

SAIDEL, Henrique. O Estar e o Infiltrar-se – Ação Performática e Espaço Urbano. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná / FAP; Professor Colaborador. Diretor, Ator, Cenógrafo e Performer.

RESUMO

Neste trabalho, reflito sobre ações performáticas que se infiltram no espaço público de tal forma que seja impossível dissociar um do outro sem prejuízos para ambos, adentrando territórios onde a noção de autoria é alvo de questionamento. Apresento uma rápida descrição e analiso ações performáticas realizadas em espaços urbanos da cidade de Curitiba, das quais participei desde a concepção até os desdobramentos finais. As obras analisadas possuem um forte caráter metalinguístico e irônico, e absorvem, dentro das suas estruturas movediças, as ações dos espectadores, que alteram a sua relação com o espaço urbano, com os demais espectadores e com a *performance*, criando uma rede de infiltrações. Conceitos como os de não-lugar, pós-teatro e TAZ, zona autônoma temporária, articulam-se com a metalinguagem e a ironia para compor este estudo.

Palavras-chave: Ação Performática. Espaço Público Urbano. Infiltrações. Coautoria. Ironia.

RESUMEN

En este trabajo reflexiono sobre acciones performativas que se filtran en el espacio público de tal manera que es imposible separar el uno del otro sin daño para ambos, profundizando en territorios donde la noción de autoría es objeto de cuestionamientos. Presento una breve descripción y analizo las acciones performativas tomadas en espacios urbanos de la ciudad de Curitiba, de las cuales participé desde la concepción hasta los resultados finales. Las obras analizadas tienen un fuerte carácter metalingüístico e irónico, y absorben, dentro de sus estructuras fluctuantes, las acciones de los espectadores, que alteran su relación con el espacio urbano, con otros espectadores y con la *performance*, creando de una red de infiltraciones. Conceptos como el no-lugar, post-teatro y TAZ, zona autónoma temporal, se articulan con el metalenguaje y la ironía para componer este estudio.

Palabras clave: Acción Performativa. Espacio Público Urbano. Infiltración. Coautoría. Ironía.

Quando o artista sai de seu espaço fechado, de seus territórios seguros e previsíveis, e vai para a rua, deixando-se vivenciar o espaço urbano, instaura-se um ambiente de criação artística e de vida potente, instável e repleto de possibilidades. Interessam, aqui, ações performáticas que se infiltrem no espaço público de tal forma que seja impossível dissociar um do outro sem prejuízos para ambos, adentrando territórios onde a noção de autoria é questionada — artistas e espectadores igualmente mergulhados na *polis* autofágica, não havendo como delimitar onde termina a ação de um e começa a do outro.

Augé (1994) define o conceito de *lugar*: é *identitário*, pois identifica o indivíduo que o habita, marcando-o, distinguindo-o de seres provenientes de outros lugares; *relacional*, fundando-se a partir e para as relações sociais que aí se estabelecem, relações de coexistência, dinâmicas de ocupação física e simbólica do espaço; e *histórico*, pois, “conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima” (AUGÉ, 1994, p. 53), que é demarcada por artefatos ou datas que servem para ancorar e justificar a existência estável do lugar ao longo do tempo. Em oposição à noção de lugar, Augé identifica a existência dos *não-lugares*: espaços que não podem ser definidos como identitários, relacionais e históricos. O não-lugar aparece, então, como um espaço *entre*, um espaço não-habitado, ou, pelo menos, não-vivenciado por seus habitantes. Um território de ninguém e para ninguém.

Consciente deste estado de coisas, o *performer* do espaço urbano habita habilmente os não-lugares, propondo rupturas, estabelecendo marcos de identidade (de singularidade), relação e história em espaços onde tais elementos não são esperados. Seu objetivo é flexibilizar fronteiras, contaminar purezas espaciais e simbólicas, criando novas possibilidades vivenciais. O artista infiltra-se e transita na contramão dos fluxos convencionados, parando onde se deve andar, correndo onde se deve parar, gritando onde se deve silenciar, relacionando-se onde se deve ignorar.

A ação de *A maior peça mais panfletária do mundo* (2001) consistiu na criação, impressão e distribuição de 38.000 panfletos em Curitiba. Em cada panfleto, confeccionado em papel de baixa qualidade, uma moldura com uma pomba; no centro, uma frase lacônica, enigmática, por vezes imperativa ou provocativa.

Os locais e os horários de distribuição foram escolhidos para atingir o maior número de pessoas: ruas, praças, cruzamentos, *shoppings*, bares, centros culturais. Panfletos foram colados em telefones públicos, para-brisas e murais. A intenção dos *performers*/entregadores era confundir-se na multidão de entregadores de panfletos “reais”.

Os panfletos causavam curiosidade. Os *performers*/entregadores eram inquiridos sobre os objetivos daquele pedaço de papel que não dizia nada, não anunciava nada, não vendia nada, e que, muitas vezes, insultava quem o recebia. O espectador estava exigindo uma significação pronta e digerível para o ato. Tal exigência não era atendida. Restava ao espectador, em sua angústia por solução, criar ele mesmo a significação. Surgia um novo autor: o *performer*/espectador. Para cada *performer*/espectador a ação possuiu uma significação diferente e perfeitamente concreta. Assim, a *Peça panfletária* fechou seu ciclo e atingiu seu objetivo.

Outro desdobramento foi verificado: os *performers*/espectadores começaram a redistribuir, espontaneamente, os panfletos. Pessoas eram vistas distribuindo-os, ora com a mesma neutralidade dos *performers*/entregadores, ora incitando os transeuntes a colecionar os 18 modelos. Extinguiu-se a distinção entre *performer*/entregador e *performer*/espectador, a partir da iniciativa explícita do último. Uma imensa e autogestada rede se formou com a comunicação e a troca de panfletos entre as pessoas. Vislumbrou-se o sutil surgimento de uma

TAZ (*Zona Autônoma Temporária*, do inglês, *Temporary Autonomous Zones*), proposta de ativismo anarco-artístico de Hakim Bey (2004), geradora de levantes temporários contra estruturas hegemônicas de poder, de tempo/espacos nômades onde a convivência é imediata e as relações livres e multifacetadas, redes/rizomas de contato entre ideias e indivíduos.

A fugacidade temporal e espacial da TAZ é a fonte da sua força e a razão da sua existência, pois não se deixa capturar pelas garras da perenidade. Uma rede mutante, viva, que influencia e se deixa influenciar, que toma as rédeas de seu próprio movimento. Nos dez dias em que a *Peça panfletária* existiu oficialmente, fundou-se um espaço/tempo de troca e relação, um enclave no não-lugar da comunicação publicitária. A proposta iniciada como uma burla irônica (HUTCHEON, 2000) e metalinguística (CHALHUB, 2002) aos procedimentos da publicidade popularesca transformou-se num levante que colocou em xeque certas convicções cênicas: Quem é o criador do evento? Quem é o atuante? Quem é o espectador? Em que espaço físico acontece a ação artística? Quando começa e quando acaba o evento?

Em *Agora você ouvirá!* a virtualidade do corpo, da presença e da relação também é o mote. Ao invés de indicar o local da apresentação, este trabalho da Companhia Silenciosa (2004) divulgava dois números de telefone para os quais o espectador deveria telefonar. Ao discar para um dos números, o espectador era atendido por uma das atuantes.

Além do plano virtual de comunicação estabelecido pelo contato telefônico, a encenação acontecia no plano concreto: os números divulgados correspondiam a dois telefones públicos da Rua XV de Novembro. Ao lado de cada orelhão, um sofá onde três atrizes aguardavam as ligações. Quando o aparelho tocava, uma delas dirigia-se ao telefone, atendia-o e iniciava a atuação. Aos transeuntes era destinada apenas uma parte da ação, na qual existia pouca preocupação explícita de espetacularidade: avesso da cena, como se assistisse à gravação de uma radionovela. O foco da ação, no entanto, era o próprio telefone, suporte/conteúdo de um espetáculo que exigia um reposicionamento postural/sensorial dos atuantes.

A utilização de espaços e suportes midiáticos, tecnológicos, virtuais é apontada como uma das características da performance contemporânea ou *pós-teatro*:

A relação axiomática da cena: corpo-texto-audiência, enquanto rito, totalização, implicando interações ao vivo é deslocada para eventos intermediários onde a telepresença (*online*) espacializa a recepção. O suporte redimensiona a presença, o texto alça-se a hipertexto, a audiência alcança a dimensão da globalidade. Instaura-se o topos da cena expandida: a cena das vertigens, dos paradoxos, na avolumação do uso do suporte e dos mediadores, nas intervenções com o real (COHEN, 2003, p. 88).

Por mais prosaico que o telefone seja em relação a tecnologias mais recentes, ele é elemento de mediação entre seres e espaços humanos. A linha telefônica coloca-se como espaço *entre*, com as mesmas propriedades de não-lugar dos meios de transporte e trajetos de circulação. *Agora você ouvirá!* apropriou-se desse suporte corriqueiro para infiltrar-se no espaço virtual, arena funcional e falsamente transparente da transmissão de dados. A proposta afina-se com as

colocações de Cohen, expandindo a cena para um espaço virtual, teletransportando *performers* e espectadores para a rede telefônica descarnada, fazendo do suporte/espaço da atuação a própria razão de ser do evento, encravando no espaço/tempo cotidiano fluxos alterados de afetividades.

A provocação irônica e metalinguística é evidente: Em que espaço acontece a cena? Na rua, ao lado dos orelhões? Na casa do espectador, de onde ele disca e ouve o espetáculo? Nos cabos de transmissão e nas centrais telefônicas por onde passam os sons da atuação? A resposta talvez seja: em todos os lugares.

Em 2009, uma nova ação da Companhia Silenciosa mexeu com os brios da capital paranaense: *Los Juegos Provechosos (Incríveis Réplicas de Dinossauros Robotizados em Tamanho Natural)*. Inspirada no universo do teatro burlesco e de variedades, revistas e cabarés, a cena surge, rebuliçosa e brevíssima, rompendo a rotina noturna do centro comercial da cidade.

Calçada da Rua XV de Novembro. Meia-noite. Em frente ao McDonald's, um loiro surge. Observa a plateia, sorri, irônico. Carrega cavalinhos de plástico movidos à pilha. Surge um locutor — Leão Brasil, famoso locutor popular, conhecido por anunciar almoços e outros serviços baratos com voz radiofônica e jaleco amarelo-ovo. Durante a fala do locutor, o loiro faz os três cavalinhos funcionar. Infla três dinossauros de plástico e um boneco de látex de *sexshop*. O boneco é masculino, loiro — o *performer* prende-o ao seu próprio corpo. Chega um carro vermelho, tocando música em altíssimo volume. Estaciona na calçada, próximo ao público. Desce uma loira, vai até o porta-malas do carro e abre-o. Música dançante. Desce outra loira. Pegam baldes com esponja, água e sabão, e lavam o carro, sensualmente. Insinuam-se para a plateia. O clima é fortemente erótico e alegre — principalmente quando usam uma mangueira. Enquanto isso, uma terceira loira encarrega-se de arrecadar dinheiro, vendendo calendários com fotos sensuais do espetáculo. Surge, do décimo andar do prédio em frente, a quarta loira. Ela segura uma boneca inflável, também loira. Elas descem de rapel pela fachada do edifício. Elas discutem, e a boneca é atirada ao chão. Continua a descida. Chegando ao chão, a loira corre ansiosa até o carro, como se estivesse sendo perseguida. Todas as loiras entram no carro, que sai em alta velocidade e some ao virar a esquina.

Em pouco mais de vinte minutos, *Los Juegos Provechosos* executa uma sinfonia de plástico, engrenagens, pelúcia e látex, onde as brincadeiras ganham ares insólitos e provocantes. O espaço urbano noturno, habitado por seres vagantes e solitários, com seus silêncios e sirenes distantes, é surpreendido por um rompante de vivacidade e excitação. O erotismo surgido e amplificado na artificialidade dos objetos, na relação divertida e contundente dos corpos, dos brinquedos, das máquinas e das arquiteturas. Erotismo clichê, com suas loiras molhadas e seus automóveis. A pornografia de uma cena que expõe corpos e discursos sedutores e radicais no cartão-postal adormecido da cidade. Ironia erótica, metalinguagem excitada.

O público, consciente ou não do caráter artístico da ação, deixava-se arrebatado pelas provocações festivas da cena: gritos, aplausos, assobios, risadas e

elogios nem sempre elegantes ajudavam a compor a sonorização do evento. Algumas pessoas, mais empolgadas, interagiam com aquelas figuras saídas do calendário de alguma borracharia de estrada.

Los Juegos Provechosos lança, para si e para o público, algumas questões: o que é verdadeiro? O que é falso? Pode-se ser natural em cena? O que é natural? O que é artificial? (O jogo das artificialidades. Kitsch. Casca, simulacro, imagem da imagem.) Como o espaço público suporta uma explosão de erotismo e entusiasmo coletivo, por mais breve que seja? É permitido excitar e se excitar em público? O que sobrevive, no aparelho regulador e repressor da cidade, depois de um levante barulhento e desavergonhado?

A polêmica gerada pela presença incidental de Leão Brasil — *ready-made* performático que borrou as fronteiras entre arte e realidade — aqueceu os debates sobre o evento, acusado de humilhar o pobre e “semianalfabeto” locutor. Ora, nenhuma ação radical, em especial as marcadas pela ironia e pelo questionamento de padrões sociais e artísticos, passa ilesa de críticas e protestos daqueles que se sentem incomodados em sua própria desterritorialização. *Los Juegos Provechosos* sacudiu e foi sacudido pela noite vazia de Curitiba, e espalhou-se pelas calçadas, ruas, prédios e corpos da cidade, vibrando-os e vibrando junto com eles, numa polifonia irrefreável de afetos.

O que se busca, acima de tudo, é desburocratizar, desrotinizar, desenrijecer as relações dos indivíduos com o espaço que ocupam e com as pessoas e seres com quem convivem. É rejeitar a postura “comportada”, asseada e estéril que predomina nos ambientes cotidianos e, muitas vezes, nos processos de criação artística — propondo olhares e ações irônicos e provocadores. É estabelecer vínculos e fluxos multidirecionais de afetividades. É permitir-se independente e interdependente, sem culpas e sem medos, manter-se vulnerável à influência do outro, da mesma forma que se percebe influenciador da situação alheia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, M. **Não-lugares**. Campinas: Papirus, 1994.
BEY, H. **TAZ: zona autônoma temporária**. São Paulo: Conrad, 2004.
BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: EdUNICAMP, 1996.
CHALHUB, S. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2002.
COHEN, R. **Pós-teatro: performance, tecnologia e novas arenas de representação**. In: CONGRESSO DA ABRACE, 3., 2003. Fpolis. Anais... Florianópolis: ABRACE, 2003. pp. 88-89.
HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.