito do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

O personagem principal da performance, Migranto, representava um imigrante de idade avançada em sua trajetória pelas ruas e praças, carregando uma mala e apoiando-se em um cajado. Seu rosto incolor destaca uma expressão marcada pela melancolia e profunda angústia, que chama atenção dos transeuntes enquanto circula por diferentes ambientes, durante sua incansável peregrinação em busca de um lugar onde possa repousar e viver em paz.

Esse personagem iniciou sua trajetória na Europa, num momento em que o tema da imigração e dos refugiados estava em evidência, por conta da imagem chocante do corpo de um menino sírio atirado nas areias de uma praia da Turquia, em 2015. É dessa mesma época a instalação do artista chinês Ai Weiwei, com 258 bonecos infláveis representando “*the boat people*” (imagem 68): essa foi a sua “*homage to those affected by the current conflicts, humanitarian disasters and migration crises*”[73].

[73] CONNELLY, Laura. **Ai Weiwei launches latest sculpture featuring a 70 meter long boat with 258 refugees**. Creative Boom, 17 de março de 2017. Disponível em: https://www.creativeboom.com/inspiration/ali-weiwei-launches-a-sculpture-of-a-70-metre-long-boat-with-258-refugees/. Acesso em: 23 abr. 2022.

Imagem 68: Ai Weiwei. *Law of the Journey*, instalação, 2018.

Fonte: disponível em: https://www.globalcitizen.org/en/content/ai-weiwei-sculpture-makes-bold-statement-about-ref/ Acesso em 23 abr. 2022.

As primeiras performances com Migranto foram realizadas em julho de 2017 (imagem 69), em Paris e outras pequenas localidades do interior da França. Em uma aparição desse personagem em um vilarejo da França, um senhor sentou-se ao seu lado e ofereceu 1 euro ao boneco. Logo depois, alguém da janela gritou “vocês vieram nos deixar com medo?”, o que demonstra uma pluralidade de significados na performance processional desses bonecos nômades, estrangeiros, mas que também indica um campo restrito de significado, uma clara referência ao drama das populações contemporâneas em deslocamento, em busca de refúgio, de sobrevivência e de um novo lar. Assim, o projeto Migranto buscava provocar reações do público para compor olhares sobre o modo como o sujeito se estabelece em meio às manifestações contemporâneas nesse momento crítico no Brasil e no globo.

Imagem 69: Coletivo Migranto, performance de rua *Migranto*, Paris, 2017.

Fonte: Acervo do pesquisador. Les Grand Voisins, Paris 2017.

De volta ao Brasil, o boneco foi apresentado durante um festival de performance em Vitória, no estado do Espírito Santo, quando ganhou a companhia de dois outros personagens: uma mulher de meia idade e uma criança que é carregada em seus braços (imagem 70). O casal de caminhantes chega, então, à cidade em busca de refúgio, contato, acolhimento, alimento, moradia ou um gesto de solidariedade. Tanto o homem quanto a mulher têm feições marcadas pela longa e árdua jornada, estão abatidos e cansados. Eles caminham lentamente e tentam se comunicar com as pessoas que encontram pelas ruas da cidade, no campo, nas áreas residenciais.

Imagem 70: Coletivo Migranto, performance de rua *Migranto*, Vitória (ES), 2017.

Fonte: foto Sandro Caje, Acervo do pesquisador.

Eles chegam de longe e são logo percebidos pelas pessoas que seguem apressadas pelas ruas da cidade, aproximando-se das casas, das lojas, das escolas. Devido a sua escala sobre-humana, suas feições amarguradas não passam despercebidas. Algumas pessoas são atraídas pela melancolia dos personagens, sentindo o abandono em que estão mergulhadas. Mas logo eles desaparecem, retomando novamente seu rumo na incessante busca por acolhida num país distante do seu, cruzando com pessoas desconhecidas que falam línguas que não compreendem. Assim, os Migrantos desaparecem no horizonte, da mesma maneira, quase mágica, com que surgiram, causando estranhamento e indignação.

Os personagens dessa intervenção urbana resultaram de uma pesquisa sobre a performance contemporânea, tendo sido criados com o intuito de provocar reflexão sobre as questões relativas às identidades contemporâneas no contexto das migrações mundiais. A partir daí, vislumbram-se outras temáticas relacionadas, como diversidade cultural,

identidades transnacionais, hibridizações, reconhecimento de sujeitos minoritários, cultura popular, ações de rua e educação, num momento em que a questão dos refugiados políticos e demais imigrantes forçados adquire proporções globais.

Imagem 71: Coletivo Good Chance, *Little Amal*, 2021.

Fonte: disponível em: https://domtotal.com/noticia/1530984/2021/08/marionete-gigante-vai-percorrer-oito-paises-para-denunciar-crise-de-refugiados/ Acesso em 23 abr. 2022.

Com a boneca gigante *Little Amal*, o coletivo britânico Good Chance chamou a atenção do mundo para esse mesmo tema: os milhões de migrantes que cruzam a Europa em busca de refúgio (imagem 71). A boneca percorreu 8 mil quilômetros, num longo trajeto a pé, desde a fronteira da Turquia com a Síria, chegando à Alemanha após passar por Izmir, no litoral turco do Mar Egeu, Roma, Marselha, Genebra e Estrasburgo, depois seguiu para Bruxelas, Paris e Londres, até Manchester, no noroeste da Inglaterra. *Little Amal* procurava pela mãe, que saiu para buscar comida e nunca mais voltou. Para movimentar a boneca animada, foram necessários quatro manipuladores: um para cada braço, um encarregado das costas e outro dentro de seu corpo. Durante o percurso, a boneca interagia com as crianças

locais e filhos de imigrantes, conscientizando as futuras gerações sobre um tema tão sério que permanece sem solução.

O projeto do Coletivo Migranto surgiu da tradição, na arte contemporânea, de dissolver fronteiras entre performance política e ação social. Apoiando-se no conceito de "artivismo", foram realizadas ações produzidas por indivíduos e coletivos que se valem de estratégias estéticas e simbólicas para ampliar, sensibilizar e problematizar causas sociais e reivindicações políticas. A ideia era proporcionar, por meio da performance de rua, um convite à empatia e participação do público, buscando através de linguagens lúdicas chamar sua atenção para personagens invisíveis no cotidiano das grandes cidades. Com esses propósitos, também foram realizadas oficinas de criação de máscaras com imigrantes do Centro de Acolhida ao Imigrante[74], como parte do Fórum Fronteiras Cruzadas, em 2018[75], em São Paulo. Os trabalhos produzidos durante a oficina foram usados em cortejos carnavalescos pelas ruas do bairro do Bixiga.

O personagem do imigrante, representado pelo Migranto, remete esteticamente às figuras que aparecem nas pinturas de Portinari, principalmente na série denominada "Os Retirantes".

> Na tela Retirantes, do Museu de Arte de São Paulo, veem-se urubus e morcegos voando na perseguição do grupo de flagelados, não havendo, consequentemente, qualquer fantasia nesses pormenores da composição de Portinari, uma das obras de maior impacto da arte brasileira, pelo grupo de pessoas miseráveis que apresenta, entre os quais crianças doentes. (BENTO, 2003, p. 176).

Esse diálogo estabelecido com outros momentos da arte nacional é enriquecedor, demonstrando a permanência de alguns temas fundamentais na sociedade brasileira e o seu tratamento pelos artistas participativos, pois, lembrando o que diz Carmen Aranha (2008, p 10):

> [...] a expressão artística está atrelada a uma transposição de contextos culturais por meio de um sistema de codificação próprio. Ao criar trocas "dentro de um organismo maior", é

[74] Ação Social Franciscana (https://sefras.org.br/). Registro da oficina disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MDjYwlLg2N8. Acesso em 23 abr. 2022.
[75] Fórum Fronteiras Cruzadas. Centro de acolhida para imigrantes Bela Vista. R. Japurá, 234 - Bela Vista, São Paulo - SP, 01319-030. Oficina realizada no dia 14 de novembro 2018.

> necessário situar o fenômeno da criatividade artística nas relações de tecido cultural compreendendo-o e interpretando-o na estrutura e repertório próprios das artes visuais, só o olhar, síntese da cultura, poderia tornar visível essa etérea linha decisiva.

Durante sua participação no Fórum Social Mundial, em Salvador (2018), o boneco Migranto circulou a triste notícia do assassinato da vereadora Marielle Franco e de seu motorista, Anderson Pedro Gomes, no centro do Rio de Janeiro (imagem 72). O fato repercutiu de modo duplamente chocante na Bahia, pois a presença da vereadora no Fórum estava prevista para o dia seguinte. O assassinato teve motivações evidentemente políticas, pois Marielle desafiava o autoritarismo do governo, questionando a eficácia da intervenção federal nas favelas, além de fazer críticas severas à brutalidade policial e ao extermínio da população jovem negra das periferias das grandes cidades brasileiras.

Imagem 72: Paulo Zeminian e Coletivo Migranto, manifestação com faixa “Marielle Presente”, 2018, Salvador, BA.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Na ocasião, o Coletivo Migranto respondeu tempestivamente ao acontecimento, elaborando cartazes e faixas com frases de protestos e incorporando isso tudo às performances de rua como parte do cortejo de

abertura do evento em Salvador, assim como em outros atos públicos contra a execução da jovem vereadora negra, pois se trata de um crime que pode ser considerado uma espécie de terrorismo de Estado.

> [A] investigação do assassinato de Marielle está cada vez mais próxima da família Bolsonaro, e esse é um fato que, como veremos, está tendo alguma importância para acelerar a virada autoritária do governo. O fato é que o clã Bolsonaro não perde a oportunidade de atacar a figura de Marielle, que representa tudo o que o bolsonarismo despreza: mulher, negra, bissexual, de origem popular e de esquerda. (PEREGALLI, 2020, on-line, tradução nossa).[76]

A oficina de construção do material utilizado na performance de rua aconteceu na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Na ocasião, o coletivo, vindo de São Paulo para participar do Fórum Social Mundial, foi muito bem recebido, tendo sido disponibilizados o espaço para a construção das faixas e os equipamentos necessários para a confecção do material impresso.

Em Salvador, no cortejo de abertura do evento, houve também a participação de outro boneco, que vinha do Coletivo Nova Pasta: o personagem *Vampirão*, que representava o então presidente do Brasil, encarnado na figura de um vampiro grotesco e ostentando a faixa presidencial em verde e amarelo.

Vale a pena destacar que a criação do boneco *Vampirão* pelo Coletivo Nova Pasta deu-se bem antes de quando um personagem semelhante foi colocado como tema de um carro alegórico da Paraíso de Tuiuti, escola de samba do Rio de Janeiro, no carnaval de 2018. Isso demonstra como um artista pode reagir às convulsões políticas de sua época. Como já havia colocado Leon Trotsky no prefácio de seu livro **Literatura e Revolução**, em 1924:

> É ridículo, absurdo e mesmo estúpido, ao mais alto grau, pretender que a arte permaneça indiferente às convulsões da

[76] No original: "*le indagini sull'omicidio di Marielle si stanno sempre più avvicinando alla famiglia Bolsonaro, e questo è un fatto che, come vedremo, sta avendo una certa importanza nell'accelerazione della torsione autoritaria del governo. Fatto sta che il clan Bolsonaro non perde occasione per attaccare la figura di Marielle, che rappresenta tutto quello che il bolsonarismo disprezza: donna, nera, bisessuale, di origini popolari e di sinistra.*"

> época atual. Os homens preparam os acontecimentos, realizam-nos, sofrem os efeitos e se modificam sob o impacto de suas reações. A arte, direta ou indiretamente, reflete a vida dos homens que fazem ou vivem os acontecimentos. Isso é verdadeiro para todas as artes, da mais monumental à mais íntima. (TROTSKY, 1980, p. 24).

A reação do público na rua foi de grande entusiasmo, alguns indivíduos ficaram tão sensibilizados, que ameaçavam agredir o boneco e lhe dirigiam xingamento e ofensas, com gritos de “fora Temer!”, enquanto outros encaravam o boneco de maneira bem-humorada e desejavam tirar fotos com esse personagem grotesco (imagem 73).

Imagem 73: Edson de Oliveira veste o boneco *Vampirão*, de Paulo Zeminian, Marcha de Abertura do FSM, Salvador, 2018.

Fonte: Acervo do pesquisador. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=LeG35MuPu0Q&t=113s Acesso em 23 abr. 2022.

O boneco *Vampirão* somente veio a perder o seu poder de mobilização frente ao público com a saída do presidente Michel Temer, ao completar o mandato deixado por Dilma Rousseff. A partir daí, ficou clara a percepção de como o contexto é importante para a obra de arte, independentemente do formato que ela venha a assumir.

Satyrianas: Migranto na praça Roosevelt

As Satyrianas tiveram início com o nome de “Folias Teatrais”, um evento de saudação à primavera. Em 1989, Os Satyros, então uma jovem companhia, manteve o Teatro Bela Vista, que administrava, aberto ininterruptamente durante 4 dias e 4 noites. Aquela edição histórica pontuou a resistência da cultura naquele difícil momento nacional. Durante o evento, Os Satyros receberam em seu espaço centenas de artistas de diversos lugares do país, de diversas áreas como artes plásticas, teatro, dança, música, jornalismo e literatura.

Em 2000, o grupo transferiu-se para a Praça Roosevelt, onde realizou, no início da primavera, uma maratona cultural que, durante 78 horas ininterruptas, oferecia inúmeras atividades artísticas de acesso livre e entrada gratuita ou ao valor de ingresso consciente (“pague o quanto puder”) para os moradores da cidade.[77]

Por ocasião da comemoração dos 30 anos de existência do evento, em 2019, o coletivo Os Satyros realizou uma grande intervenção criativa com a participação de muitos espetáculos de teatro, performance, circo, entre outros. O Coletivo Migranto foi convidado para participar desse evento comemorativo. As apresentações aconteceram em três dias diferentes, sendo que as duas primeiras aconteceram ao ar livre, na praça Roosevelt, e a última foi dedicada ao público do programa Redenção[78], no SIAT II.

Nessas apresentações, o coletivo com a participação de voluntários e estudantes do curso de artes visuais da FMU, e, por meio de oficinas de criatividade, chegou-se a um tipo de performatividade que não tinha um roteiro linearmente estabelecido, mas era composto por *sketchs*, trechos de cenas que expressavam de forma fragmentada e poética a trajetória circular do drama de um imigrante. A performance também contou com a participação de percussionistas tocando tambores e berimbaus, além de um violinista, que criava uma situação sonora para cada cena.

---

[77] Disponível em: http://satyros.com.br/. Acesso em: 23 abr. 2022.

[78] O programa redenção busca atenção à saúde, reinserção social e capacitação profissional às pessoas que fazem uso de álcool e outras drogas e se encontram em situação de vulnerabilidade ou risco social.

Em uma das cenas, denominada “Panela vazia**”**, a figura melancólica do boneco Migranto ocupava o centro da praça, atraindo a atenção do público presente. Ele retirava de sua mala uma grande panela vazia e uma colher de pau. Na sequência, o boneco gesticulava em torno do atrito e fricção da colher de pau sobre a panela vazia, roçando e girando a colher no vazio do tacho, como que revirando algo para comer. Com o recurso de amplificação de som, os ruídos de ranhuras estridentes e perturbadoras emitidos nessa ação reverberavam no espaço, provocando uma reação de inquietação no público, pois, ao mesmo tempo em que a imagem remetia a uma certa piedade pela fome, o som emitido resultava em uma crescente irritação.

Na cena *Cercas*, o personagem Migranto é impedido de caminhar; ele ensaia apenas alguns passos, mas é logo barrado por fitas zebradas que surgem na sua frente, esticadas por uma dupla de performers. O boneco evitava cuidadosamente os obstáculos, desviando o corpo em outras direções, avançava alguns passos, mas surgiam imediatamente outras fitas zebradas, esticadas por outros performers, impedindo-o de prosseguir seu caminho. Esse movimento de andar e parar, repetido *ad infinitum*, criava uma espécie de jogo coreográfico executado por um coro performativo.

A cena *Invisibilidades* referia-se às multidões que são hoje excluídas, descartadas pelo neoliberalismo, que aprofunda cada vez mais as desigualdades sociais. Nessa cena, o personagem Migranto experimentava o descarte, o desprezo e a invisibilidade sofridos pelos refugiados. Os voluntários e o grupo de estudantes da FMU participaram dessa cena, utilizando seus próprios telefones celulares, falando, gesticulando e andando no dobro da velocidade do Migranto, que caminhava a passos lentos. Finalmente, Migranto é atropelado pelo grupo que caminhava freneticamente, cortando seu caminho, trombando, esbarrando, empurrando e fazendo-o girar numa espécie de vertigem, uma vez que a repetição da cena tendia a um estado de *looping* interminável.

Ruas do Centro de São Paulo

Durante o primeiro semestre de 2018, como atividade prática da disciplina “O lugar das Redes: Preservadas, Descartadas, compartilhadas e Expandidas” (Diversitas - USP), foi criado um boneco gigante, representando uma pessoa em situação de rua, inspirado em personagens reais da região do centro de São Paulo, apelidada de “Cracolândia” (imagens 74 e 75). Isso porque a disciplina consistia em encontros semanais realizados na sede do *Teatro Pessoal do Faroeste*, situado no bairro da Luz. A proximidade com essa região, considerada maldita, permitiu que os participantes interagissem e vivenciassem os dilemas e conflitos existentes nessa área da cidade, a partir de uma percepção desde dentro. Por isso, esse deslocamento para fora da Cidade Universitária possibilitou uma maior articulação entre a academia e as questões urbanas atuais, o que gerou intervenções artísticas num contexto crítico.

Os alunos da disciplina “O lugar das Redes” tiveram a oportunidade de dialogar com os múltiplos agentes externos e pessoas que circulam na região da Cracolândia, tais como moradores, ex-usuários de drogas, agentes da saúde pública, além de representantes de espaços culturais, como o próprio *Teatro Pessoal do Faroeste,* e o *Teatro Mugunzá*. Isso proporcionou uma rara oportunidade de aproximação com um território abrangente e de alta complexidade, além da criação de uma rede de saberes e troca de experiências.

Imagem 74: Paulo Zeminian, Intervenção Urbana no centro de São Paulo, 2018.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Apesar da forte presença de agentes econômicos na região central, em razão principalmente da especulação imobiliária, que resulta em políticas higienistas que apelam para o aparelho de repressão policial, bem como para a expulsão e perseguição da população mais pobre, o Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos, o Diversitas, apresentou alternativas para lidar com os problemas humanos e sociais daquela região da cidade. Isso porque estão presentes no local ativistas e representantes de movimentos sociais que resistem às pressões externas e, a partir daí, surgem propostas de inclusão e solidariedade com aquela população.

A concentração de pessoas em situação de rua na região é chocante: há uma quantidade enorme de seres humanos vivendo em um ambiente de total exclusão social, desigualdade, violação de direitos e constantemente expostos à violência policial e seus aparatos repressivos, como afirma a professora Zilda Grícoli Iokoi (2017, p. 132):

> A cidade de São Paulo recupera, desde o século XVIII, a presença da violência contra os pobres. Ao ocupar os espaços criados e constituídos para o desenvolvimento do capital, eles foram considerados *personae non gratae* e contra eles foram criadas estruturas policiais cujos objetivos seriam evitar a "sujeira" que, para os donos do poder, esses trabalhadores representavam. Ao longo dos séculos, os projetos urbanísticos na cidade procuraram, "ao alterar sua estrutura

> geomorfológica", eliminar e distanciar o máximo possível esses homens e essas mulheres, contraditoriamente atraídos para o trabalho.

Imagem 75: Paulo Zeminian e *Coletivo Migranto*, intervenção na Cracolândia, São Paulo, 2018.

Fonte: foto Carla Guimaraes. Acervo do pesquisador.

Diante dessa situação de penúria e constantes conflitos, marcada pela injustiça social, que nega a cidade aos pobres, a arte lança o desafio de incorporar as demandas sociais às propostas estéticas, buscando responder de alguma forma a essa crise sistêmica. Ao longo do semestre, foram realizadas performances de rua na região central da cidade, causando estranhamento e chamando a atenção para fatos que, de tão generalizados, acabam por naturalizar os abusos e absurdos, banalizando a violência.

O elemento grotesco, de caráter mais burlesco do que tétrico, presente nas escolhas estéticas dessa intervenção, remete a aspectos característicos do expressionismo, como a deformação caricatural das feições. Ao passo que o estranhamento, causado pelo inusitado, assume uma abordagem crítica, como acontece no teatro brechtiano.

> Brecht usa recursos grotescos e torna o mundo desfamiliar a fim de explicar e orientar. As correntes mencionadas (o teatro de vanguarda e a obra de Kafka), ao contrário, tendem a exprimir através do grotesco a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável (ROSENFELD,1985, p. 158).

Assim, diante desse ambiente tenso e de permanentes conflitos, o grupo de alunos participante da referida disciplina decidiu ocupar esse espaço urbano com manifestações artísticas capazes de criar uma interação entre arte, política e sociedade, a partir de articulações entre práticas artísticas e o ativismo comprometido com os graves problemas sociais do momento atual.

A partir dessa experiência colocou-se a questão da viabilidade de uma arte política na atualidade. Foram feitas propostas de ações de intervenção no espaço urbano, em áreas de ausência do poder público, num território degradado. Assim, é possível afirmar que, aliando-se criatividade à participação política, obtém-se a fórmula sintética do "artivismo" como proposta emergencial de resistência dos coletivos de arte.

Conversa de Bois

O experimento subsequente, proposto por este autor, foi *Conversa de Bois,* realizado em 20 de março de 2019, com o uso de máscaras de animais e o corpo exposto dos performers (imagem 76). Trata-se de uma performance coletiva, com um grupo de cinco integrantes, Alohá de la Queiroz, Edson de Oliveira, Jayme Menezes, Mark Duncan e Paulo Zeminian, tendo como personagens quatro bois e uma toureira. O som original foi tocado ao saxofone pelo músico Itamar Vidal.

A performance foi realizada em espaço fechado, na galeria Coletivo Digital, na Vila Madalena, em São Paulo, por ocasião do evento Ampliterra 4, em 2019[79]. A figura do ser híbrido, mescla de ser humano e animal, faz parte

[79] O evento ocorreu nos dias 20 e 22 de março de 2019, com os seguintes performers: Alohá de La Queiroz, Artur Matuck, Bella e Debora, Brenda Novak, Edson de Oliveira, Daniel Perseguim, Fabiana Mitsue, Franco Almada, Gunther Ishiyama, Hernani Dimantas, Itamar

de tradições muito antigas, como o Minotauro no mediterrâneo, o Fauno na mitologia grega e a Sereia do Mar nas religiões de matriz africana. Portanto, essa cena também remetia a antigos rituais, estabelecendo o vínculo entre a performance e os ritos tribais.

Imagem 76: Paulo Zeminian, *Conversa de Bois*, Ampliterra 4, São Paulo, 2019.

Fonte: Acervo do pesquisador.

> Num ritual, o homem, em máscara, transforma-se em deus, em animal, em forças cósmicas. A máscara provoca transformações imediatas, com ela a pessoa passa de sua condição para outra. É magia porque magia é um fenômeno que surge quando duas realidades diferentes, mesmo opostas, são conectadas. A máscara, sendo um objeto material, também representa algo não material. (AMARAL, 2004, p. 41-42).

Esse apelo ao universo do fantástico causou reações imediatas no público, que oscilavam entre o riso e o medo, remetendo-se às discussões de

---

Vidal, Jayme Menezes, Joseane Alfer, Mark Duncan, Miriam Rosas, Natalia Francischini, Navarro, Paulo Zeminian e Rosa Bunchaft.

gênero e à animalização do ser humano no contexto da sociedade contemporânea, pois a figura do touro representava a força bruta associada à masculinidade, enquanto a hábil toureira apresentava uma aparente fragilidade, que se metamorfoseava em força orgânica vital.

Um Carnaval Sombrio

Carnaval Sombrio foi uma performance de rua realizada com máscaras e bonecos gigantes; uma iniciativa de cunho artivista, que trouxe para a contemporaneidade a força de representações populares em novo contexto. A proposta reuniu, no início de 2020, em São Paulo, uma trupe constituída de dramaturgos, atores, bonequeiros e músicos, com o objetivo de exercer uma crítica social da situação política nefasta que reinava no Brasil. A ideia inicial era denunciar a “necropolítica” (MBEMBE, 2018) e o descaso com a população empobrecida, que se instalaram no país desde o golpe parlamentar (ROUSSEFF, 2019) de 2016.

Para o filósofo camaronês Achille Mbembe (2018), a necropolítica pressupõe que a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder.

A pulsão de morte, que assume agora as características da necropolítica, tem raízes profundas na sociedade brasileira desde os tempos da colônia e da escravidão. Com o governo de direita e uma oposição de esquerda enfraquecida, o neofascismo pôs a cabeça para fora e vem nadando a braçadas largas.

> No Brasil, nos últimos anos, a ideia dos três "Bs" tornou-se corriqueira: Bala, Bíblia e Boi, que indicam respectivamente a indústria de armas (em sentido amplo, dos fabricantes ao Exército, de milícias a policiais, de fazendeiros a pequenos proprietários a favor da "legítima defesa"), igrejas evangélicas e neopentecostais e latifundiários do agronegócio. Esses três setores de fato reúnem uma representatividade cada vez maior no parlamento, e os dois últimos cresceram enormemente no passado em aliança com o PT, antes de entrar na onda de Bolsonaro. O apoio de

> grandes latifundiários e grupos madeireiros ilegais que estão destruindo a Amazônia representa o lado mais ferozmente reacionário do bolsonarismo, que ofereceu a esses setores a bandeira ideológica da negação das mudanças climáticas, o anticomunismo com o qual afronta o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e o desmonte da legislação em defesa dos direitos dos povos indígenas. Por outro lado, a relação preferencial do bolsonarismo com a maioria dos círculos evangélicos, fundada na cruzada comum contra os direitos das mulheres e a diversidade sexual, tem proporcionado ao fascismo brasileiro o envolvimento militante (mas também o controle patronal) de peças consistentes do proletariado, tomando vantagem da ampla presença dessas igrejas em bairros periféricos e favelas.[80] (PEREGALLI, 2020, on-line, tradução nossa).

O projeto cênico propunha retratar esse país doentio, assolado por forças espúrias que desafiam qualquer ideal civilizatório. Para isso, a performance combinava linguagens híbridas, por meio do encontro entre artes visuais, música, dramaturgia e teatro de bonecos. A ideia inicial do Coletivo Migranto era encenar um ato que oscilava entre o sinistro e o carnavalesco, representando o Brasil alegre, o "país do carnaval" sendo sorrateiramente dominado por um clima ameaçador que pairava sobre o país naquele momento.

A pré-estreia do espetáculo ocorreu em duas ocasiões: primeiramente, na Semana de Arte contra a Barbárie, realizada em frente ao Teatro Municipal de São Paulo, no centro da cidade e, em seguida, no Teatro Oficina, em um sarau organizado pelo Fórum Fronteiras Cruzadas. Naquele excepcional espaço projetado por Lina Bo Bardi, figuras divertidas e cantantes, bem como outras assustadoras e macabras, circulavam,

[80] No ogirinal: "*In Brasile negli ultimi anni è diventato un luogo comune l'idea delle tre "B": Bala, Biblia e Boi (pallottola, Bibbia e bue), che stanno ad indicare rispettivamente l'industria delle armi (in senso ampio, dai fabbricanti all'Esercito, dalle milizie alla polizia, dai fazenderos ai piccoli proprietari a favore della "legittima difesa"), le chiese evangeliche e neo-pentecostali e i latifondisti dell'agribusiness. Questi tre settori di fatto raccolgono una rappresentatività sempre più grande in parlamento, e gli ultimi due sono cresciuti enormemente in passato in alleanza con il PT, prima di salire sul carro di Bolsonaro. L'appoggio dei grandi possidenti terrieri e dei gruppi di tagliatori di legna illegali che stanno portando avanti la distruzione dell'Amazzonia rappresenta il lato più ferocemente reazionario del bolsonarismo, che ha offerto a questi settori la bandiera ideologica del negazionismo del cambiamento climatico, l'anticomunismo con cui contrasta il Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e lo smantellamento della normativa in difesa dei diritti degli indigeni. D'altro canto, la relazione preferenziale del bolsonarismo con la maggior parte degli ambienti evangelici, fondato sulla comune crociata contro i diritti delle donne e della diversità sessuale, ha fornito al fascismo brasiliano un coinvolgimento militante (ma anche un controllo clientelare) di pezzi consistenti di proletariato, sfruttando la presenza capillare di queste chiese in quartieri periferici e favelas."*

encenando a transição forçada do clima carnavalesco para o horror do autoritarismo forjado pela força das armas. O Brasil era representado ali como uma nação perturbada e decadente, oscilando entre o estereótipo do paraíso tropical e o inferno dantesco, por meio de oposições entre o belo e o terrível, o cômico e o trágico.

O *Carnaval Sombrio* colocava em evidência o estereótipo de uma brasilidade mítica, na qual o brilho intenso do sol se apaga em confronto com as sombras de uma realidade sórdida, caracterizada pela predação ambiental pelas queimadas e desmatamentos catastróficos na Amazônia, e pelos ataques a povos indígenas e quilombolas. O país do carnaval, do samba e do futebol, sonho de consumo dos estrangeiros, mostrava, assim, o seu lado mais sombrio, violento e "suicidário", pois, como afirma Vladimir Safatle: "[u]m Estado como o nosso não é apenas o gestor da morte. Ele é o ator contínuo de sua própria catástrofe, ele é o cultivador de sua própria explosão" (SAFATLE, 2020, on-line).

A estreia oficial do *Carnaval Sombrio* estava prevista para acontecer no espaço da Oficina Cultural Oswald de Andrade, no dia 20 de março de 2020. No entanto, essa programação foi cancelada de última hora, por conta do agravamento da pandemia de Covid-19, que conduziu milhões de pessoas ao isolamento social e à suspensão de todas as atividades culturais que pudessem gerar aglomeração.

Uma das cenas do *Carnaval Sombrio* apresentava uma "dança macabra"[81], ao ritmo da tradicional Marcha Fúnebre de Frédéric Chopin, enquanto um ator manipulava o boneco de uma caveira, representando um general trajando quepe e farda. Este ostentava todo o seu exibicionismo bélico, opressor e mortífero, que aludia ao "direito de matar" (MBEMBE, 2018). O sinistro militar convidava para uma contradança uma bailarina que trazia um portentoso cacho de bananas na cabeça, à moda de Carmen Miranda, esta que agora se tornava cadavérica, cômica e ao mesmo tempo trágica, um estereótipo escrachado de uma "república de bananas".

---

[81] Dança macabra ou Dança da Morte (em francês Danse macabries, em alemão Totentanz), é uma alegoria artístico-literária do final da Idade Média sobre a universalidade da morte, que expressa a ideia de que não importa o estatuto de uma pessoa em vida, a dança da morte une a todos. Há representações de Danças macabras na literatura, pintura, escultura, gravura e música (WIKIPÉDIA., s.d. on-line).

Os dois personagens se aproximavam um do outro, bailavam e rodopiavam, encenando uma espécie de ritual grotesco. Essa cena era uma alegoria da identidade latino-americana, que está sendo sordidamente ultrajada por governantes truculentos e autoritários que, sem nenhum pudor, extravasam sua pulsão de morte e decidem, arbitrariamente, entre aqueles que devem viver e os que devem morrer, ao mesmo tempo em que enxergam inimigos por todos os lados, estigmatizados pelo gênero, raça ou posicionamento político.

Para a pesquisadora Juliana Martins Pereira, que analisa as ideias de Achille Mbembe, o direito de matar está estreitamente relacionado às "relações de inimizade", elegendo de forma ficcional grupos inimigos. "Percebemos que esse mecanismo foi o primeiro a operar no governo bolsonarista que elegeu os povos indígenas para essa categoria, colocando-os como aqueles que impossibilitam o 'progresso'" (PEREIRA, 2019, p. 369). Os que devem viver e os que devem morrer são selecionados segundo grupos biológicos, apresentando o racismo como sua máxima expressão. No livro de Mbembe (2018), existe uma constatação completa da situação de guerra que se dá através de um estado racista, assassino e suicidário.

Imagem 77: Paulo Zeminian e Mark Duncan (Coletivo Migranto), *Carnaval Sombrio*, Teatro Oficina, 2019.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Nesse cortejo sombrio e arrasador, também circulavam outros personagens, figuras zoomórficas mascaradas e igualmente repugnantes (imagem 77). De acordo com roteiro da performance, um grupo de bois

chifrudos, representando o “gado” dócil, mas ameaçador, com seu “instinto de rebanho”, figurava como ruminantes humanos, ostentando seus símbolos, mitos e bandeiras, prontos para agir em nome de ideias esdrúxulas e fora de propósito. Porém, de repente, percebem que estão seguindo para o caminho do próprio abate coletivo. Enquanto isso, “[a]butres aguardam a descida em massa ao vale da descrença. O cheiro espalhado de uma carnificina em curso os atrai a se alimentar de cadáveres abandonados no chão após serem desmontados, torturados, assassinados” (MATUCK, 2020, on-line).

Imagem 78: Paulo Zeminian, *Carnaval Sombrio*, Semana de Arte contra a Barbárie 2019.

Fonte: disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HwmYcbrIlBM Acesso em: 23 abr. 2022.

Nessa atmosfera escatológica, o projeto do *Carnaval Sombrio* apresentava uma cena de completa distopia, num mundo sem esperança. A performance foi pensada, a princípio, para ser uma intervenção artística de rua, realizada de forma coletiva, para integrar manifestações de resistência. A ideia era explorar a linguagem antidiscursiva e extralinguística, por meio de corpos mascarados, com música instrumental associada à performance.

Pretendia-se, com isso, pensar a política, inventando novas formas de contar histórias e, ao mesmo tempo, trazer para a rua o debate crítico. Assim, a ação artística constituía-se como um enfrentamento no plano cognitivo, cuja proposta era o uso de novas linguagens artísticas que fossem capazes de

alcançar os territórios da sensibilidade e do social. O contexto político ao qual se referia era a crise institucional no Brasil, considerando que, desde o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, a situação só piorou, numa cascata de derrotas para as forças progressistas. Enquanto isso, um político até então insignificante, mas imbuído de refugos de ideologia conservadora, galgou rapidamente o poder, aproveitando uma brecha de vazio de liderança e alavancado por forças espúrias vindas do exterior.

> Explorando a raiva da "velha política" e do PT, o descontentamento da classe média e uma crescente sensação de insegurança causada pelo aumento da criminalidade em função da crise, Bolsonaro se firmou na campanha eleitoral como favorito após Lula, o ex-presidente petista, que, no entanto, vinha sendo cautelosamente impedido de participar das eleições por meio de prisão preventiva ilegítima desde abril de 2018. Nos últimos meses de campanha, como se sabe, a vantagem de Bolsonaro cresceu graças a um uso cada vez mais inescrupuloso das redes sociais, acompanhado de o uso massivo de *fake news* via Whatsapp, contando com a colaboração de Steve Bannon, ex-estrategista-chefe do presidente americano Donald Trump e ex-ideólogo da empresa Cambridge Analytica[82]. (PEREGALLI, 2020, tradução nossa).

No início de 2020, ainda foram feitas pelo Coletivo Migranto apresentações de rua, durante as manifestações públicas da já mencionada *Semana de Arte contra a Barbárie* e pelo Dia Internacional da Mulher, em São Paulo, organizado pelo Fórum Fronteiras Cruzadas, que tinha como tema central a imigração *forçada*. Ambas as apresentações tiveram um público entusiasmado e ocorreram na época pré-carnavalesca. Mark Duncan, diretor teatral britânico e um dos organizadores do *Carnaval Sombrio,* manifestou-se sobre esse evento: "*[o]ur carnival is sombre this year but with great hope for the future. We do not shy away from portraying the rapid erosion of civil and environmental rights in Brazil while we strive in the same*

[82] No original: "*Sfruttando la rabbia nei confronti della "vecchia politica" e del PT, il malcontento della classe media e un senso sempre più forte di insicurezza, causato dall'aumento della delinquenza per via della crisi, Bolsonaro si è affermato in campagna elettorale come favorito dopo l'ex presidente* petista *Lula, a cui però era stato accuratamente impedito di partecipare alle elezioni mediante una prigione preventiva illegittima da aprile del 2018. Negli ultimi mesi di campagna, come è noto, il vantaggio di Bolsonaro è cresciuto grazie a un utilizzo sempre più spregiudicato dei* social media*, accompagnato dall'uso massivo di* fake news *via* Whatsapp*, contando sulla collaborazione di Steve Bannon, articolatore ex consulente di Trump ed ex ideologo dell'impresa Cambridge Analytica*."

frame to reach a family audience"[83] (DUNCAN, 2020, p. 16). Duncan é um estudioso do Carnaval e também desenvolveu experiências práticas sobre o tema, integrando baterias de blocos carnavalescos de São Paulo em 2019.

Imagem 79: Paulo Zeminian, cartaz da performance *Carnaval Sombrio*, 2019.

Fonte: Acervo do pesquisador.

> *Our "banana republic" mock masque was a depiction of Carmen Calavera* (a combination of Carmen Miranda as Hollywood tropical cliché and a play on the word for corpse) dancing with a military general in a giant puppet "danse macabre" suggesting the appropriation of culture by the authorities in Brazil and a slide back to military-rule values and practices. This danse macabre, with echoes of the jazz funerals of New Orleans, epitomizes our carnivalesque genre of 'Carnaval das Trevas'; if the huge carnival floats represent the chosen theme in a bright, colorful and samba-soaked solar presentation, this is a lunar vision-the secrets, hidden perversities, oppressions, and underlying paranoias and phobias of humanity.*[84] (DUNCAN, 2020, p. 17).

---

[83] "Nosso carnaval é sombrio este ano, mas com grande esperança para o futuro. Não nos esquivamos de retratar a rápida erosão dos direitos civis e ambientais no Brasil enquanto nos esforçamos no mesmo quadro para alcançar um público familiar" (tradução nossa).

[84] "Nossa máscara 'república das bananas' foi uma representação de Carmen Calavera* (uma combinação de Carmen Miranda como clichê tropical de Hollywood e uma peça sobre a palavra para cadáver) dançando com um general militar em um gigantesco fantoche "danse macabre", sugerindo a apropriação da cultura pelas autoridades no Brasil e um slide de volta aos valores e práticas da regra militar. Este danse macabre, com ecos dos funerais de jazz de Nova Orleans, é o epítome de nosso gênero carnavalesco de 'Carnaval das Trevas'; se os enormes carros alegóricos carnavalescos representam o tema escolhido em uma apresentação solar brilhante, colorida e encharcada de samba, esta é uma visão lunar -

Após o carnaval de 2019, o Coletivo Migranto chegou a apresentar uma pré-estreia da performance no Teatro Oficina como parte da programação de um sarau organizado pelo Fórum Fronteiras Cruzadas (imagem 79). O Coletivo recebeu novos participantes, vindos da Universidade FMU. Como o tema do evento era uma homenagem ao Dia Internacional da Mulher, ganhou ênfase a boneca companheira do personagem Migranto, que trazia uma criança no colo.

Imagem 80: Coletivo Migranto, *Carnaval Sombrio*, Teatro Oficina, 2019.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Uma pandemia sinistra

Nesse ínterim, o mundo foi surpreendido por uma terrível pandemia. O Brasil foi violentamente atingido e, infelizmente, as autoridades sanitárias não

os segredos, perversidades ocultas, opressões, e paranoias e fobias subjacentes da humanidade" (tradução nossa).

foram capazes de reagir à altura da gravidade da situação, por razões concretas aliadas a maquinações sinistras. “Desde o início da crise do Coronavírus, a política governamental de negação ou total subestimação da pandemia teve consequências dramáticas em termos de vidas humanas” (PEREGALLI, 2020, on-line, tradução nossa)[85]. São Paulo se tornou, rapidamente, o epicentro da crise, e as ruas ficaram drasticamente esvaziadas, apesar de as autoridades nunca terem assumido uma posição firme na aplicação de um efetivo *lockdown*. Em abril de 2021, mais de um ano após o início da crise sanitária no país, o ex-chanceler brasileiro Celso Amorim[86] publicou, no jornal britânico The Guardian, a seguinte declaração:

> *It is no exaggeration to say that Brazil is going through the most serious crisis in its history. With nearly 4,000 deaths a day and moving quickly towards a figure of 500,000 people killed by Covid-19, Brazil is not just the epicenter of the pandemic. It has also become the breeding ground for new variants of the virus: a real threat to its own people and the whole of humankind (AMORIM, 2021, on-line)*.[87]

As pessoas que puderam se isolar fecharam-se em suas casas, longe dos parentes e amigos. De certa forma, a arte antecipou essa hecatombe. Embora frustrado pela impossibilidade de apresentar a encenação, conforme havia sido meticulosamente planejado, o coletivo tinha o consolo de pensar que estava do lado da razão ao demonstrar, com a performance *Carnaval Sombrio*, a ameaça que pairava sobre todos os brasileiros.

> *In the midst of a public health war that is being lost, its president, Jair Bolsonaro, is throwing the country more deeply into an abyss, from where it will be hard to emerge. Apart from the suffering caused to hundreds of thousands, perhaps millions, of relatives and friends of the victims, the economy has been plunged into recession, with 14% of the workforce*

---

[85] No original: “*Dall’inizio della crisi da Coronavirus, la politica di negazione o totale sottovalutazione della pandemia da parte del governo ha avuto, come noto, conseguenze drammatiche in termini di vite umane.”*

[86] Celso Amorim foi ministro das Relações Exteriores do Brasil entre 1993 e 1994, no Governo Itamar Franco, entre 2003 e 2010, no Governo Luiz Inácio Lula da Silva, e ministro da Defesa entre 2011 e 2014, no Governo Dilma Rousseff.

[87] “Não é exagero dizer que o Brasil está atravessando a crise mais grave de sua história. Com quase 4.000 mortes por dia e caminhando rapidamente para um número de 500.000 pessoas mortas pela Covid-19, o Brasil não é apenas o epicentro da pandemia. Ele também se tornou o terreno fértil para novas variantes do vírus: uma ameaça real para seu próprio povo e para toda a humanidade” (tradução nossa).

> *condemned to the dole. In contrast to what happened during the first wave of the pandemic, when Congress forced the government to distribute relatively significant financial aid to a large portion of the population, now fewer people will benefit with a smaller amount (AMORIM, 2021, on-line)*.[88]

O momento da chegada da pandemia ao Brasil não podia ser pior. O governo central não conseguiu coordenar uma ação conjunta em resposta às ameaças representadas pelo vírus. O "Presidente brasileiro e o seu círculo próximo persistem em embate com alvos que vão de governadores e cientistas a Judiciário e Congresso" (BÄCHTOLD, 2021, on-line). Ademais, o ministro das Relações Exteriores se indispôs, desnecessariamente, com uma das maiores potências mundiais, a China, de onde poderia vir a solução para a crise sanitária na forma de vacinas.

> [...] O nacionalismo em Bolsonaro não tem a ver com o papel cada vez mais marginal do Brasil no contexto global, mas, como argumenta Vladimir Safatle, é a ideia de um renascimento da nação em sua forma paranoica, escrava e branca, como último refúgio do que o governante e as classes médias consideram como sua, como uma figura ampliada de sua propriedade. Uma afirmação proprietária de que na crise do Coronavírus chegou a verdadeiros "rituais de auto-sacrifício e violência", com pessoas dançando na rua sem máscara, buzinando na frente de hospitais e zombando abertamente da dor de milhares de pessoas infectadas. (PEREGALLI, 2020, on-line, tradução nossa).[89]

Seria razoável pensar que, no caso excepcional de uma pandemia ameaçadora como a da Covid-19, isso fosse capaz de despertar naquelas consciências mais corrompidas pelo ódio de classe um lampejo de

---

[88] "Em meio a uma guerra de saúde pública que está sendo perdida, seu presidente, Jair Bolsonaro, está jogando o país mais profundamente em um abismo, de onde será difícil sair. Além do sofrimento causado a centenas de milhares, talvez milhões, de parentes e amigos das vítimas, a economia foi mergulhada na recessão, com 14% da força de trabalho condenada ao fracasso. Em contraste com o que aconteceu durante a primeira onda da pandemia, quando o Congresso forçou o governo a distribuir ajuda financeira relativamente significativa para uma grande parcela da população, agora menos pessoas serão beneficiadas com uma quantidade menor" (tradução nossa).

[89] No original: "*[...] il nazionalismo in Bolsonaro non riguarda il ruolo, sempre più convintamente marginale, del Brasile nel contesto globale ma, come sostiene Vladimir Safatle, è l'idea di una rinascita della nazione nella sua forma paranoica, schiavista e bianca, come ultimo rifugio di ciò che le classi dominante e medie considerano come proprio, come figura allargata di una loro proprietà. Una rivendicazione proprietaria che nella crisi del Coronavirus è arrivata a veri e propri "rituali di autosacrificio e di violenza", con persone che ballano in strada senza maschera, suonano il clacson di fronte agli ospedali e deride apertamente il dolore di migliaia di persone contagiate."*

compaixão pelos desvalidos e doentes, ainda que de forma genérica. Contido, não foi o que ocorreu: “o que emerge é a expressão máxima da ausência absoluta de solidariedade pelos mais vulneráveis, a ponto de se zombar daqueles que estão morrendo” (SAFATLE, 2020, on-line). Desde o início da pandemia, uma das atitudes mais simbólicas do Presidente foi a maneira desrespeitosa como se referiu aos mortos pela Covid-19. Sobre os óbitos que se multiplicavam, o Presidente da República simplesmente afirmou: “E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê?”, “Não sou coveiro” e “Vão ficar chorando até quando?” (BÄCHTOLD, 2021, on-line). E, no entanto, “[o] Presidente mantém a sua popularidade em patamares razoáveis”, diz o psicanalista Mário Corso, por apostar em uma política de viés negativo, que promete uma volta ao passado, “em que o politicamente correto não existia” (BÄCHTOLD, 2021, on-line).

Não há nenhuma genialidade em tal postura, que parte de um político que não consegue se manter filiado em nenhum partido regular, nem mesmo promover seu próprio partido. “É algo que não precisa de criar. É só usar do ressentimento e da impotência, do preconceito. É muito fácil fazer uma política do preconceito. É difícil fazer uma política que inove, não a que puxa para trás” (BÄCHTOLD, 2021, on-line). Para o professor Tales Ab’Saber (apud BÄCHTOLD, 2021, on-line),

> [e]sse tipo de sujeito da política não acredita no comum, só acredita no próprio desejo. E faz de tudo para passar por cima de todas as outras regras, de todos os outros jogos, outros compromissos. Nem mesmo uma orientação científica comum para uma pandemia são capazes de aceitar. Ele quer gerir o mundo, sem o outro. Esse é o anti-social.

Essas desventuras também levantaram algumas inquietações sobre as formas de ação e resistência possíveis em tal situação desesperadora. Questiona-se sobre a validade do ativismo artístico e da função da arte num mundo em desencanto. Em meio ao desalento, alguns pesquisadores da Faculdade de Saúde Pública da USP fizeram uma afirmação categórica (XAVIER, 2021, on-line). Levantaram uma hipótese que, à primeira vista, parece completamente desprovida de lógica, mas que serve para explicar o comportamento aparentemente absurdo do Presidente: “[n]ossa pesquisa

revelou a existência de uma estratégia institucional de propagação do vírus, promovida pelo Governo brasileiro sob a liderança da Presidência da República" (XAVIER, 2021, on-line).

Claro que qualquer pessoa em perfeito juízo deveria pensar justamente o oposto disso, uma vez que a função do governo deveria ser de proteger a população do país, principalmente aqueles mais vulneráveis, contra a propagação de uma doença tão mortífera. Porém, com base em estudos e na concatenação dos fatos, chegou-se à conclusão de que havia uma meta escusa visando à "imunização coletiva" por contágio, ou seja, a infame "imunidade de rebanho" [90]. De fato, a imunidade de rebanho, cientificamente falando, deveria ser adquirida por meio de campanhas de vacinação e não mediante o sacrifício da população pelo alto número de perdas de vidas. Mas o Presidente, mesmo depois de um ano de pandemia da Covid-19 e mais de 250 mil vítimas fatais, não mudou suas convicções.

> *The conservative president, a proud Christian who has the support of some of the country's main evangelical leaders, has opposed locally imposed lockdowns and other restrictions that health experts have said were sorely needed to halt the virus' spread. In recent weeks, Brazil has become the epicenter of the pandemic crisis, accounting for more than one-quarter of the world's deaths from COVID-19 (*SAVARESE, 2021, on-line).[91]

Levando-se em conta o acúmulo das evidências, a indicação é de que, para o governo brasileiro, a superação da doença deveria ser atingida com o contágio generalizado, até que se atingisse os setenta por cento de imunizados, com o mínimo de investimento público e sem ter que aderir ao *lockdown*.

---

[90] Essa expressão diz respeito à imunidade coletiva, ou seja, quando já há um número suficiente de pessoas com resposta imunológica a determinada doença, diminuindo sua taxa de contaminação e protegendo grupos que ainda não foram ou não podem ser imunizados (FERRARI, 2021, on-line).

[91] "O presidente conservador, um cristão orgulhoso que tem o apoio de alguns dos principais líderes evangélicos do país, opôs-se a bloqueios impostos localmente e outras restrições que os especialistas em saúde disseram ser extremamente necessárias para deter a propagação do vírus. Nas últimas semanas, o Brasil se tornou o epicentro da crise pandêmica, sendo responsável por mais de um quarto das mortes mundiais causadas pela COVID-19" (tradução nossa).

> Ao querer provocar a imunidade de rebanho, admitindo que fosse essa apenas a sua intenção e não a de fazer uma limpeza darwiniana no país, Bolsonaro aumenta a desumanidade do seu rebanho, tornando-o cada vez mais imune a qualquer sentimento que se possa chamar de humano (JOBIM, 2021, on-line).

Com essa estratégia, o governo se mostrava frontalmente contra o isolamento social, mesmo que fosse recomendado pelas autoridades internacionais da saúde, defendendo que apenas pessoas doentes e idosos, consideradas como grupo de risco, cumprissem a quarentena. Para completar, o Presidente da República promoveu teses infundadas sobre supostos riscos que a vacina poderia causar e demonstrou desinteresse em garantir imunizantes para a população.

> A atitude de Bolsonaro foi disseminar o vírus para obter essa "imunidade de rebanho". Todas as atitudes de Bolsonaro corroboram com isso. Não usar máscara, sabotar as medidas de isolamento social que os estados e municípios tomaram, fazer aglomerações, estimular essas aglomerações (FUNCAÇÃO PERSEU ABRAMO, 2021, on-line).

Em Manaus, o Ministério da Saúde decidiu não agir para impedir o colapso do sistema de saúde da cidade em janeiro, mesmo sabendo dos problemas de antemão. O resultado foi que o Brasil ultrapassou a marca de 350 mil mortes por Covid-19 apenas 17 dias após cruzar a linha de 300 mil (VERMELHO, 2021, on-line). Se realmente a meta era atingir a imunidade de rebanho, com um mínimo de investimentos na saúde da população, essa estratégia mostrou-se fracassada, pois as medidas erráticas só contribuíram para aumentar o sofrimento da população e o surgimento de novas cepas do vírus, ainda mais letais.

As consequências não esperaram: uma variante brasileira do coronavírus foi identificada pela primeira vez em Manaus, a P1, que logo em seguida foi localizada em outros 48 países e territórios (VERMELHO, 2021, on-line). Não se travava, portanto, de uma ameaça somente para o país, mas para o mundo todo. "*Stiamo vivendo con angoscia il dispiegarsi dell'epidemia da Covid 19, tra il diffondersi delle più aggressive*

varianti e l'impatto drammatico sul sistema economico e sociale" (LUIGI DE MICHELE, 2021).

A ideia que estava por detrás dessa atitude negacionista era a reabertura total do comércio e outros serviços não essenciais, numa tentativa errática de reaquecer uma economia combalida. No entanto, mesmo antes da chegada da pandemia, o Brasil já vinha sofrendo um desmonte do Estado e ataques ao patrimônio público, desenhados por uma visão ideológica anacrônica.

> A agenda econômica do governo Bolsonaro tem como objetivo acelerar a destruição do Estado através da venda de seu patrimônio, da redução dos direitos sociais e da desregulamentação de diversos ramos de atividades, apostando numa versão arcaica do neoliberalismo. Paulo Guedes é a personificação dessa agenda que se mostra completamente descolada da realidade nacional e global, estacionada que está em uma ideologia ultrapassada desde a década de 1970. (NAPP da Economia) (FOCUS BRASIL, 2021, on-line).

Como se chegou à situação calamitosa dessa sinistra pandemia? Segundo pesquisadores, a dimensão que a crise sanitária assumiu no Brasil não foi obra do acaso, pois um

> [...] estudo da Faculdade de Saúde Pública da USP explicita que ao "analisar 3.049 normas federais produzidas em 2020" houve a "produção de portarias, medidas provisórias, resoluções, instruções normativas, leis, decisões e decretos do governo federal, assim como o levantamento das falas públicas do presidente, que desenham o mapa que fez do Brasil um dos países mais afetados pela Covid-19 e, ao contrário de outras nações do mundo, ainda sem uma campanha de vacinação com cronograma confiável" (VERLAINE, 2021).

"Fique em casa", mas não deixe de produzir e de se manifestar de outras maneiras possíveis. É preciso carregar as baterias para "o mundo que virá"[92]. Esse período sombrio vai passar, e os negacionistas vão se calar, afundados no pântano da ignorância e do ódio ao diferente. Os bonecos vão voltar a desfilar nas ruas e nas praças do Brasil e do mundo, em sua marcha rumo ao futuro. Esse foi o otimismo contido que o Coletivo Migranto nunca

[92] #ilmondocheverrà.

abandonou. Mas, para que isso aconteça, é necessário que o longo período de quarentena não seja um tempo morto, mas um período de reflexão e planejamento.

> [...] a crise sanitária foi tudo menos um tempo suspenso de silêncio: foi essencialmente um tempo de luta. Lutas pontuais e certamente heterogêneas, atravessadas por subjetividades impossíveis de sintetizar. Ao mesmo tempo, porém, indicavam uma direção: a centralidade da reprodução social, da vida e de suas infraestruturas, como campo de batalha contra o imperativo de reafirmar as condições de lucro e acumulação. (tradução nossa) (AMENDOLA, 2020, on-line).[93]

O Coletivo Migranto, que, de certa forma, tinha premonitoriamente antecipado a catástrofe nas cenas do *Carnaval Sombrio*, teve que interromper suas atividades, cancelando a estreia, marcada para acontecer nas Oficinas Oswald de Andrade no início de 2020, conforme mencionado anteriormente. Entretanto, uma resposta foi tempestivamente dada à nova situação. Bonecos encarnando abutres abriram sinistramente suas asas, como que sobrevoando a calamidade pública instalada no país (imagens 81 e 82). Na impossibilidade de sair às ruas, o Coletivo criou uma performance on-line, enquanto aguardava até que os mesmos personagens pudessem finalmente desfilar pela Av. Paulista em uma grande manifestação de rua, o que se tornou realidade em 2021.

[93] No original: "*la crisi sanitaria è stato tutt'altro che un tempo sospeso di silenzio: è stato essenzialmente un tempo di lotte. Lotte puntuali, e sicuramente eterogenee, attraversate da soggettività impossibili da ricondurre a sintesi. Allo stesso tempo però hanno indicato una direzione: la centralità della riproduzione sociale, della vita e delle sue infrastrutture, come terreno di lotta contro l'imperativo della riaffermazione delle condizioni del profitto e dell'accumulazione*."

Imagem 81: Paulo Zeminian e Artur Matuck, *Urubu*, performance online, Tremur umana 2020.

Fonte: Acervo do pesquisador.https://www.youtube.com/watch?v=3dJeaq37YmM Acesso em: 23 abr. 2022.

A retomada prometia ser lenta. Aos poucos, o coletivo Migranto foi percebendo que a sonhada “festa da vacina” não aconteceria jamais, em lugar nenhum. Isso ocorreu por conta da constatação de que a distribuição das doses não alcançou a todos ao mesmo tempo, variando de lugar para lugar, de país para país. Cada um teria que se contentar em festejar em seu canto, calado, quando chegasse a sua vez.

> Para nós, este tempo é tudo, menos um parêntese. Além disso, mesmo a pesquisa, produção e distribuição da vacina, que deveria fechar o presumido parêntese e nos trazer de volta à normalidade, não nos falam de uma descida vitoriosa do deus *ex machina*, que finalmente vem para restabelecer as condições da nossa existência, mas de um campo de luta profundamente marcado pela lógica da acumulação

> financeira e da propriedade. (DINAMOPRESS, 2021, on-line, tradução nossa).[94]

Imagem 82: Coletivo Migranto, *Urubus*, Av. Paulista, 2021.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Descobriu-se, nesse processo, que não vale a pena sonhar com uma "volta à normalidade". Aliás, que normalidade era aquela que merece ser recuperada? O que se deseja é a aceitação da diversidade, maneiras diferentes e heterogêneas de viver e conviver. É necessário que haja a retomada dos espaços públicos, praças e ruas, para se fazer o que for possível nestas condições tão difíceis. Aguarda-se ansiosamente a volta das manifestações e reivindicações, que, mais cedo ou mais tarde, devem emergir nas cidades e nos campos, com muita generosidade e inteligência, para conectar as lutas que se multiplicam nos setores fundamentais da reprodução da vida. Note-se que esta tese foi redigida entre os anos de 2020 e 2021, no auge da pandemia da Covid-19.

---

[94] No original: "*Per noi questo tempo è tutt'altro che una parentesi. Del resto, anche la ricerca, la produzione e la distribuzione del vaccino, che dovrebbe chiudere la presunta parentesi e riportarci alla normalità, ci parlano non di una vittoriosa discesa del deus ex machina, che arriva finalmente a ristabilire le condizioni della nostra esistenza, ma di un campo di lotta profondamente segnato dalle logiche dell'accumulazione finanziaria e della proprietà".*

Considerações Finais

> Trata-se, portanto, de construir lutas capazes de atacar as diferentes formas segundo as quais a lógica capitalista necessita de nossos corpos e de nossos pensamentos. (RANCIÈRE, 2017, on-line).[95]

Esta pesquisa buscou analisar a performance de rua a partir da trajetória deste autor como performer e da experiência adquirida no processo que envolve o design e a construção de bonecos gigantes, bem como sua atuação em eventos artísticos e manifestações políticas. Esta tese também pretendeu ser uma prospectiva que motive a realização de outros projetos que deem continuidade a esse processo artístico, tendo sempre como objetivo contribuir com as causas sociais e políticas. Isso porque torna-se urgente "reabrir a relação, no seio da reflexão dos movimentos sociais, entre viver a dimensão pontual do presente e construir um ponto de vista pleno de tensões de um projeto prospectivo" (AMENDOLA, 2020, on-line)[96].

A partir do trajeto trilhado até aqui, chega-se à conclusão de que artistas, ativistas e intelectuais devem continuar na luta por um contrapoder que encontre seu significado pleno, além de, como afirmam Chingola e Mezzadra (s. d., on-line), "uma divisão de poder, na medida em que desafia o 'monopólio da força física legítima' e nos convida a pensar a política para além do Estado e para além da soberania"[97].

Segundo Peter Burke (2005, p. 45): "a performance nunca é uma mera interpretação ou expressão, mas tem um papel mais ativo, de vez que a cada ocasião o significado é recriado". Portanto, um boneco gigante pode ser uma figura caricata ou, então, uma máscara pode indicar um personagem fixo, mas dentro de um determinado contexto, em um *site specific*[98], a

---

[95] No original: "*Si tratta allora di costruire lotte capaci di aggredire «le differenti forme secondo le quali la logica capitalista ha bisogno dei nostri corpi e dei nostri pensieri"*.

[96] No original: "Ci sembra urgente, però, riaprire il rapporto, dentro la riflessione dei movimenti sociali, tra il vivere la dimensione puntuale del presente e il costruire un punto di vista ricco di tensione progettuale".

[97] No original: "una divisione del potere. Nella misura in cui, cioè, contesta il 'monopolio della forza fisica legittima' e ci invita a pensare la politica oltre lo Stato e oltre la sovranità".

[98] Nos anos de 1970, surge a noção de *site specificity*, por meio da criação de obras em diálogo com sua vizinhança, seu contexto de instalação. Orientadas por esse conceito, algumas obras de arte passaram a ser desenvolvidas a partir de características topográficas

performance daquele personagem conhecido ganha um novo significado, que pode ser impactante, capaz de despertar afetos, sentimentos inusitados e, por que não, interferir na realidade em que se vive.

Imagem 83: Paulo Zeminian e Túlio Tavares, Coletivo Nova Pasta, Ocupação Prestes Maia, 2006.

Fonte: disponível em: https://tuliotavares.wordpress.com/prestes-maia-acoes-culturais/prestes-maia-videos/intervensao-urbana/ Acesso em: 18 abr. 2022.

Revisitando-se as primeiras experiências deste autor em relação à performance com os bonecos gigantes, constatou-se que, no prédio da Rua Prestes Maia, número 911, no centro de São Paulo, em 13 de fevereiro de 2006 (Imagem 83), aconteceu exatamente o que Burke descreve: uma intervenção numa realidade distópica, dias antes da reintegração de posse do edifício ocupado pelo movimento dos sem-teto, nos momentos finais dessa ocupação, depois de 3 anos de resistência, quando 468 famílias teriam que deixar o local. Nessa situação de alta tensão, o boneco *Mickey Mouse* enfrentou festivamente as forças de segurança, oferecendo-se como alvo da violência.

---

e traços culturais locais, envolvendo conhecimentos anteriores sobre o espaço que recebe a intervenção – temporária ou permanente – e considerando os diferentes interesses que atuam sobre tal espaço. O objeto/escultura agora considera o local, o ambiente e as pessoas que ocupam os espaços naturais e construídos, dialogando com a arquitetura e a natureza, em seus respectivos contextos. A obra se constrói a partir desse diálogo, integra-se ao entorno e não pode ser transportada para outro lugar (TOLEDO, 2008, on-line).

O Edifício Prestes Maia, considerado como abrigo da maior ocupação vertical de pessoas sem-teto da América Latina, caracterizou-se por ser um tipo de ocupação em que havia uma convivência colaborativa entre integrantes do movimento sem-teto e coletivos de arte e artistas de diversas linguagens. A ocupação fazia parte da luta por moradia liderada pelo MSTC (Movimento dos Sem-Teto do Centro) e, naquela ocasião, este autor, como membro do Coletivo Nova Pasta, estava disposto a participar ativamente das atividades artísticas da ocupação, o que ocorreu entre os anos de 2003 e 2006. Apesar de este pesquisador não morar no Edifício Prestes Maia, como alguns outros artistas, a vivência cotidiana no local marcou definitivamente sua opinião sobre arte.

Por esse motivo, não seria possível concluir esta pesquisa sem relatar uma situação extraordinária vivida naquele local, uma experiência de "coralidade performativa" que ocorreu quando este autor encontrou pela primeira vez o diretor Zé Celso Martinez Corrêa. Essa "coralidade performativa" não aconteceu no espaço do Teatro Oficina, como era de se esperar, mas no espaço de luta política e social que era, em 2006, a Ocupação Prestes Maia. Em dado momento, chegou o comunicado oficial do juiz que determinava a data para a reintegração de posse, quando 468 famílias seriam abruptamente despejadas da ocupação pelas forças policiais do Estado de São Paulo. Em assembleia geral, a ocupação decidiu, então, fazer uma grande festa, que envolveria exposição de arte contemporânea e shows musicais abertos para visitantes. Conseguiu-se o apoio de políticos e personalidades influentes como parte da estratégia para impedir a reintegração de posse.

Num contexto de extrema tensão e sob a ameaça de despejo, Zé Celso e sua trupe do Teatro Oficina participaram desse carnaval da resistência. A intervenção participativa ativou o corpo coletivo através da dança e da música, e transformou o espaço, por meio de uma atmosfera carnavalesca, que contagiou a comunidade com seu caráter de performance ritual, como "uma celebração coletiva, um convite à resistência e à luta coletiva" (GARCIA, 2010, on-line). A trupe, composta por músicos, atores e dançarinos, realizou uma intervenção performativa coral improvisada, sem pauta, mas com uma proposta participativa, que envolvia com grande

entusiasmo toda a coletividade da ocupação. A partir daí, aquele espaço se transformou em uma festa carnavalesca, um carnaval político. O evento constituiu uma experiência artística marcante, por meio da qual foi possível perceber que a luta e a resistência podem ser festivas.

Naquele momento, Zé Celso puxou um canto coletivo diretamente relacionado ao contexto: tratava-se de uma marchinha de carnaval popularmente conhecida, que foi acompanhada pelos músicos e pelo coro do Teatro Oficina e imediatamente entoada por toda a comunidade que dançava cantando:

> Daqui não saio
> Daqui ninguém me tira
> Onde é que eu vou morar
> O senhor tem paciência de esperar
> Ainda mais com quatro filhos
> Onde é que vou morar[99]

Rapidamente, a ação criou uma "cumplicidade ativa" contagiante, uma "coralidade" em que todas as pessoas presentes estavam intimamente conectadas, num uníssono capaz de excitar os ânimos, numa espécie de catarse coletiva. De modo geral, a estratégia acabou dando certo, e a reintegração de posse não se cumpriu naquela ocasião. Mas, infelizmente, viria a acontecer, inevitavelmente, algum tempo depois.

De certa forma, tanto a Ocupação Prestes Maia quanto o Teatro Oficina são exemplos de resistência frente às ameaças da especulação imobiliária incentivada pela sanha do capital neoliberal, pois desafiam o processo de gentrificação do centro, que pretende desalojar as comunidades locais e a população de baixa renda, que não têm para onde ir. Essa situação transforma a cidade em um campo de batalha entre grupos sociais, onde a mercantilização dos espaços urbanos gera conflitos, cujas respostas dos atingidos, tanto da ocupação quanto do Teatro Oficina, agregam a arte como princípio de resistência.

Note-se que o lendário Teatro Oficina continua sendo um dos grupos mais importantes do cenário teatral brasileiro – Zé Celso e sua trupe estão no local de sua sede há mais de 50 anos. O teatro foi totalmente reformado em 1992, contando com um projeto arquitetônico revolucionário da autoria de

[99] Marchinha de carnaval de Paquito e Romeu Gentil (1950).

Lina Bo Bardi e Edson Elito, que já previa como ação futura a abertura da parede de vidro do prédio do teatro, para o espaço se transformasse em uma "rua-palco", frente a uma grande praça na qual estaria instalado o Teatro de Estádio.

Porém, o maior empecilho à realização desse projeto é a colateralidade do Oficina com terrenos do empresário e comunicador Silvio Santos, dono de uma das maiores potências televisivas do país, a rede SBT. Silvio Santos já tentou comprar o Teatro Oficina, que foi tombado pelo Patrimônio Histórico em 1982, planejando a construção de um shopping center nos terrenos vizinhos, enquanto Zé Celso continua lutando pelo projeto do Teatro Estádio há anos. A série de encenações de *Os Sertões*, tornou-se símbolo dessa luta do Oficina contra o poder do capital e sua venalidade inescrupulosa.

"Canudos não se rendeu" – a resistência inquebrantável da comunidade miserável de Canudos foi vencedora, na visão do Oficina, numa dimensão ampliada temporal e geograficamente. O alcance previsto para a obra encontra-se sedimentado nos termos da dedicatória que acompanha as cinco epopeias. Conforme o programa da encenação: "Canudos, o acontecimento semente, chave para uma grande interpretação do Brasil e do mundo contemporâneo" (OFICINA, 2005). Em outro documento, referindo-se ao terrorismo de Estado, diz o diretor: "Os Sertões de Euclides da Cunha, revelam a Guerra de Canudos como arquétipo da Guerra atual contra o Terrorismo". Portanto, a dramaturgia professada por Zé Celso é a própria luta pela sobrevivência do Teatro Oficina, sendo que essa estratégia se dá por meio da estética e da inventividade artística.

Quando algum performer utiliza um texto ou ensaia uma performance, é um lugar-comum alguém opinar dizendo: "isso não é performance – é teatro". Pois bem, no caso do Teatro Oficina, ocorre exatamente o inverso: o que eles praticam não é "teatro dramático", o que eles praticam é performance política. A própria configuração física do espaço interno do teatro lembra as ruas estreitas da cidade velha em Nápoles. O resultado é um teatro de arena em movimento: muitas encenações de Zé Celso terminam com a abertura da porta que dá para a rua, por onde saem os atores na apoteose final. No sarau organizado pelo Fórum Fronteiras Cruzadas, em

2019, ocorreu o contrário disso. No final da apresentação do *Carnaval Sombrio*, performance do Coletivo Migranto, a porta da rua se abriu para deixar entrar um grande grupo de foliões tardios[100], formado por integrantes de vários bloquinhos de carnaval. A plateia explodiu então em êxtase, participando da empolgação contagiante.

O Teatro Oficina, por meio de seu estilo inconfundível de celebração coletiva, radicado em uma teatralidade transbordante, conecta os princípios de coralidade, coletivismo, ritual e sexualidade, nunca deixando de lado o seu ideal modernista: "[a] alegria é a prova dos nove", presente no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade (1928). Ao mesmo tempo, o grupo estabelece uma relação com a comunidade do entorno onde está situada sua sede, no bairro do Bixiga, realizando, assim, o antigo sonho da comunhão entre teatro e mundo real, arte e vida. Que essa firme postura artivista protagonizada por Zé Celso sirva de exemplo para a performance de rua, indicando o caminho por onde os bonecos gigantes devem seguir.

A presença do performer na condução do boneco é o que dá vida ao personagem, pois este exige o movimento do corpo do condutor ou da condutora para criar a dinâmica de interação com o público, de modo a formar um corpo híbrido, composto por dois elementos: um sensível e o outro representacional. Paul Piris (2015) chama esse processo de "co-presença", uma vez que a obra do artista, seja um pintor ou performer, está sempre em continuidade com o mundo e nunca separada da realidade que envolve seu entorno.

Assim, partindo de diferentes perspectivas, que se deslocam conforme os corpos também se movem, "há uma extraordinária superposição que nos mostra uma visão, também como pensamento", pois, conforme afirma Merleau-Ponty: "[d]igo de uma coisa que ela é movida, mas meu corpo, ele próprio se move, meu movimento se desenvolve. Ele não está na ignorância de si, não é cego para si, ele irradia de um si" (2014, p. 16). Nesse sentido,

> *As theater moves more in the direction of performance art, a further elaboration of this consciousness often occurs; The audience's expected 'role' changes from a passive*

[100] O Sarau do Fórum Fronteiras Cruzadas ocorreu no Dia Internacional da Mulher, 8 de março, no período pós-carnaval.

> *hermeneutic process of decoding the performer's articulation, embodiment,or challenge of particular cultural material, to become something much more active, entering into a praxis, a contexto in with meanings are not so much communicated as created, questioned, or negotiated*[101]*.* (CARSON, 1999, p. 197).

Como performer de rua, conduzindo esses bonecos gigantes, este autor vivenciou experiências inusitadas da sensibilidade humana. Quando ele se relaciona diretamente com as pessoas do lugar, percebe sentimentos de afeto nos pequenos gestos e olhares. Nessa interação entre o artista-performer e o público, estabelece-se uma relação de proximidade. A partir daí, é possível criar narrativas coletivas como uma forma de troca, negociando sentidos mediante a criação de sentimentos compartilhados. É justamente nessa interação que se desenvolve uma relação afetiva com o público e o território.

Essa experiência remete a uma outra questão colocada por Merleau-Ponty (2014): "[o] que Cézanne percebe? Não apenas as coisas, mas o movimento da percepção em relação às coisas". Assim, a relação dos bonecos gigantes com o público sugere constantes reflexões sobre a percepção, a mediação dos encontros, do duplo encontro do mundo e do corpo, dos gestos e do espaço de uma arte participativa e relacional. Para Merleau-Ponty, o enigma da visão é a visão em ato. Sendo assim, conceber o pensamento como ação corporal agrega ao entendimento a união entre a reflexão consciente e o corpo. Assim, a visão se desdobra numa inspeção de espírito composta de reflexão com a passagem da consciência para o corpo.

A performance com bonecos gigantes, como uma forma de arte participativa, permite criar a ilusão de vida, por meio da combinação de objetos manipuláveis, movimentos e sons, que são capazes de criar trocas e outras interações, além de abordar questões sobre a existência humana. O objeto pode, por si só, despertar emoções, estabelecer associações e criar estados mentais. Todo esse potencial comunicativo do objeto insólito pode

---

[101] "À medida que o teatro se move mais na direção da arte da performance, uma maior elaboração desta consciência muitas vezes ocorre; o 'papel' esperado do público muda de um processo hermenêutico passivo de decodificação da articulação, encarnação ou desafio do artista, para se tornar algo muito mais ativo, entrando em uma práxis, um contexto com significados que não são apenas comunicados, mas criados, questionados ou negociados". (tradução nossa).

ser utilizado pelo performer para criar situações comunicativas num contexto de informalidade. Essa, talvez, seja uma estratégia empregada pelo performer para transmitir conteúdos que, de outra maneira, pareceriam muito áridos.

O conhecimento formal, arduamente aprendido na militância intelectual, de certa forma, aprisiona o artista, penetra em sua essência e comanda suas percepções: só se vê o que a razão permite ver. E é aí mesmo que a arte pode interferir como uma linha de fuga da cadeia de pensamentos, não por uma "desrazão", mas pelo assombro que isso provoca. A função da arte na cultura sempre foi dar vazão àquele "nada" que, entretanto, é "tudo" e que não encontra, por isso, expressão na racionalidade vigente, nessa sintaxe da ordem prática que, às vezes, inutilmente se propõe a explicá-la.

Dessa forma, no contexto desse ambiente tenso e de permanentes conflitos, a proposta da performance de rua com bonecos gigantes seria ocupar os espaços urbanos com manifestações artísticas capazes de criar uma interação entre arte, política e sociedade, estabelecendo articulações entre práticas artísticas e o ativismo comprometido com os graves problemas sociais presentes no contexto vigente.

Fora do Brasil, o ativismo político realizado por artistas com utilização de objetos performáticos e bonecos gigantes não passou despercebido pela crítica de arte e pelas instituições museológicas. O Museu de Londres, por exemplo, adicionou o balão gigante, que retrata Donald Trump como um bebê laranja gritando, à sua coleção, como uma ilustração dos protestos que saudaram o presidente dos EUA, quando ele visitou a cidade em 2018 (Imagem 84).

Imagem 84: Cartoon baby blimp of President Donald Trump flies in protest against his visit in London on July 13, 2018.

Fonte: disponível em: https://www.nbcnews.com/news/world/trump-baby-blimp-enters-museum-london-collection-n1254594 Acesso em: 18 abr. 2022.

Nos Estados Unidos, em Vermont, o Bread & Puppet criou o seu próprio museu, onde os bonecos gigantes usados nas apresentações dos festivais anuais repousam, podendo ser apreciados pelos visitantes. O ativismo político do Coletivo Nova Pasta também foi reconhecido institucionalmente como manifestação artística aqui no Brasil. Conforme já foi mencionado, após uma intensa campanha de performances de rua, o *Caveirão da Copa* foi colocado em exibição no Museu de Arte do Rio (MAR) (Imagem 85).

Imagem 85: Paulo Zeminian, Coletivo Nova Pasta, *Caveirão da Copa*, Museu de Arte do Rio, 2016.

Fonte: disponível em: https://www.facebook.com/ocaveirao/photos/1296869510365895 Acesso em: 18 abr. 2022.

Note-se que a pandemia de Covid-19 encerrou a parte prática desta pesquisa, de forma que houve tempo considerável para a reflexão e redação do texto final. A apresentação do *Carnaval Sombrio* no Teatro Oficina, em 2020, fechou, de modo premonitório, um ciclo criativo e político, a partir do qual se instalou a perplexidade diante do futuro. Como questiona Luigi Ferrajoli: "[a]pós um ano de pandemia, corremos o risco de passar de "nada será como antes" para "não há alternativa" a este sistema?"[102] (2021, on-line, tradução nossa). Diante disso, a única resposta que se pode dar é que certamente existem alternativas. Isso porque a ideia que se tenta inculcar, quando se diz que "não existem outras alternativas", faz parte da ideologia de legitimação de uma realidade que naturaliza o que é totalmente artificial, produto da atividade e irresponsabilidade política e econômica. Não há nada

[102] No original: "*Dopo un anno di pandemia rischiamo di passare dal «niente sarà come prima» al «non esiste un'alternativa» a questo sistema?"*

de natural no que ocorreu em resposta à pandemia no Brasil e em outras partes do mundo, uma vez que tudo é político. É a partir dessa perspectiva que a performance como ativismo político e social deve ser pensada, para a obtenção de resultados alcançáveis no contexto atual. Ter isso em mente é fundamental, para a elaboração de projetos para os tempos de pós-pandemia vislumbrados no porvir.

BIBLIOGRAFIA

34ª BIENAL DE SÃO PAULO, **Yuyachkani**. 2021. Disponível em: http://34.bienal.org.br/artistas/8719 Acesso em: 14 abr 2022.

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos:** máscaras, bonecos, objetos. São Paulo, Edusp, 2004.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de animação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1992.

AMENDOLA, Giso. Quaderno di Euronomade – Contropotere. **EuroNomade**, Giu 1, 2020. Disponível em: http://www.euronomade.info/?p=13486 Acesso em: 28 mar. 2022.

AMORIM, Celso. Amid Brazil's tragedy, our hope is the prospect of Bolsonaro's defeat next year. In: **The Guardian**, 2 Apr 2021.

APPADURAI, Arjun. **O Medo ao Pequeno número**. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2009.

APPIA, Adolphe. **A obra de Arte Viva**. Lisboa: Ed Arcadia 1919.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa**: Itinerário crítico. São Paulo: Câmara do Livro, Cosac Naify, 2004.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. Ed Martins Fontes.

BÄCHTOLD, Felipe. Psicanalistas vêem cálculo político e gestão do ódio em atitudes de Bolsonaro. In: **Público**, 4 de Abril de 2021. Disponível em: https://www.publico.pt/2021/04/04/mundo/noticia/psicanalistas-veem-calculo-politico-gestao-odio-atitudes-bolsonaro-1957132. Acesso em: 23 abr. 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: contexto de François Rabelais. Brasília: Hucitec, 1987.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola (org.) **The secret art of the performer**. London: Routledge, 1991.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Campinas: Hucitec, Unicamp, 1995.

BARBOSA, Mariana. “Há 20 anos, Museu do Mamulengo de Olinda preserva tradição nordestina”. **Globo.com**, 19/12/2014. Disponível em: https://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2014/12/ha-20-anos-museu-do-mamulengo-de-olinda-preserva-tradicao-nordestina.html Acesso em: 06/05/2022

BARCELOS NETO, Aristóteles. “O despertar das máscaras grandes do Alto Xingu: Iconografia e transformação”. **Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar**, v.2, n.2, jul.-dez., p.43-66, 2010. Disponível em: http://paineira.usp.br/cema/images/ProducaoCEMA/AristotelesBarcelosNeto/O_despertar_das_mascaras_grandes_do_Alto.pdf. Acesso em: 07 dez. 2021.

BASCETTA, Marco. L’Ars combinatoria della moltitudine, in: EuroNomade, Dossier Marx, nov. 23, 2018. Disponível em: http://www.euronomade.info/?p=11298. Acesso em: 14 abr. 2022.

BELL, John. “Playing with the Eternal Uncanny”. In: Dassia N. Posner. et al. **The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance.** New York: Routledge, 2015.

BELL, John. **Landscape and desire***:* Bread and Puppet pageants in the1990. Glover: Bread and Puppet Pres, 1997.

BELL, John. **Puppets, Masks, and Performing Objects**. Cambridge: Cambridge: MIT Press 2008.

BELL, John. **The Routledge Companion to Puppet Theatre**. Routledge 2014.

BENTO, Antonio. **Portinari**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2003.

BERARDO, João Batista. **O político Cândido Torquato Portinari**. São Paulo: Edições Populares, 1983.

BERGHAUS, Günter. **Fortunato Depero**. Italian Modern Art. Issue 1, January 2019a. Disponível em: https://www.italianmodernart.org/journal/issues/depero/. Acesso em: 07 abr. 2022.

BERGHAUS, Günter. Fortunato Depero and the Theater. In ***Fortunato Depero*, monographic issue of *Italian Modern Art*,** 1 (January 2019b). Disponível em: https://www.italianmodernart.org/journal/articles/fortunato-depero-and-the-theatre/. Acesso em: 28 out. 2021.

BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

BIRRINGER, Johannes. “The postmodern body in performance”. In: **Theater: theory and postmodernism**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

BONALD Neto, Olímpio. **Os Gigantes Foliões em Pernambuco**. Recife: Secretaria da Cultura, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. **Relational Aesthetics**. Dijon: Les Press du Réel, 2009.

BREAD & PUPPET. **Domestic Resurrection Circus Programs**. s.d. Disponível em:https://breadandpuppet.org/from-the-archives/domestic-resurrection-circus-programs. Acesso em: 12 abr. 2022.

BRETON-TROTSKY. Breton, Trotsky e a F.I.A.R.I. **Breton-Trotsky: por uma Arte Revolucionária.** In: FACIOLI, Valentim. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

BRETON-TROTSKY. Breton, Trotsky e a F.I.A.R.I. In: FACIOLI, Valentim. **Breton-Trotsky: por uma Arte Revolucionária**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985., pp. 35-46.

BROWN UNIVERSITY. Joukowsky Institute for Archaeology & the Ancient World. s. d. 13 Things. **The Greek Mask**. Disponível em: https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/13things/7420.html Acesso em: 28 mar. 2022.

BULHÕES, Marcos. **Desvio Coletivo**. 2018. Disponível em: https://www.desviocoletivo.com.br/work Acesso em: 04/06/2022

BURKE, Peter . **Cultura popular na Idade Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CABALLERO, Ileana. **Cenários Liminares**: teatralidade, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CABRAL, Roque***. Logos:*** Enciclopédia Luso-brasileira de Filosofia. São Paulo: Verbo, 1973. vol. 15.

CARLSON, Marvin. **Performance: A critical introduction**. London: Routledge, 1999.

CARLSON, Marvin. **Performance: Uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

CARLSON, Marvin. Teatro Pós-dramático e Performance Pós-dramática. **Rev. Bras. Estud. Presença 5** (3). Dez 2015. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602015000300577&lng=en&nrm=iso&tlng=pt#B11. Acesso em: 04 abr. 2022.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror:** Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004.

CASTELLS, Manuel. “La otra cara de la Tierra: movimientos sociales contra el nuevo orden global. Los zapatistas de México: la primera guerrilla informacional”. In **La era de la información** (Vol II. Chap. 2) Ciudad de México: Siglo XXI, 1999.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CEDILLO, Raul Sanchez. **Lo absoluto de la democracia**. Malaga: Ed

CERTEAU, Michel de. **Artes de fazer:** a invenção do cotidiano. São Paulo: 1994.

CHESNAIS, Jacques. “African Puppets.” World Theater Vol. XIV, No. 05 (1965), 448-51.

CHESNAIS. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CHIGNOLA, Sandro; MEZZADRA, Sandro. S. d. Per una teoria del contropotere. QEN – Contropotere, **EuroNomade**, http://www.euronomade.info/wp-content/uploads/2020/06/Quaderno-EN-Contropotere-1.pdf

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COHEN-CRUZ, Jan. (org). **Radical Street Performance**. New York: Routledge, 2003.

CRAIG, Edward Gordon. **A arte do teatro**. Lisboa: Arcádia, 1963.

CRAIG, Edward Gordon. **On the Art of the Theater**. Chicago: Heinemann, 1911.

CRICK, Olly. Commedia dell’Arte Masks Today: Old Forms and New Commedia. In: **Studies in Costume and Performance**, Intellect Books, 2018.

CUPPONE, Roberto**. Commedia Dell’Arte: Un’eredità Contesa**. In: Repertório, Salvador, nº 26, p. 53-60, 2016.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAWSEY, John. "De Seattle à Praça Tahrir: ruas, risos e revoluções" Pp.13-17. In: DI GIOVANNI, Julia Ruiz. **Artes do Impossível:** protesto de rua no movimento antiglobalização. São Paulo: Fapesp, AnnaBlume, 2012.

DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. **Capitalisme et Schizophrénie.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.

DESVIO COLETIVO. **Sobre**. S.d. Disponível em: https://www.desviocoletivo.com.br/about. Acesso em: 14 abr. 2022.

DEVESA, Patrícia. “El activismo a través del teatro, a propósito de las prácticas políticas y prácticas escénicas en la primera década del siglo XXI”. In: DIXON, Steve. **Digital performance:** a history of new media in theater, dance, performance art, and installation. Cambridge: MIT Press, 2007.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. **Artes do Impossível. Protesto de rua no movimento antiglobalização**. São Paulo: Fapesp, AnnaBlume, 2012.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Bumba Meu Boi do Maranhão é eleito Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade**. Recife, 11, dez. 2019. Disponível em: https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/12/bumba-meu-boi-do-maranhao-e-eleito-patrimonio-cultural-imaterial-da-hu.html . Acesso em: 30 mar. 2022.

DIÉGUEZ, Ileana**. Prefácio** de El Cuerpo Ausente, 2006. Disponível em: http://archivoartea.uclm.es/textos/practicas-de-visibilidad-ethos-teatralidad-y-memoria/ Acesso em: 14 abr 2022.

DINAMOPRESS. **Non possiamo permettervelo**. Janeiro de 2021. Disponível em: https://www.dinamopress.it/wp-content/uploads/2020/12/Volantone-welfare-ilmondocheverra-DEF.pdf Acesso em: 18 abr. 2022.

DONASCI. Otávio. **"Videomáscaras" e "Videocriaturas",** Associação Cultural Videobrasil. 25/11/1994. Disponível em: http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402150 . Acesso em: 06 abr. 2022.

DOWNING, John. **Mídia radical**: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. São Paulo: Senac, 2002.

DUMAZEDIER, Joffre. Leisure. In: SILLS, DAVID (org). **Encyclopedia of the social sciences.** Nova York: Macmiillan e Free Press 1968. P. 248-253.

DUNCAN, Mark. **THE MASQUE OF PAN OR CORONA MASQUE**. This article is mainly in reference to the concentrated creative work on ‘O Carnaval Sombrio’ by Migranto Collective and Cornucopia Theatre between January-March 2020. Disponível em: https://nabordabr.wordpress.com/2020/12/23/um-carnaval-para-o-fim-dos-tempos/ Acesso em: 23 abr. 2022.

DURANTINE, Peter. **Power, Masks and Carnival in 'The Caucasian Chalk Circle'**. Franklin & Marshall College. 25 de outubro de 2016. Disponível em: https://www.fandm.edu/news/latest-news/2016/10/25/power-masks-and-carnival-in-the-caucasian-chalk-circle. Acesso em: 02 abr. 2022.

EBC**. Qual a origem dos bonecos gigantes de Olinda?** 29 de janeiro de 2015. Disponível em: https://memoria.ebc.com.br/infantil/voce-sabia/2013/02/qual-a-origem-dos-bonecos-gigantes-de-olinda. Acesso em: 31 mar. 2022.

EL CULTURAL. Los comisarios, Marcelo Pacheco, Gustavo Buntinx, Justo Pastor, Gabriel PeluffoLinari, Adriano Pedrosa y Sandra Antelo-Suárez, han querido recuperar con esta muestra zonas de intercambio que en otro tiempo fueron vitales. S. d. Disponível em: http://www.elcultural.com/revista/arte/Arte-emergente-internacional/14956. Acesso em: 14 abr. 2022.

FANON, F. **Los condenados de la tierra**, FCE, Ciudad de México, 1967.

FÉRAL, Josette. “La performance y los medios”: La utilización de la imagen. In: PICAZO, Gloria (Coordinación). Estudios sobre performance. Sevilla: Centro Andaluz de teatro, Productora Andaluza de programas, 1993. p. 198-219.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites**: Teoria e Prática do Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FERNANDÉZ, Diana. **Ivo Pannaggi. El Vestuario-Robot Futurista**. Vestuario Escénico: Historia y teorí del traje e de la moda, cine teatro. 25 de maio de 2015 Disponível em: https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/05/25/ivo-pannaggi-el-vestuario-robot-futurista/. Acesso em: 04 abr. 2022.

FERRAJOLI, Luigi. L’orizzonte universale dei diritti fondamentali. Apr 10, 2021. **Comune&Metropoli**. Disponível em: http://www.euronomade.info/?p=14362 Acesso em: 21 jun. 2022.

FERRARI, Murillo. Mesmo com vacinação, Brasil não deve atingir imunidade de rebanho em 2021. **CNN Brasil**, 18/12/2020. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/saude/2020/12/18/mesmo-com-vacinacao-brasil-nao-deve-atingir-imunidade-de-rebanho-em-2021. Acesso em: 23 abr. 2022.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

FOCUS BRASIL. Balanço na economia: acelerando o desmonte. **Fundação Perseu Abramo**, 11/04/2021. Disponível em: https://fpabramo.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Focus05_09Abr2021.pdf. Acesso em: 23 abr. 2022.

FOSTER, Hal. Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?. In: FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013.

FUKUYAMA, Francis. O futuro da História. **Foreing Affairs**, jan.-fev. 2012. Disponível em: http://fam.ag/1SO4wNf. Acesso em: 14 abr 2022.

FUNCAÇÃO PERSEU ABRAMO. **Entrevista com Humberto Costa**. Focus, 26 de abril de 2021. Disponível em: https://fpabramo.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Focus_23Abr2021.pdf. Acesso em: 23 abr. 2022.

GARCIA, S. Das Entranhas d'Os Sertões, o Oficina. **Sala Preta**, *[S. l.]*, v. 10, p. 67-76, 2010. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v10i0p67-76. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57431. Acesso em: 21 jun. 2022.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo, 2009. Ed. Perspectiva.

GUINSBURG, J. **Stanislávski**, Meierhold & cia. São Paulo, 2001. ED. Perspectiva.

GOES, Maria Lívia. **O teatro de guerrilha segundo R. G. Davis**. Sala Preta, 2019. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/157008. Acesso em: 04 abr. 2022.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance:** do Futurismo ao Presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira" In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20Lélia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf. Acesso em: 29 mar. 2022.

GRAEBER, David. **On the Phenomenology of Giant Puppets**. Broken windows, imaginary jars of urine, and the cosmological role of the police in American culture. 2007. Dispinível em: https://theanarchistlibrary.org/library/david-graeber-on-the-phenomenology-of-giant-puppets Acesso em: 12 abr. 2022.

GRAEBER, David. **Direct Action**: An Ethnography (AK Press, 2009) p. 290-294.

GREENWALD, Glenn. Coluna de Carta Capital, março de 2021. Fundação Perseu Abramo - **Deu na Imprensa**. 26 de março de 2021. Disponível em:

https://mailchi.mp/3c6d888946f2/fpa-anlise-de-mdia-802690?e=28636dede6 Acesso em: 04/06/2022.

GROYS, Boris. A Genealogy of Participatory Art. In: SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART. **The Art of Participation**: 1950 to Now. Nova York: Thames & Hudson, 2008.

GUIA DA SEMANA. **Na borda:** Nove Coletivos, Uma Cidade. A mostra explora a temática da intervenção urbana, trazendo nove dos principais coletivos artísticos à capital paulista: Bijari, Projeto Matilha, COBAIA, Contrafilé, EIA, Esqueleto Coletivo, Frente 3 de Fevereiro, Nova Pasta e Ocupacidade. 20 de julho de 2012. Disponível em: https://www.guiadasemana.com.br/all/evento/na-borda-nove-coletivos-uma-cidade-02-07-2012. Acesso em: 22 abr. 2022.

GUINSBURG, Jaco, **O teatro do gesto**. Polimica, Sao Paulo 1980.

GULLAR, Ferreira. Entrevista de Ferreira Gullar à Suely Rolnik. SESC – SP: 2005. Disponível em: http://www.bcc.org.br/fil-mes/443537. Acesso em: 04 out. 2019.

HARDT, Michael e Negri, Antonio. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HEUVEL, Michael Vanden. **Performing drama/dramatizing performance, alternative theater and the dramatic text**. Michigan: The University of Michigan Press, 1993.

HISTÓRIA ILUSTRADA. **Os médicos da peste negra medieval**. 2014. Disponível em: https://www.historiailustrada.com.br/2014/03/os-medicos-da-peste-negra-medieval.html. Acesso em: 28 março 2022.

HISTORY of Radical Puppetry: a lecture and slide show in progress. What is radical? What is political? What is puppetry? S. d. Disponível em: http://www.rogueruby.com/radpup.html. Acesso em: 12 abr. 2022.

HOBSBAWN, Eric. **The Age of Extreme**, a history of the World, 1914-1991. New York: 1995.

HOLSTON, James. **Insurgent Citizenship: Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil**. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2008.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

ILARI, Mayumi Denise Senoi. **Teatro político e contestação no mundo globalizado**: o Bread & Puppet Theater na sociedade de consumo. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

INNES, C.D. **Edwar Gordon Graig**: a vision of theater. London: Routledge,

2004.

IOKOI, Zilda Márcia Grícoli. A cidade prende e a arte liberta. In: **Observatório/Itaú Cultural**, no 23, São Paulo, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/34204109/MEM%C3%93RIAS_RESIST%C3%8ANCIAS_E_POL%C3%8DTICAS_CULTURAIS_NA_AM%C3%89RICA_LATINA Acesso em 23 abr. 2022.

JACOBELLI, Maria Caterina. **Il risus paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale**. Brescia 2004.

JAMESON, Fredric. **Fables of aggression**. Berkeley: University of California Press., 1979.

JARRY, Alfred. **Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien.** Livre II, chapitre VIII. 1911. Disponível em: https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/jarry_faustroll.pdf Acesso em: Acesso em: 02 abr. 2022.

JOBIM, Lygia. A imunidade de rebanho. **Carta Maior**, 18/04/2021. Disponível em: https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Antifascismo/A-imunidade-do-rebanho/47/50393. Acesso em: 23 abr. 2022.

JORGE, Karina Camarneiro. **A modificação da vida urbana da cidade de São Paulo no século XIX a partir das ações sanitárias** – A construção de cemitérios e a prática de sepultamentos. 2007. Disponível em: http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Karina%20Camarneiro%20Jorge.pdf. Acesso em: 30 mar. 2022.

JORGE, Karina. **A modificação da vida urbana da cidade de São Paulo no século XIX a partir das ações sanitárias** – A construção de cemitérios e a prática de sepultamentos. Associação Nacional de História – ANPUH XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007. Disponível em: http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Karina%20Camarneiro%20Jorge.pdf. Acesso em 28 março 2022.

JOYCE, Mary. **Digital Activism Decoded: The New Mechanics of Change**. New York: Idebate Press, 2012.

JURKOWSI, Henryk. **Aspects of Puppet Theater**: A Collection of Essays. London, Puppet Centre Trust, 1988.

JURKOWSI. “Transcodification of the Sign System of Puppetry”. Semiotica, Vol. 47, Nos.1/ 4 (1983), 123-

JURKOWSI. Métamorphoses: La Marionnette au XX Siècle. Charleville-Mézière : Institut de la Marionnette, 2000.

KELLY, Catriona. **Petrushka, the Russian Carnival Puppet Theater**. Cambridge: University Press, 1990.

KLEIST, Heinrich Von. **Sobre o Teatro de Marionetes**. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 1997.

KRAUSE, Fritz. “Máscaras grandes do Alto Xingu”. **Revista do Museu Paulista** 12: 87-124, São Paulo. Traduzido do original alemão de 1942 “Großmasken im SchingúQuellgebiet, Zentral-Brasilien. Der Trommelbaum im Schingú-Quellgebiet”. Mitteilungsblatt der Deutsch Geselschaft für Völkerkunde (Leipzig), 11(3-19): 20-55, 1960.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRAUSS, Rosalind. **Escultura no Campo Ampliado. São** Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

KUPERMANN, Daniel. **Humor, criação e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LE GRAND MAGIC CIRCUS, 1973. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tbSj1kFa0Wc. Acesso em 04 abr. 2022.

LÉGER, Fernand. **Fernand Léger: Mensch, Maschine; Malerei**, 1924, O. A. zit. nach: Louis und Stooss, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. **Postdramatic Theater**. London: Taylor and Francis, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Viviane. Relações sobre o uso das máscaras na África e no Brasil. **Omenelick 2** Ato. 2013. Disponível em: http://www.omenelick2ato.com/mais/relacoes-sobre-o-uso-das-mascaras-na-africa-e-no-brasil. Acesso em: 28 mar. 2022.

LIMA, Viviane. Relações sobre o uso das máscaras na África e no Brasil. Omenelick 2 Ato. 2013. Disponível em: http://www.omenelick2ato.com/mais/relacoes-sobre-o-uso-das-mascaras-na-africa-e-no-brasil. Acesso em: 28 março 2022.

LOWY, Michael. **Dez teses sobre a ascensão da extrema-direita europeia**. Folha de S. Paulo, 15 jun. 2014. Disponível em: http://bit.ly/1TznJ5p. Acesso em 14 abr. 2022.

LUIGI DE MICHELE. Sindemia e colonialismo. Qualche considerazione ispirata da un’esperienza personale in Tanzania. **EuroNomade**, Apr 1, 2021.

MAGNO, M. D. **Améfrica Ladina**: introdução a uma abertura. Rio de Janeiro: Colégio Freudiano do Rio de Janeiro, 1980.

MATUCK, Artur. **PROPOSIÇÃO DE ROTEIRO PARA UM CARNAVAL SOMBRI**O. São Paulo, Maio de 2020 em: https://nabordabr.wordpress.com/2020/12/23/um-carnaval-para-o-fim-dos-tempos/ Acesso em: 23 abr. 2022.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N 1 Edições, 2018.

MEERZON, Yana. **Dramaturgy of Migration**. United Kingdom: Routledge 2017.

MEERZON, Yana. **Migration, representation, stereotypes**. Palgrave United Kingdom, 2018.

MEYERHOLD, Vsévolod. **O teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969

MEZZADRA, Sandro. **Uma política das lutas em tempo de pandemia.** Punkto, https://www.revistapunkto.com/2020/03/uma-politica-das-lutas-em-tempos-de.html

MÍDIA NINJA. **Post do Facebook**. Página do grupo no Facebook. 2 de novembro de 2021. Disponível em: https://www.facebook.com/164188247072662/posts/2379445525546912/?d=n. Acesso em: 18 abr. 2022.

MORAES, Reginaldo Carmello Corrêa de. '**Mani Pulite**'. A tragédia, a farsa e a ressaca. Jornal da UNICAMP, 04 JUL 2019.

MOSTAÇO, Edélcio. Fazendo cena: a performatividade. IN: MOSTAÇO, Edélcio; OROFINO, Isabel; BAUNGARTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera. Sobre performatividade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

MUNDIM, Ana Carolina. **Múltiplos olhares sobre processos descoloniais nas artes cênicas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

MUSEU DE ARTE DO RIO. **Zona de Poesia Árida**. S. d. Disponível em: https://museudeartedorio.org.br/programacao/zona-de-poesia-arida/ Acesso em: 20 jan. 2022.

NEGRI, Antonio. **Art and Multitude**. Polity Press, 2011.

NELSON DE SÁ. **Bread and Puppet faz espetáculo ecochato**. Folha de São Paulo, 14 de maio de 1994. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/14/ilustrada/18.html. Acesso em: 12 abr. 2022.

NIDZGORSKI, Oleńka Darkowska. **Marionnettes et Masques**: Au Coeur du Théâtre Africain. Saint-Maur: Sépia, 1998.

OCEAM REBELLION. **Lifeguards-wanted**. S. d. a. Disponível em: https://oceanrebellion.earth/lifeguards-wanted. Acesso em: 18 abr. 2022.

OCEAM REBELLION. **Página do grupo no Facebook**. S. d. b. Disponível em: https://www.facebook.com/oceanrebellion/. Acesso em: 18 abr. 2022.

OITICICA, Hélio. Entrevista à Heloísa Buarque de Hollanda / Carlos Alberto M. Pereira (1979). **Patrulhas Ideológicas** - São Paulo: Brasiliense, 1980.

OLIVEIRA NETO, Sebastiao. **Situação Prestes Maia**: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC). Ocupação Prestes Maia/São Paulo (2003-2007). 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.93.2012.tde-04042013-112114. Acesso em: 2022-06-30.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Vanguardas, Neovanguardas, Geovanguardas: os desafios da história da arte diante das novas práticas de arte na esfera pública. **Anpap,** 2009. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/luiz_sergio_de_oliveira.pdf. Acesso em: 04 abr. 2022.

ORTEGA, Felipe. **As Revoluções Coloridas e seus reflexos em política externa**. Dissertação de Mestrado em Relações Internacionais. PPG-RI San Tiago Dantas, São Paulo, SP: 2009.

OUTRAS PALAVRAS **Artivismo**: criações estéticas para ações políticas., 2014. Disponível em: http://outraspalavras.net/blog/2014/01/20/artivismo-criacoes-esteticas-para-acoes-politicas/ Acesso em: 04/06/2022.

PÃO DE CANELA E PROSA. **Comedia Dell'Arte**., 2020. Disponível em: http://paodecanelaeprosa.com.br/comedia-dellarte/. Acesso em: 29 mar. 2022.

Parler-Starbuck, J. "Animal Ontologies and Media Representations: Robotics, Puppets and the Real War Horse." Theater jornal 65: 373-393. (2013)

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

PEREGALLI. Alessandro. Quem luta pode perder, quem não luta já perdeu, **"**Il fascismo in Brasile". **EuroNomade**, jul. 7, 2020. Disponível em: http://www.euronomade.info/?p=13545. Acesso em: 22 abr. 2022.

PEREIRA, Dalmir Rogerio. **As dimensões do traje de cena no Giramundo e no Royal de Luxe**. 2017. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) -

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.27.2017.tde-30052017-152842. Acesso em: 2022-06-30.

PEREIRA, Juliana Martins. MBEMBE, Achille. Necropolítica. Resenhas, in: Horiz. antropol., Porto Alegre, ano 25, n. 55, p. 367-371, set./dez. 2019.

PIRIS, Paul. The Co-Presense and Ontological Ambiguity of the Puppet . In BELL, John. "Playing with the Eternal Uncanny". In: Dassia N. Posner. et al. **The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance.** New York: Routledge, 2015.

PODER 360**. No Dia da Enfermagem, boneco de Bolsonaro sujo de sangue é inflado na Esplanada**. 28 de abril de 2021. Disponível em: https://www.poder360.com.br/coronavirus/no-dia-da-enfermagem-boneco-de-bolsonaro-sujo-de-sangue-e-inflado-na-esplanada/ Acesso em: 18 abr. 2022.

PRODUCTION aspects of Expressionist theater**.** Britannica. S. d. Disponível em: https://www.britannica.com/art/theater-building/Production-aspects-of-Expressionist-theatre. Acesso em: 02 abr. 2022.

PROGRAMAÇÃO Carnaval de Recife e Olinda 2021. S. d. Disponível em: http://www.programacaocarnavalrecife.com.br/. Acesso em: 03 dez. 2021.

PROJETO LABORATÓRIO VIRTUAL - FAU ITEC UFPA. **O Site Specific em Acácio Sobral**. Publicado em 14/03/2013. Disponível em: tps://fauufpa.org/2013/03/14/o-site-specific-de-acacio-sobral/ Acesso em: 22 abr. 2022.

QUILICI, Cassiano. **O campo expandido**: arte como ato filosófico. Sala preta. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v14i2p12-21. Acesso em: 22 abr. 2022.

RAMOS, Luís Fernando. **Mimesis performativa**: a margem de invenção possível. Tese (Livre Docência) – Escola de Comunicações e Artes, USP, 2012.

RAMOS, Luís Fernando. **O conceito de performativo, a performance e o desempenho espetacular**. IN: Rebento: revista de artes do espetáculo / Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Artes. - n. 4 (maio 2013). São Paulo: Instituto de Artes, 2013.

RAMOS, Luís Fernando. **Rumo a um novo teatro e cena, Edward Gordon Craig,** São Paulo: Perspectiva, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. Entrevista a Marco Assennato, **EuroNomade**, 11/11/2017. “La possibilità di scavare un buco nel presente”**.** Disponível em: http://www.euronomade.info/?p=9885 Acesso em: 28 mar. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RAUSCH, Julia. **Die Schauspielbühne im Bauhaus oder wie das Theater tanzen lernte**. Diplomarbeit, Magistra der Philosophie. Wien: Universität Wien, 2015.

RÉGIS, Tiago. Cartografias da Ditadura; in: **Vocabulário Político para Processos Estéticos**. Rio de Janeiro: BY-NC-AS, 2014, p. 11.

REGUILLO, Rossana. **Comunicación, cultura, pospolítica. El (des)orden global y sus figuras.** Guadalajara: ITESO, 2005.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**: os anos 60. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RETORNO à Ordem. Enciclopédia Itaú Cultural. 23/02/2017. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo887/retorno-a-ordem. Acesso em: 12 abr. 2022.

RIBEIRO, Almir. **Gordon Craig e a pedagogia do Über-marionette**. São Paulo: Giostri Editora, 2016

ROLNIK, Suely. **Esfera da insurreição; Notas para uma vida não cafetinada.** São Paulo: Ed. N1 2019

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva,1985.

ROUSSEFF, Dilma. O golpe de 2016: a porta para o desastre. **Brasil de Fato**, 17 de abril de 2019. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2019/04/17/o-golpe-de-2016-a-porta-para-o-desastre-por-dilma-rousseff. Acesso em: 23 abr. 2022.

RUFFATO, Luiz. **O sombrio legado de Temer**. El País, 15 nov. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/15/opinion/1510748409_938683.html. Acesso em 23 abr. 2022.

SAFATLE, Vladimir. Bem-vindo ao Estado suicidário (n-1 Edições), **GGN**. Disponível em: https://jornalggn.com.br/blog/doney/bem-vindo-ao-estado-suicidario-por-vladimir-safatle-n-1-edicoes/ Acesso em: 05/05/2020.

SAND, Maurice. **Masques et bouffons** (Comédie Italienne). Texto e desenhos por Maurice Sand. Gravuras por Alexandre Manceau. Prefacio por George Sand. Paris, 1860, Michel-Lévy frères, 2 vol.; vol. I, p. 1.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A difícil democracia**: reinventar as esquerdas. São Paulo: Boitempo, 2016.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

SAVARESE, Mauricio. Brazil top court orders probe of Bolsonaro's pandemic steps. **Washington Post**, April 8, 2021. Disponível em:https://www.washingtonpost.com/world/the_americas/brazil-top-court-orders-probe-of-bolsonaros-pandemic-steps/2021/04/08/e8c9a8b0-98d2-11eb-8f0a-3384cf4fb399_story.html. Acesso em: 23 abr. 2022.

SCHECHNER, Richard. "The street is the stage", p. 45-93. In: **The Future of Ritual: writings on culture and performance**, edited by Richard Schechner, London & New York: Routledge,1995.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. New York & London: Routledge, 2006.

SCHMITT, Natalie Crohn. **Befriending the Commedia dell'Arte of Flaminio Scala**: The Comic Scenarios. University of Toronto Press, 2014.

SCHUMANN, **About**. 2017. Disponível em: http://breadandpuppet.org/. Acesso em: 12 abr. 2022.

SCHUMANN, Peter. **Bread & Puppet.** 2022. Disponível em: http://breadandpuppet.org/ Acesso em: 04/06/2022

SHERSHOW, Scott Cutler. **Puppets and popular culture**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995.

SIGNIFICADOS. **Máscaras africanas**. 2022. Disponível em: https://www.significados.com.br/mascaras-africanas. Acesso em: 28 mar. 2022.

SILVA, Edmar José da. **O homem como pessoa em Tomás de Aquino**. Roma: PUG, 2005.

SINDMETAL. Desfile da Tuiuti teve Pato da Fiesp e Temer Vampirão. **Sindicato dos Metalúrgicos de Pindamonhangaba,** Mais Notícias, 15 fev. 2018. Disponível em: https://www.sindmetalpinda.com.br/mais-noticias/desfile-da-tuiuti-teve-pato-amarelo-da-fiesp-e-temer-vampirao/. Acesso em: 31 mar. 2022.

STOREY, John. **Teoria cultural e cultura popular: uma introdução**. São Paulo: SESC Edições, 2015.

TAVARES. Túlio Freitas. Revolta dos Burros. Publicado originalmente na edição impressa do **Estadão**, coluna 'Paulistices', dia 16 de julho de 2012.

Disponível em: https://tuliotavares.wordpress.com/a-revolta-dos-burros-intervencao-monumento-as-bandeiras/. Acesso em: 22 abr. 2022.

TAYLOR, Diana y Marcela A. Fuentes (edits). Estudios **avanzados de performance**. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

TAYLOR, Diana. **The Archive and the Repertoire:** Performing Cultural Memory in the Americas. Durham: Duke University Press, 2003.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Um olhar sobre a poética dos parangolés de Hélio Oiticica. Arteriais. **Rrevista do ppgartes**, ica, ufpa, n. 04 Jul 2017. Disponível em: https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/viewFile/4863/4360. Acesso em: 04 abr. 2022.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Um olhar sobre a poética dos parangolés de Hélio Oiticica. Arteriais, Revista do PPGArtes, UFPA. n. 04 Jul 2017. Disponível em: https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/viewFile/4863/4360. Acesso em: 04 abr. 2022.

THE AMERICAM impire project. S. d. Disponível em: http://americanempireproject.com/…/TheLastSermonOfArchbisho Acesso em: 12 abr. 2022.

THE COVERSATION. *Gilets jaunes contre Emmanuel Macron, aux racines de l'incommunication*. **Politico-Médiatique**, Décembre 3, 2018. Disponível em:https://theconversation.com/gilets-jaunes-contre-emmanuel-macron-aux-racines-de-lincommunication-108048. Acesso em: 14 abr 2022.

THE HOLE of the chorus in 'the Oreteia'. 2010. Disponível em: https://zgreatbatch.wordpress.com/the-history-of-the-greek-chorus/. Acesso em: 28 mar. 2022.

THE WIRE**. George Floyd Protests Show How the US Has Retreated From its Position as a World Leader**., 08/JUN/2020. Disponível em: https://thewire.in/diplomacy/george-floyd-protests-us-retreat-world-leader. Acesso em 14 abr. 2022.

TIBLE, Jean. Marx selvaggio. **EuroNomade**, Dossier Marx, mar. 27, 2019. Disponível em: http://www.euronomade.info/?p=11851. Acesso em: 14 abr. 2022.

TILLIS, S. The Art of Puppetry in the Age of Media Production **TDR/ The Drama Review** 43: 182-195.

TILLIS, S. **Toward an Aesthetic of the Puppet**: Puppetry as a Theatrical Art. Esport, CT Greenwood Press, 1992.

TOLEDO, Daniel. **converse!** *Site Specific Art*, 14 jul 2008. Disponível em: https://conversearteexpandida.wordpress.com/2008/07/14/site-specific-art/ Acesso em: 24/12/2021.

TURNER, Victor. **Do Ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Editora UFRJ: 2015.

TURNER, Victor. **The ritual process**. Londres, 1969.

TURNER, Victor. **Floresta dos símbolos**. Aspectos do ritual Ndembu. Niterói: Ed. UFF, 2005.

UNDERDOWN, David. **But the Shows of their Street:** Civic Pageantry and Charivari in a Somerset Town, 1607. Journal of British Studies , JANUARY 2011, Vol. 50, No. 1, pp. 4-23. Published by: Cambridge University Press on behalf of The North American Conference on British Studies. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/23265148. Acesso em: 23 abr. 2022.

VERLAINE, Marcos. **Vermelho**, 12 de abril 2021. https://vermelho.org.br/coluna/o-ponto-de-partida-da-cpi-da-covid-19-no-senado/. Acesso em: 23 abr. 2022.

VERMELHO**. Por que a CPI da Covid-19 vai pressionar e expor Bolsonaro ainda mais, 11/04/2021**. Disponível em: https://vermelho.org.br/2021/04/11/por-que-a-cpi-da-covid-19-vai-pressionar-e-expor-bolsonaro-ainda-mais/. Acesso em: 23 abr. 2022.

VIANNA, Cynara. **Bonecos Gigantes de Olinda - História e Tradição.** Cantinho de Ná. 2019. Disponível em: https://cantinhodena.com.br/2019/02/bonecos-gigantes-de-olinda/. Acesso em: 31 mar. 2022.

VIEIRA, Eduardo de Almeida. **O FIM DA HISTÓRIA", DE FRANCIS FUKUYAMA** – UMA ANÁLISE CRÍTICA EM TEORIA DA HISTÓRIA. S. d. Disponível em: https://meuartigo.brasilescola.uol.com.br/historia/o-fim-historia-francis-fukuyama-uma-analise-critica-teoria-historia.htm. Acesso em: 14 abr. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism". **The Journal of the Royal Anthropological Institute**, 4: 469-488, London, 1998.

VON KLEIST, Heinrich. Sobre o teatro de marionetes. **Revista USP**, [S. l.], n. 17, p. 196-201, 1993. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i17p196-201. Disponível em: https://https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25982/27713. Acesso em: 20 jan. 2022.

WIKIPÉDIA. **Dança Macabra** (verbete). S. d. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dan%C3%A7a_macabra. Acesso em: 23 abr. 2022.

WILL, George. The end of our holiday from history. **Jewish World Review**. 12 set. 2001. Disponível em: http://www.jewishworldreview.com/cols/will091201.asp. Acesso em: 14 abr. 2022.

XAVIER. Cézar. USP ataca estratégia de Bolsonaro de imunidade coletiva por contágio**. Vermelho**: 2021. Disponível em: https://vermelho.org.br/2021/04/08/usp-ataca-estrategia-de-bolsonaro-de-imunidade-coletiva-por-contagio/. Acesso em 23 abr. 2022.

YAWEN. **Le Comique dans l'Absurde illustré par Ubu Roi**. 8 de fevereiro de 2018. Disponível em:https://medium.com/@ywlo_O/le-th%C3%A9%C3%A2tre-de-labsurde-ubu-roi-6225c72d030a. Acesso em: 02 abr. 2022.

SITES

Arquivos - Bulhões
https://tinyurl.com/y552bqp6

ANDERSEN, Kurt. The Protestor. In: **Time Magazine**, December 14, 2011.In: http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2101745_2102132,00.html

A Rua é o Palco. In: ZECA Ligiéro (org.), Performance e Antropologia de *Richard Schechner*. Rio de Janeiro: **Mauad.** 2012, pp. 155-181.

BALAKLAVA. **Um chamado à guerra nômade**. *Facções Fictícias*, In balaklava.noblogs.org

DESVIO COLETIVO
https://www.desviocoletivo.com.br/about

QUILICI, Cassiano. **O campo expandido: arte como ato filosófico**, artigo revista usp https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84758

GRAEBER, David. **On the Phenomenology of Giant Puppets** Broken windows, imaginary jars of urine, and the cosmological role of the police in American culture: https://theanarchistlibrary.org/library/david-graeber-on-the-phenomenology-of-giant-puppets

GRAEBER, David. **On the Phenomenology of Giant Puppets** Broken windows, imaginary jars of urine, and the cosmological role of the police in American culture
https://theanarchistlibrary.org/library/david-graeber-on-the-phenomenology-of-giant-puppets
http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/6496/5817

On the phenomenology of giant puppets: broken windows, imaginary jars of urine, and the cosmological role of the police in American culture by David Graeber https://libcom.org/files/puppets.pdf

Leila Maria Brasil Danziger, Corpos de Ausências: Berlim e os monumentos a Auschwitz. Tese de Doutorado
https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/4270/4270_3.PDF

History of Radical Puppetry. Wise Fool Puppet Collective
https://www.rogueruby.com/radpup.html

KLEIST, H (1810) Sobre o teatro de marionettes. Ed. electronica: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25982

The Freedom Theatre
http://www.thefreedomtheatre.org/

RANCIÈRE, Jacques (entrevista) 2010, in **Revista Cult***,* nº 139, por Gabriela Longman e Diego Viana, s/p. In:
http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/

ROLNIK, Suely. **Esfera da insurreição**; Notas para uma vida não cafetinada. Ed. N1 2019

Rosalind Krauss. **Escultura no Campo Ampliado**.
https://www.ufrgs.br/arteversa/?p=240

Artivismo: criações estéticas para ações políticas. **Outras Palavras**. 20/01/2014. Disponível em: http://outraspalavras.net/blog/2014/01/20/artivismo-criacoes-esteticas-para-acoes-politicas/. Acesso em: 14 abr 2022.

Anexos

Anexo A – Carnaval Sombrio: Coletivo Migranto

Imagem 86: Carnaval Sombrio.

Fonte: acervo do pesquisador.

‘O Carnaval Sombrio’

This article is mainly in reference to the concentrated creative work on ‘O Carnaval Sombrio’ by Migranto Collective and Cornucopia Theatre between January-March 2020 in São Paulo, Brazil, it’s postponement and new direction in response to the corona pandemic.

The project involves a collective of artists from disparate disciplines and contrasting backgrounds to create an adaptable and multi-faceted performance project.

Imagem 87: Cartaz “Carnaval Sombrio”.

Fonte: acervo do pesquisador.

‘In theatre, as in the plague, there is a kind of strange sun, an unusually bright light by which the difficult, even the impossible, suddenly appears to be our natural medium’. - Antonin Artaud; ‘The Theatre and Its Double.’

I quote Artaud here as we find ourselves in an unprecedented and difficult position as creative artists and as citizens of the Earth. But as the title of our project suggests, the biggest inspiration for our theatrical medium in this project was not initially the idea of the plague but of carnival. With that in mind, lets take a look at the major influences on ***‘O Carnaval Sombrio’***:

Carnivalesque –

‘Bakhtin insists, the world of Carnival is not primarily a satire of the world of everyday reality, with its uses and abuses of norms and institutions; Carnival is an alternative world, one with a different interpretation of reality, full of its own laws, symbols and images, a world of 'becoming, change, and renewal,' of ‘phenomenon in transformation,' unfinished and still developing.’ - Erasmus Praise of Folly and the Spirit of Carnival; Donald Gwynn: Renaissance Quarterly

The Carnivalesque is a broad tradition that sprung up from the ancient carnival spirit combined with the progressive currents of Renaissance humanism and has continued to this day in various art forms especially plays and literature and specifically in satire, cabaret and ‘grotesque’ comedy.

‘None of the Renaissance rebellions, at the time, altered the system which invested absolute power in one group or person. Yet with their emphasis on individual dignity and right to opportunity they were harbingers of revolts centuries later which were to enjoy greater success. The movement toward them was perhaps reflected in the Commedia dell'Arte which, by lifting the temporal bounds on Carnival, generalized its function.

Carnival Rites as Vehicles of Protest in Renaissance Venice; Linda L. Carroll: The Sixteenth Century Journal

Commedia dell’Arte -

Connecting theatre and carnival is the Commedia dell’Arte, a living, vibrant tradition that connects the 16th century Italian carnival tradition to contemporary carnival and international performance. We use half masks, stylised physical acting and characters based on famous figures from Commedia dell’Arte such as Pierrot, Colombina, Arlecchino and Pantelone.

Carnaval das Trevas –

A much less known counterpart to the huge, magnificent structures and the accompanying percussionists, singers and dancers of the famous Rio Samba Schools. Often presented on a bare stage (back of a truck) with minimal costume and props and a much smaller ‘cast’, these are alternative presentations of the theme epitomised in the samba-enredo song. If the huge floats represent the theme with of all the carnival elements in a bright, colourful and samba-soaked solar presentation, the Carnaval das Trevas is a macabre lunar vision - the dreams and nightmares that don’t get expressed in the rational discourse of the daytime; the secrets, hidden perversities, problems, and underlying paranoias and phobias of humanity associated with the theme. Movement is emphasised, but not usually traditional samba steps or other well-known Brazilian favourites, but more likely to be contemporary dance, street dance hybrids and ensemble physical theatre. These are seen less often as they do not hold the same popularity of the big and brash main presentation, but there is a further connection in the tradition of protest against social injustice (of the past and present) in samba schools.

Puppet theatre –

Specifically influenced by the Marmulengo giant puppet tradition of the north-east of brazil (Olinda) and also the traditional carnaval of São Luís do Piraitínga plus Bread and Puppet Theatre- a grass-roots, political theatre group that encompasses interpretations of pageant, spectacle and many types of puppets and masks.

Imagem 88: apresentação Coletivo Migranto.

Fonte: acervo do pesquisador.

Blocos –

The blocos are a smaller, more informal version of the samba schools with comparative organisational skills and teamwork. They can be, and are, invented quite quickly, usually bringing a disparate collection of local artists and enthusiasts together to present their musical cordão at carnival. Members of our collective play in São Paulo blocos and our musical director leads a bloco.

There are people from all over Brazil (and elsewhere) in São Paulo and this is reflected in the diversity of music – Marchas, Samba (especially Carioca Samba), Maracatu, Côco, etc. But the resurgence of the São Paulo carnival is relatively recent and the diversity of the city is manifested in the diversity of interests in the blocos and their experimental approach to music - famous marchinas and other songs from the past revamped with a different take, mixing up rhythms, instruments, tempo, singing. Usually a samba-enredo will be written and rehearsed for the bloco each year, the same as the

samba-schools. They will have a name, a standarte (standard or flag), costumes, a bateria and a small amplified melodic unit usually consisting of at least two lead singers (usually male and female), and melodic instruments (e.g. guitar, bass, brass instruments). There may well be guest singers (and sometimes the audience is offered the microphone for a short while, after all the songs are well known by nearly everyone).

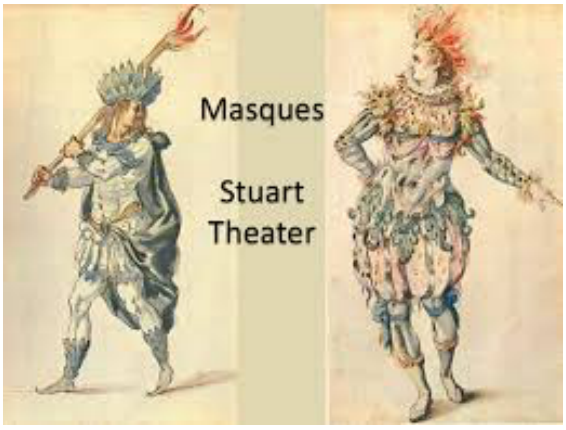
Our collective emulates many aspects of the blocos with a core of artists/organisers but with an open-door policy for others to get involved. We also compose and practise our own samba-enredo.

Theatre –

Popular yet experimental, family-friendly yet highly political, carnival of fun/dark carnival; 'O Carnaval Sombrio' utilises multi-media technology, live original music and original text.

One little known type of performance which has similarities to our project, both its structure and its diversity of artistic expression, is 'The Masque'.

Imagem 89: Máscaras Stuart Theater.



Fonte: acervo do pesquisador.

Let me explain a little about the Masque. I am presently a PhD researcher at the University of Essex, England and my working title for my thesis is 'Re-imagining the Renaissance Masque for 21st century theatre making'. Masques developed in 17th century England, they were multimedia shows which combined music, dance, stylised language and mime with

spectacular costume. Usually they had innovative set design, requiring complex mechanics, painting, lighting and sound. Their content was highly topical at the same time as being allegorical or mythological, with characters representing virtues and vices, gods and goddesses.

Imagem 90: imagem histórica.

Fonte: acervo do pesquisador.

Our project also connects to the masque form through the shared lineage of carnivalesque traditions - for example Comus, usually known as the god of carnival, appears in a number of 17th century masques, as does Momus initially from Greek mythology who is the personification of satire and mockery known in the Brazilian carnival tradition as King Momo or Rei Momo in Portuguese. King Momo is considered the king of Carnivals in numerous carnival festivities, especially in Brazil and Colombia. His appearance signifies the beginning of the Carnival festivities. Each carnival has its own King Momo, who is often given the key to the city. Momus introduces and gently satirises in the masque ‘Coelum Britannicum’ (1634). At the start of the 16th century, Erasmus also presented Momus as a champion of legitimate criticism of authorities. Allowing that the god was "not quite as

popular as others, because few people freely admit criticism, yet I dare say of the whole crowd of gods celebrated by the poets, none was more useful."

The Masque has three key parts found in all the masque performances however else they are differing in content and style.

a) Antemasque – presentation of the topical issue – the "present occasion", with differing viewpoints forming the "argument," a metaphor of the situation, usually comical/satirical, dramatic with direct address to the audience. Usually interrupted by one or more antimasque interventions-often dance, always highly visual, usually with loud discordant music; representative of an antagonistic or destructive force.

b) Masque – the fantastic vision of 'higher powers' – the "removed mysteries"; archetypal forces invoking wonder in the audience, bringing hope and the basis of philosophy needed for redemptive thought and action.

c) Dance – the masquers (performers) dance for and with the audience.

In 'O Carnaval Sombrio' we have: (a) the antemasque is progressively threatening leading to the banning of carnival - symbolic of the current repression of the people and their free expression in Brazil through intimidation, fake news and throwbacks to the military dictatorship,

(b) the masque is portrayed by a mysterious Jaguar Woman, quasi-magical and shamanistic, bringing strong, vital force for fighting and healing,

(c) the dance is the carnival bloco and cortege before, during and after the theatre play.

I will suggest in more detail below how this masque structure can be transposed to the subject of the corona pandemic, but first I will introduce the proposed title and relevant background information:

'The Masque of Pan' - (Masque not mask):

Pan was the main Greek god of nature and we can see the ‘All’ of Pan in many words e.g. pantomime, meaning all the arts (including mime of course). But the words I propose to personify in the style of the masque are opposites, paired in the following way:

Pandemonium / Panoply (signifying the many tools at our disposal to lessen corona death and illness and help as many people as possible),

Pandemic / Panacea (signifying a cure-all, which could be a vaccine for our present pandemic)

Panic / Panorama (signifying seeing the whole picture; this could be learning or teaching other countries and peoples in tacking the virus).

‘Masque not mask’ is used as a subtitle firstly to differentiate between the masque performance and masks worn for theatre or carnival and also to positively hope for special live performances where people can freely gather together again and not have to wear clinical face masks.

So, to return to the transposition of the masque structure for ‘The Masque of Pan’ - (Masque not mask):

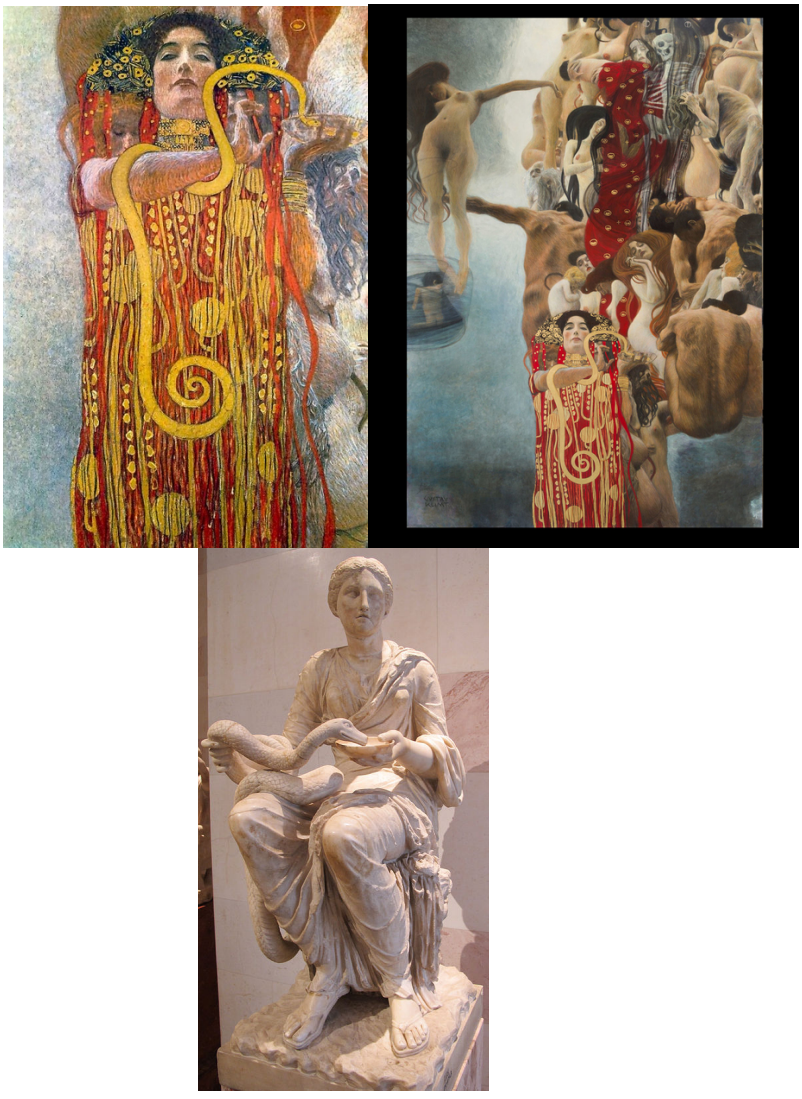
Antemasque – the argument and problems are symbolically discussed and extrapolated through opposing ‘types’: Pandemonium / Panoply, Pandemic / Panacea, Panic / Panorama (as mentioned above). Other possibilities are Rumour/Fact, Opinion/Truth, Necessity/Paranoia, Quarantine/Social, Solidarity/Selfishness. All would be costumed according to their type with appropriate symbolic props. They would be intermittently interrupted by antimasques of, let’s say, virus cells, physical or mental illness, death, reckless risk takers – all on a visual symbolic level of dance, physical theatre, masks and puppetry. This would transform into the main masque representing medicine and healing in the form of Hygieia, the ancient Greek goddess/personification of health, cleanliness and hygiene. Hygieia could be joined by her four sisters who each performed a facet of Apollo's art: Panacea (universal remedy); Iaso (recuperation from illness); Aceso (the healing process); and Aglaïa (beauty, splendour, glory, magnificence, and adornment).

Hygieia also played an important part in her father Asclepius’s role as god of medicine; while her father was more directly associated with healing,

she was associated with the prevention of sickness and the continuation of good health. Her name is the source of the word "hygiene".

Their text (sung and spoken) can elaborate on the theme of ‘Medicine’ (e.g. comfort, care, hospitals, experts, sharing of provision, scientific insight/discovery, prevention, listening to experts, new cures, etc.). These could be portrayed with music, special coordinated movement, projections, light and special scenic effects.

Imagens 91, 92 e 93: pesquisa histórica.



Fonte: acervo do pesquisador.

The dance with audience participation would happen twice, probably at the beginning and near the end of the performance.

You may be thinking at this point that this is a difficult feat to accomplish even with a highly skilled group of collaborating artists, weeks of rehearsal, appropriate resources and an excellent performance space. You are correct in this assumption. To follow your probable train of thought-this is presently impossible. So how can we even take tentative steps towards this feat in the present days of corona? I will come to this in a moment. But first dear reader, you may have a further troubling thought inching it's way forward to the dominant part of your consciousness, namely - why is the vision of this gringo writer-artist so Euro-centric? So, I will answer as best I can: The English-originated masque form has international applications (I hope this was sufficiently elucidated above). The vision of Medicine is by an Austrian painter, namely Gustav Klimt (his genius is universal). Why the French actor/artist/theorist Antonin Artaud? – His works have inspired theatre makers the world over and his ideas from 'The theatre and its Double' seem particularly poignant in present times. Why Greek and Roman gods? -The energies and symbolism of deities are syncretistic between cultures and religions. Even here, a more direct transposition can be mentioned: Hygieia was imported by the Romans as the goddess Valetudo, the goddess of personal health, but in time she started to be increasingly identified with the ancient Italian goddess of social welfare, Salus. Perhaps you, dear reader have suggestions on deities, archetypes and images from the varied pantheon and practises of Brazilian, or other indigenous cultures? It could be said, for example, that an Afro-Brazilian equivalent to a Greek deity of healing would be Babalú-Ayé' an Orisha strongly associated with infectious disease and healing. Babalú-Ayé's own journey of exile, debilitation, and finally restoration addresses the cyclic nature of all life. This theme of transcendence is also present in narratives about epidemics befalling kings and kingdoms, only to find relief and remedy in Babalú-Ayé. At this point you may be asking yourself, what is all this quasi-religious 'mumbo-jumbo'? My answer is: it is a means towards symbolic art; take it as more than that if you wish.

But this brings us back in a kind of full circle to 'O Carnaval Sombrio', in which our symbolic figure that represented a way to heal, in a more metaphorical way, the ills of Brazilian society 'infected' by pestilent politics,

was a Jaguar Woman, a kind of shaman representing the forces of Nature and representing the indigenous people of the Americas. We are creating a mask and persona based on the Mayan tradition and our intuition was also apt for the transition to the project of 'The Masque of Pan'; Ixchel is the 16th-century name of the aged jaguar goddess of midwifery and medicine in ancient Maya culture.

Let's go back to the present problem of how to make theatre in the time of corona virus. Like many artists we are searching for ways to move forward from this frustrating situation of being cut off from our colleagues, our practise, our profession. It is not just the lack of a live audience; it is the lack of live actors to inspire each other and physically work on our creations.

It is reasonably clear how corona has affected our creative process, but how this can be used as a positive catalyst? Since all our imminent live performances, workshops and seminars were cancelled at the last minute we have slowly began to explore distance-creation; after this hiatus caused by corona, the members of our collective are working again together again to produce related research and works of art: video, sound recording, script writing, poems. We meet on Zoom group chats and gradually unfold our plans. Writing for this Zine is a great way to share our ideas and learning.

But what about the project above? How will this happen?

I suggest that it is a collective project in the widest sense of the word-anyone can get involved.

For all participants:

In times of Corona virus, we will work with distance collaboration, mainly through video. But first let's take a look at steps forward in sharing corona experiences towards an artistic project.

For example:

Step 1 – write,

Step 2 - record your voice,

Step 3 - record your video.

Time limit for voice or video recording = 1 minute.

We will facilitate a process of collation, assemblage.

We will work with script writers,

a sound recordist/music producer/music creator,

a video editor.

These can form a montage to be used in the ‘argument’ of the antemasque.

Some talented technical wizards may work on something more abstract and strangely beautiful through the medium of video design and/or music - this would be toward the main masque of Medicine and Healing.

They may be some creatives out there who capable video or music editors/producers.

To finish I will quote Antonin Artaud again and see if it also inspires you to think how this pandemic of 2020 *is* the performance and we are all actors within it.

‘Like the plague, theatre is a crisis resolved either by death or cure. The plague is a superior disease because it is an absolute crisis after which there is nothing left except death or drastic purification. In the same way, theatre is a disease because it is a final balance that cannot be obtained without destruction. It urges the mind on to delirium which intensifies its energy. And finally from a human viewpoint we can see that the effect of the theatre is as beneficial as the plague, impelling us to see ourselves as we are, making the masks fall and divulging our world’s lies, aimlessness, meanness and even two-facedness. It shakes off stifling material dullness which even overcomes the senses’ clearest testimony, and collectively reveals their dark powers and hidden strength to men, urging them to take a nobler, more heroic stand in the face of destiny than they would have assumed without it.’

Imagens 94 e 95: Coletivo Migranto.

THE
MIGRANTO COLLECTIVE

Fonte: acervo do pesquisador.

Anexo B - Interview with Peter Schumann, Glover, Vermont, July, 2018 (Transcript)

Paulo: Can I do a question for you? The first question is: Could you talk about your work as a sculptor? What do you think about sculpture?

Peter: Well, this work that we do on our last show, which we will do now on Friday, is exactly about what you're asking. It's about sculpture. Sculpture is not literary, is not narrative. Sculpture doesn't have to have a plot, doesn't have to have a theme; it is free of these things, it is a phenomenon in itself, it's phenomenal. The stillness of sculpture is overwhelming: it doesn't come to you, you have to go to it. So you go to sculpture, and it makes you, it is frozen in its time, and you're always wriggling, and that's an example of what it is when you don't have that wriggling, when you're totally concentrate, and totally only one thing. So instead of us get doing "this, and that, and this", sculpture does only one of these things, and that's why it's so great. So that is not sufficiently there in our life, it's missing from our life, this greatness of total stillness, of total one gesture of things, not multigesture but one thing. We have puppets that can only do this. That's what we saw on our Hamlet show. And puppets said I can only do this, or puppets are like this. And it's for that reason of making use of this great stillness that sculpture is. I'm very interested too. Sometimes we do years and years without succeeding to do a real sculptural show, and that was this I want to try again to see if we can make a show without saying: 'This means that, and that means this, and we need language here and name it and [makes strange sounds], and you make a plot, and you make it interesting, no interest you make something interesting; in sculpture it's not interesting, it's something else.

Artur: What how about the title: "Or Else"?

Peter: "Or else" it was what we needed to… we didn't know what we would do at the end of the summer, so instead of saying Hamlet or some other soul, I decided to name it "Or Else", and now we have to do that, we have to use it as a title "Or Else", not that it's luckily or happily that it's missed out specific meaning, that's what we need.

Paulo: Peter, yesterday you told that you start doing a sculpture in a stone, and then you change to

Peter: Papier marché [laughs]. It's ridiculous.

Paulo: Why you make this change?

Peter: Well… I was fascinated to a stone as a kid when I was in high school. I did a stone stand, and I made little stand stone carvings, and bigger things, and then I went to an art school . They was in town, and it was a very good art school there, and the sculpture department you had to first learn blacksmithery to make your tools: so you had to, you got a rod of tin, you had to learn how to cut it, how to put it on the fire, how to mend, how to make your tool, and then you'd be allowed to make sculpture. And then sculpture that they made in the school wasn't sculpture, it was just to make (…) out of a half stone, that was it, just like a grave stone, you know [onomatopoea of stone carving], and then lettering into the stone. That's what they taught, and naturally I didn't want to do grave stone. My main problem was with my sculptures in stone I didn't what for. So in cities there are monuments, so I tried that: I took my stones to the middle of the city, and unloaded them there so I could get to know the monument, and the cops came and chased me away, and chased the sculpture so I couldn't do it. And then the stone went into the cellar of my parent's house, and that made them unhappy because what to do with that.

Artur: Oh, my God! Was this in Germany?

Peter: In Germany.

Artur: What was that school? Which school?

Peter: Oh, the school was called (school name in German). There was a wonderful sculpture teacher there who also taught "life drawing"; so you have a model standing, and at my time when I went to school, the fashion of art was pretty disgusting, it was so much the idea of you as an artist are responsible to invent something individualistically distinct, a style; you have to find a style. So when the students sat in front of the model, they didn`t even look much at the model. They were only interested in making their style. *(He makes funny noises as if the students were sketching the drawings)*. And our sculpture teacher, professor (teacher`s name), he was wonderful, he was fond of black forest, he was full of jokes, and he went around, and he (…). "Look, there`s nothing to do with what you see there. That woman is standing on this leg, and the other one is free (…), and her hips gets little support from the

elbow, and take a look at the bones: how she is built, and he made a drawing, and you couldn`t tell it was of her but it was totally correct. Just, you know, this is how the body is built, this is how the body is leaning." It was a wonderful experience to have that guy.

Artur: Did you learn with him to make your own masks and puppets?

Peter: No, I was only there for less than half a year. And then I quit. I couldn`t stand it anymore.

Paulo: Thank you very much. I appreciate. The second question is: What are the basic "princips" that orient your lifestyle and your theather "prodution"?

Peter: Well, I don`t know if it`s principles but I am an oppositionist, and I grew up as an opposiotinist. I lived in post-nazi Germany. I was totally disgusted with this society in which I lived, I was totally outraged by this bourgeous lifestyle, behaving as if nothing had happened, trying to wash it over all (…)., even in school, the only one I talked to was my father, who was a teacher, nobody else, and it was pretty horrible. I just wanted to get away, away, away. I wanted to go to Italy, or Sweden, it didn`t matter, just to go away, to run away from this horror. And yeah, that's what I did: I lived like a gipsy for years, tumbling around trying to start another way of life. So that's my background. Then when I came, I lived in the cities in Germany, in the vicinity of Muniche, then Elka Shumann and I had already met, and we had kids, and that became very important. And we wanted to live in the countryside, and her parents invited us to go to visit in the States, so we thought we would go for a visit but then I stayed in New York I was very interested to see, I had a dance company at that time. I was only interested in Cunningham, and Cage, and people like this, and happening makers who made happenings: Claes Oldenburg, Robert Morris, Simone Forti, Robert Whitman, Allan Kaprow, all those guys who made happenings, and they invited me for their first (…) to do things in there. And our neighbors on the lower side who (…) me, these people, the sweeper of my building, the guy who cleaned the building: he was my main connection, and then he had friends, and (they've all dope-smoking?) guys, and after they (…) me very well. [Laughs]

Artur: Allan Kaprow was my teacher. He was my teacher in California.

Peter: Oh, in California. So you came for a while to the States.

Artur: Many times, many times.

Peter: Well, I wasn't so fond of Kaprow's happening. I like Claes Oldenburg's happenings. Yeah, he was the master happening maker. That's typical for a sculptor. He was a sculptor. Do you know his work?

Artur: No.

Peter: I don't know if he does even get so much talked about as happening (…), he is more known as a sculptor: (the giants close pin?, the Harvard collage), this kind of thing.

Artur: Did you collaborate with those people?

Peter: No, but we lived in his apartment. That was my first apartment in New York was Klaus's apartment. (…) my work went on but collaboration, no. He had his team. I had my team. [Laughs].

Paulo: Take this opportunity to ask: how the change from NY to Vermont has affected your art work?

Peter: Very, very much so. Well, NY was very nervous city in the late 60's. There were riots almost every summer. Our friends they put up posters on the walls on the lower side saying: 'Stealing is human. Looting is divine', and stuff like that, you know. They supported people who wanted to loot places, who wanted to distribute puppetry in a radical way. (12:33 up to here) There was a huge mess, and the puppeteers coming to rehearsals. Sometimes we had an old courthouse, these jails and all that that the city let us use on 2nd Avenue; and sometimes puppeteers came to rehearsal, maybe six of them, and every single one had taken his money off him on the way to the rehearsal: at gun point, at knife point or whatever, pushed into a hallway, stripped and like that. There were moments when it was so intense, and in our house, that… that was before citizens got these gates on their windows. So the robbers would go over the rooftops and climb on the firescapes into people's, it's usually the kitchen, they climbed into the kitchen. And we didn't own anything. For most, they stole (…) baby diapers and bananas; then also records. I had a record player and records. I had beautiful records: German *musicans*. But then I could go on Sunday to there was on Avenue C market,

and I found the record and bought it back for five cents, my wonderful old (…) oratorium record.

Artur: The same record?

Peter: Yeah.

Artur: You'd just go around.

Peter: You'd just go into the… into that market.

Artur: And it was there. Oh, my God. Yeah.

Peter: And it was there. And a woman came, a friend came visiting us. We lived on the 5th floor of this (altenburgh?) apartment on east 4th street close to this Avenue D, and she came visiting, and she chained her bike to the railing outside the building, she came running up and we immediately ran to the window to look where the bike was. It was gone already. But she was a savvy New Yorker, and she went to the gas station at the corner and bought her bike back for a little pouch of marijuana. She got it back immediately. That was so typical for New York. There was a high tide of robberies. You could go in the morning, you could go into the corner store, and people would talk many languages there because it's very multilingual, you know: there's Spanish, there's, there's, there's, there's lots of European language, Ucranian, (…), Polish, and German, (…) all those languages. We could converse with everybody. It was typical eastern jew from, you know, (…) these (…), many languages, and I remember when in there to get some milk, and every single customer had been robbed that night, every single one. Yes, they came through the window, and did this, and this. You know, we wanted to be in the countryside, we needed to be, wanted to be in the countryside, very much, to be somewhere in the countryside. But how can you do that? How can you afford it, you know? So we got, we were lucky, we got invited by this college (...) and they said: (...) theather and residence., and we were very successful in (Europe?) at that time, and we made our living in (Europe?) basically (...)

Artur: And how does this move affect your theater work, or your production, puppetry?

Peter: I think very much. It's really hard to describe in what way. But the spacing, the time taking, the unurgency of things that happen in the landscape, to make a show in the landscape, and then you realize that what

you do is one thing, but the real big thing is what's happening above you, you know: there are the clouds happening, there's this change of light happening, that's the spectacle. What you do underneath is a little, minor animation to draw attention to that, you know.

Artur: Interesting (laughs). That's nice.

Paulo: The last question I'd like to do is about Brazil. And you made a... a... a theater there about Chico Mendes.

Peter: Yes. I was not on that tour but we did a Chico Mendes show here in the States, anntd we travelled it to Europe also when we learned the story of Chico Mendes. I think it was in the year when he was assassinated, and we made that show. So we made these tall puppets, and we called the rubber tappers, and we did shows with him, and we used all the information we could get about that, and then we have a poet neighbor, (...) wonderful Burt Porter. He (...), he's wonderful (...), and he made them all into poetry and verse for us, and then we used that, and yeah.

Paulo: What kind of element do you use in that moment?

Peter: The big puppets that I build I made into puppets with the apparate of the hands is a different person from the apparate of the head so you have the possibility to make scenes that are only done by hands, (...) by hands, and there are scenes that are only done by heads. This became and then that put into a landscape: that was the big challeng: how to do it. And we likened him, I think we made him like a Christian passion story, we formed it like a passion story: this... the prosecution, the capture, the crucifying, and all that.

Paulo: Oh, ok, very interesting.

Artur: Yeah**,** I wanna ask you like a curiosity: yesterday I met Jerome, Jerome, and he told me about, he'd say he was with Julian Beck and Judith Malina, and he'd say that Julian Beck and Judith Malina receive you in New York, were friends with you, and she could talk with you in German, and that facilitate (...)

Peter: My English was very bad, I had school English. I had an easier time reading Shakespeare in the original (...) but I couldn't understand what people were saying. This sloppy New York City bla, bla, bla style was very

hard for me. So I was very happy when Judith spoke fluent German, and we could talk together. It was quite...

Artur: Did you in terms of principles or theater ideas or something, did you, did you talk with Julian Beck and her?

Peter: Yes, I mean we talked, and also they and other people like (...), they tried to make sort of out of this, this different street and politically minded theatre tried to make it into group but I was very skeptical against this abstract discussion of principles and methodology that didn't interest me very much. For me, the main experience was that of the street, to take things into the street because the Cunningham people, and Cage people, the dancers that started the (...) theater, (...), it was all like a club, it was very elitist, it was very much one circle of highly educated people coming together and congratulating each other, and it had very little to do with this slummed fellows, the Puerto Ricans, and the racidic jews, and all these people who lived around us and had very different problems from those artists. So we said early: 'Oh, no, theater belongs in the street, we go outside, we do there.' And I, I had to make little shows because the cops had no experience with street theater at that time so they chased us. (...) we made things small enough when we saw the cop walking (...), we just left, went to the next corner, you know. And that was the technique, you know: pack it up, make it fast. That's all you can do.

Artur: Like the performance we did there.

Peter: Yes, yes, like that. You have to be fast, you have to be able to, so what I did clankies, I made paper school theater, and I came with a mask, and I had a Puerto Rican friend who translated everything into Spanish, and he stood there with an American flag, and we played our entirely American shows under the American flag.

Artur: And later, when the name "Bread and Puppet" was (...)? When was chosen?

Peter: I think, Alka says in 63, probably was around 62, but we used other names first. And then Alka, I think, said, but since we are baking and giving people bread all the time why not call it "Bread and Puppet". And we did that. We had the habit of, I made this heavy, the heavy loaves, these pray? loaves, and we (...) little loaf and we performed and we gave out things,

and we gave out the bread, different from now, we gave out before the show. We want the people to be chewing when they are watching (...). (Everybody laughs).

Artur: What is your plans now? Like the “Or Else” and you have other plans now?

Peter: Well, they will come by themselves. I don’t feel the need for really planning because there’s so many things that need it, that need attention, there’s also so much in the show that’s unsolved, there’s this song in the Hamlet show, to bring the (...) into it became a thing that needed changes all the time and that was undeveloped. So I wish we had done one more show to see how the copy is taken out, that wasn’t well done; and or how they took the picture, also not well done. All of those things could’ve been better if we would’ve got a little further with it, but the company wasn’t (...) until Hamlet; so, I could feel that they wanted a new show.

Paulo: Thank you very much, Peter. I’m very glad to meet you.

Peter: Yeah, it was so nice to make your acquaintance and to have in the company.

Paulo: I send you of course a copy when it’s finished.

Peter: (...) I can check my Portuguese skills (...).

Artur: We’re gonna write in English.

Paulo: In English, we’re gonna write in English.

Peter: You’re gonna write in English? (Claps his hands cheerfully)

Paulo: Thank you very much, Peter.

Peter: Thank you.

Paulo: I’m very glad to know you.

Peter: It’s very nice to meet you. Hey, Johnny.

Artur: That was a wonderful time, and a wonderful visit with you.

Anexo C - Entrevista com Benito Euclides de Moura Campos, São Luís do Paraitinga, São Paulo, 25 de fevereiro de 2022

Paulo: Benito, onde você aprendeu a arte dos bonecos gigantes?

Benito: Eu vivo numa cidadezinha onde a tradição dos bonecos é muito antiga. Obviamente essas tradições dos bonecos são europeias, vieram com os portugueses para cá. Desde que me conheço por gente, eu me vi correndo atrás dos bonecos gigantes da cidade, bonecos como o do João Paulino e da Maria Angu.

Paulo: Quando foi isso?

Benito: Isso foi na década de 60. Em 1962, eu tinha 10 anos. É muito interessante, porque nessa época os bonecos gigantes, conforme a idade ia passando, a gente tinha uma atitude perante o boneco. Eu, por exemplo, quando tinha 6, 7 anos de idade, me recordo, nem colocava a cara na janela. Só o barulho do bumbo tocando, aquilo tinha um ritmo, né: bum, bum... “Oi o João Paulino, oi oi oi, oi a Maria Angu”, eu tinha horror disso, olhava aqueles gigantes correndo atrás da garotada. “Vai pegar, vai matar a criança”, era aquele o imaginário da época. Aqueles gigantes todos poderosos, então eu nem saía para a rua, tinha medo dos bonecos.

Aí, conforme a idade vai passando, 8, 9 anos, já me via então correndo atrás dos bonecos. Depois, mais tarde, você vê que os bonecos tinham limitações, que aquilo era realmente um boneco, que tinha um cara lá dentro e o cara tinha limitações. Então, eu nunca fiz isso, mas tinha aqueles moleques safados que, quando o boneco vinha correndo, o cara esticava a perna para o boneco bater na perna dele e vir para frente, então isso era muito perigoso.

Então, aquilo era o imaginário, que dependia de cada época, mas que sempre habitou a cidade. São Luiz tem uma alma muito festeira e festiva, e também muito musical, e tem esse conjunto arquitetônico. Tudo isso é o cenário que eu faço parte.

Desde que me conheço, foi pelas festas, principalmente pelas festas religiosas, sempre misturou muito o profano e o religioso, eu não gosto muito da palavra “profano”, prefiro usar “festiva”. Então, a cidade sempre misturou

muito bem isso. Então, tinha as tradições Afro-brasileiras, através das congadas, através dos moçambiques. Na década de 60, só para você ter uma noção, tinha mais de 22 grupos, entre moçambiques e congadas. Existia já a cavalhada, a cavalhada é muito antiga aqui também, na cavalhada tinham os mascarados, eu amava aquelas máscaras. Então, eu fui olhando aquilo tudo, fazia parte do meu imaginário.

Eu sou formado em administração de empresas. Trabalhei muitos anos em Taubaté, trabalhei na Receita Federal, no INSS, na iniciativa privada, gerenciei empresa... Mas chega uma altura da vida que você olha e diz: “pernas, para que te quero”. Eu tenho que fazer o que eu gosto na vida, e o que eu gosto na vida é fazer essa bagunça toda carnavalesca, é fazer poesias. Escrevi um livro, lancei na PUC, se chama “O Caipira Filosófico”, que é em cima dessa ideia. Falo da fugacidade do tempo, da nossa insignificância diante do universo, mas também faço críticas a respeito deste universo no qual a gente vive, à devastação, essa tragédia que a gente está vivenciando.

Então, só para você ter uma noção de um dos poemas sobre a fugacidade, se me permite.

Paulo: Claro.

Benito:

A hora atrás do dia
O dia atrás da semana
A semana atrás da do mês
O mês atrás do ano
Tantas, tantas vezes
Outras vezes
Meses andantes ciganos
Com doze pernas anciãs
Virando meses em ano
La vou eu atrás do tempo
Pois o tempo não volta atrás
Olho então para o céu tão alto
Para ver que o tempo faz
E aí esta perda de tempo

O tempo passou, deu um salto
Eu fiquei mais sem ter tempo
Ficando eu cada vez mais só
Pois vida não é passatempo
Mas eu, bem...
Eu já tinha virado pó.

Paulo: Benito, estou vendo que você tem uma veia bastante literária, poética e musical. Você começou a trabalhar com o carnaval e com os bonecos a partir da literatura, da poesia e da música ou foi por meio das artes visuais, pelo efeito plástico dos bonecos?

Benito: Foi tudo junto. É muito interessante isso, porque como eu vivi nesse universo, eu era um grande admirador das máscaras. Eu adorava ver aquelas máscaras, eram muito legais, eram muito originais, as pessoas faziam os cabelos das máscaras e os bigodes com crina de cavalo, eram todas de papel machê e crina de cavalo. Aí eu olhava aquilo e achava muito legal, tinham umas que ficavam mais bonitas que as outras. E aí, chegou uma época que eu falei, vou aprender a fazer isso. Aí eu comecei a conviver entre os artesãos que aqui existiam, eu comecei a fazer máscaras principalmente de cavalhadas, e eram lindas máscaras. Usava materiais como papel machê e a crina de cavalo para fazer os cabelos. Eu fui olhando aquilo, depois comecei a trabalhar com máscaras, fui me aprimorando, comecei a usar papelão, que era uma técnica que estava aí, material reciclado, comecei a usar fitas adesivas de embalagens, antes usava cipós, aí comecei a criar bonecos de cipós, arames e papel e depois eu vim com outras técnicas. Teve uma época da minha vida que foi sensacional, eu produzi muitas máscaras. Foi aí então que fui aperfeiçoando, fui percebendo que era ilimitada a criação.

Paulo: Qual o impacto das máscaras e dos bonecos na cidade?

Benito: O meu trabalho todo, justificando todo esse conhecimento, essa vivência que eu tive desde menino, é um trabalho de resgate realmente, de ajudar na manutenção, que é muito difícil, porque a geração de hoje não quer saber mais nada disto, inclusive o Joao Paulino, que tem uma tradição das crianças saírem correndo atrás ralhando, ralhação dos bonecos gigantes.

Eu tenho muita consciência a respeito da cultura local, desta cultura festiva, festeira, o próprio Juca Teles, um bloco que eu resgato, porque o cara desapareceu, o sujeito morreu em 62. Juca Teles era um sujeito maravilhoso, formou 4, 5, 6 gerações, manteve a tradição de bonecos gigantes por um longo tempo, fazia a dança do caiapó, a malhação do judas... Aí, eu trouxe o sujeito, porque ele representava a síntese do espírito do povo local. Eu resgato a imagem dele mais tarde, para mostrar à nova geração a importância de que isto que a gente está vivendo, um monte de coisas é por cause dele.

Paulo: Esse seu resgate do Juca Teles aconteceu quando?

Benito: Na verdade, quando ressurge o Carnaval aqui, por volta de 1978, porque aí tem toda uma história, o carnaval do *rabo e chifre*, a reportagem da TV....

O que eu estava falando para você, que é uma coisa interessante, porque [n]as cidades mais antigas, eu sempre ouvi as pessoas mais velhas, sempre tive o maior respeito por memórias, gostava de ouvir as pessoas mais velhas falarem das tradições do carnaval das décadas passadas, dos anos 20, tipo; vinha um sujeito todo em xadrez da zona rural pulando, aí de repente saía um carro alegórico... Essa mesma pessoa me contou sobre meu pai, por exemplo. Meu pai também gostava muito das festas, tinha um sítio, era de uma família abastada. Ele tinha um sítio na vargem dos passarinhos, ele tinha um bloco chamado *espanta vaca*. A pessoa me contou que meu pai vinha da roça numa carroça, vinha lá do sítio para a cidade, tocando concertina. Aí, vinha cercado com um monte de mulheres em volta da carroça, dançando com flores de lapela vermelha na cabeça, ele bancava a festa, fechava o casarão da cidade, era o carnaval... E o “espanta vaca” era porque vinha aquelas jardineiras antigas, a tropa buzinando [e] espantando as vacas.

Paulo: Existe alguma relação do carnaval com a política?

Benito: Que eu saiba, não. A gente deu uma resposta à igreja, a igreja sempre pesou muito aqui. Nesta cidade pequena, a igreja apitava muito. Eu, por exemplo, por ser festeiro, era conhecido como o bruxo-mor. Minha mãe, muito católica, ficava chateada, porque o padre da cidade tinha me chamado de bruxo-mor.

Com relação aos políticos, quando o carnaval ressurge, os políticos usavam como sendo uma coisa deles, e aí havia essa minha discordância, eu enfrentei muito barra pesada, enfrentei políticos, porque eles usavam o carnaval para fazer política. Os bloquinhos, quando já estavam tudo organizadinhos, tudo bonitinho, aí vinham eles e, por darem uma certa cobertura, mas tinha que rezar no terço deles. E aí, tinha que parar o bloco na frente da praça, no palanque, vinham eles e entregavam troféu de participação.

Então aí, um dos blocos que a gente criou foi o *Encuca a Cuca*, porque aí era um bloco noturno, onde a gente resgatou as lendas da região, todas elas de fundo moral-religioso. Aí, a gente materializa essas lendas em bonecos gigantes. Nesta época eu já estava aperfeiçoando minhas técnicas de bonecos, e aí a gente vai mudando o caminho. Então materializamos o Cabra. O Cabra tem 5 versões, mas a versão original está ligada à igreja, que era o corpo seco, e depois ele vai tomando outros formatos. O formato que nós trouxemos para o carnaval, era um formato legal, era o que a tia Carola contava, que o Cabra era um enorme gigante, que fumava um cachimbo e raptava crianças e colocava dentro do cachimbão. Ele podia engolir direto, mas não sei por que tinha que engolir através do cachimbo... Tinha até um dos bonecos em que aparecia só as duas perninhas da criança saindo do cachimbo, como se o cabra tivesse fumando.

Mas aí, o discurso que eu faço com o Juca é exatamente isso, eu incito na farra e na folia, contrariando a igreja, porque tinha essa castração e também contrariando os políticos que usavam o carnaval.

Então, com o *Encuca a Cuca* o que que a gente fez? Como esse bloco era noturno, não tinha um horário definido para sair, o carnaval é festa do povo, é festa na rua, é o povo que faz a festa não tem que político usar isso.

Paulo: Pensando neste momento de pandemia do covid-19, de isolamento social e, coincidentemente, hoje deveria ser sábado de carnaval, no entanto o carnaval, a festa popular, está impossibilitada de acontecer, não estamos na rua, nos espaços públicos. Como você encara esse momento?

Benito: Eu acabei de completar 70 anos agora, então já foram 2 anos parado, sem carnaval. Eu não tenho mais tempo a perder, eu quero

fazer festa, eu obviamente vejo com grande tristeza este momento. Perdi muita gente querida, o pessoal me pergunta “cadê o café do Juca Teles?” Mas não dá, né. Primeiramente, a vida; sem vida você não está aí mais para fazer mais nada. Além disso, temos um governo que é um desastre total, uma tragédia, então eu vejo com uma tristeza no coração, que se contradiz com minha alma festiva. Eu tinha até imaginado um discurso de retomada do carnaval, mas....

Paulo: Você pode falar mais sobre a técnica dos bonecões que você desenvolveu?

Benito: Eu vivenciei isto com alguns artesões que aqui existiam, aí fui aprendendo, só que depois eu fui desenvolvendo uma técnica própria. Porque o papel machê é muito legal, tem mil gente trabalhando o machê, tem um valor danado, só que pros bonecos de rua não cabia muito bem. Eu pensei: “eu preciso fazer um boneco que seja leve e resista à chuva e à tempestade”. Aí comecei a pensar, aí comecei a trabalhar com arames de bitolas um pouco mais grandes, para dar uma estrutura, depois vinha com arames mais finos, depois vinha com as fitas de embalagem impermeáveis, vinha cobrindo, depois usava espuma e tecidos e verniz marítimo. Aí os bonecos podiam tomar chuva, tem bonecos meus que têm mais de 20 anos.