

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

Diálogos em Resistência:
Um estudo da Performance Arte Ativista e as Instituições Culturais

MARIE ARAUJO AUIP

Novembro de 2015

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos sob orientação do Prof. Emerson Nascimento

Sumário

INTRODUÇÃO.....	4
CAPÍTULO 1.....	5
1. PERFORMANCE ARTE: MARCOS HISTÓRICOS.....	5
CAPÍTULO 2.....	8
2. PERFORMANCE ARTE ATIVISTA MODOS DE PRODUÇÃO.....	8
2.1 TAZ – ZONA AUTÔNOMA TEMPORÁRIA.....	12
CAPÍTULO 3.....	14
3. MODOS DE PRODUÇÃO DA PERFORMANCE ARTE ATIVISTA: DA CAPITAL PAULISTANA À CIDADE DO SOL CEARENSE	14
3.1 DAS HISTÓRIAS DO MUNDO DE PRICE.....	14
3.2 AÇÕES E DIALOGOS EM FORTALEZA – CE.....	18
3.3 DAS HISTÓRIA DO CORO DE CEGOS.....	24
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	29
REFERÊNCIAS.....	30

RESUMO

Este artigo visa apresentar uma reflexão sobre os modos de produção da performance arte ativista contemporânea e sua execução. Analisamos a complexidade dos diálogos estabelecidos entre a obra artística ativista e as instituições culturais. O objeto de pesquisa são dois coletivos, um residente em São Paulo (SP) e outro em Fortaleza (CE), refletimos sobre o modo de produção e seus diálogos com as instituições culturais, na montagem de duas obras, “CEGOS” do Desvio Coletivo e “Price World ou sociedade a preço de banana” do EmFoco Grupo de teatro.

Palavras-chave: Arte Ativista, Produção Cultural, Performance

ABSTRACT

This article presents a reflection on the modes of production of contemporary performance art activist and execution. We analyze the complexity of the dialogue established between the activist work of art and cultural institutions. The research object are two collective, a resident in São Paulo (SP) and the other in Fortaleza (CE), we will reflect on the mode of production and its dialogues with cultural institutions, in the assembly of two works, "CEGOS" from Desvio Coletivo and "Price World ou sociedade a preço de banana" from EmFoco theater group.

Key words: Activist Art, Cultural Production, Performance

RESUMEN

Este artículo presenta una reflexión sobre los modos de producción de la activista de la performance contemporánea y ejecución. Se analiza la complejidad del diálogo que se establece entre el trabajo activista del arte y las instituciones culturales. El objeto de investigación son dos colectivos, residente en São Paulo (SP) y el otro en Fortaleza (CE), vamos a reflexionar sobre el modo de producción y sus diálogos con instituciones culturales, en el montaje de dos obras, "CEGOS" Desvio Coletivo y "Price World ou sociedade a preço de banana " de grupo de teatro EmFoco.

Palabras clave: Arte Activista, Producción Cultural, Performance

INTRODUÇÃO

A performance arte, atualmente é reconhecida como linguagem autônoma pelas Instituições Culturais – museus, galerias, centros culturais – esta relação estabelecida, percorre todo o século XX para poder se estruturar. Após ser denominada como a linguagem da ruptura e da negação da arte institucionalizada, a performance, se torna o objeto artístico e pesquisa de muitos artistas e coletivos. Por ser uma expressão artística de vanguarda, e advinda da contracultura, a performance constrói os caminhos para que os artistas ativistas inventem modos de criação.

Este artigo analisa os modos de criação vinculados aos modos de produção da performance arte ativista. Investigando a relação dos coletivos e suas construções ideológicas e independentes de financiamentos, públicos ou privados, até o momento em que esta relação se estabelece. Dessa forma, procuramos expor e avaliar os pontos de tensão no momento de encontro entre a obra ativista e a instituição fomentadora.

Analisaremos a produção de dois coletivos, o EmFoco Grupo de Teatro de Fortaleza(CE) e o Desvio Coletivo de São Paulo (SP). Como foco de estudo teremos o processo de montagem dos trabalhos: *Price World ou sociedade a preço de banana*, e da circulação da performance urbana CEGOS.

No primeiro capítulo, iremos contextualizar através de autores como Jorge Glusberg (2013), Roselee Goldberg (2007) e Renato Cohen (2002), sobre o histórico da performance arte, dos movimentos artísticos do século XX que são os precursores das linhas de pensamento artístico, estético e político da linguagem.

No segundo capítulo, realizamos o recorte da pesquisa voltado para a análise do que se formata uma performance arte ativista, analisando a ação dos coletivos através dos autores contemporâneos, Ricardo Rosas (2005), Andrew Boyd (2013) e André Mesquita (2008), e o conceito de Zona Autônoma Temporária de Hakim Bey.

No terceiro capítulo, analisaremos os dois coletivos citados e suas obras ativistas. O primeiro, EmFoco Grupo de Teatro, que já possui seis anos de atuação na área das artes cênicas em Fortaleza, capital do Ceará; e o grupo Desvio Coletivo, rede de criadores de São Paulo capital que surge após o Laboratório de Práticas Performativas da Universidade de São Paulo, e que possui em sua pesquisa cenas híbridas. A partir da relação estabelecida entre os processos de criação destes dois coletivos e das Instituições culturais, poderemos avaliar de qual maneira suas ações

ativistas impactaram o sistema institucionalizado das artes que fomentaram as obras “Price World” e “CEGOS”.

CAPÍTULO 1

1. PERFORMANCE ARTE: MARCOS HISTÓRICOS

A performance passa a ser reconhecida como expressão artística independente na década de 70, a sua trajetória para alcance desse *status* se inicia nos movimentos artísticos ocorridos no final do século XIX e começo do século XX. O Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, tiveram motes de contato com a arte da performance, pois “futuristas e dadaístas utilizavam a performance como um meio de provocação e desafio na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte” (GLUSBERG, 2013, p.12) mas a performance ainda não era a linguagem em si. A proposta destes movimentos era diminuir a distância com o público, borrando as barreiras entre vida e arte e buscando que os artistas se envolvessem como mediadores de um processo social.

Assim, estes movimentos, integram a arte conceitual, que se baseia em privilegiar uma arte de idéias em detrimento do produto, da arte comercial. De certo, os manifestos futuristas e dadaístas já erguiam os pressupostos de uma arte que subvertia a lógica do sistema de arte, o extravagante Filippo Tommaso Marinetti publica em 20 de fevereiro de 1909 no jornal francês *Le Figaro* seu *Manifesto Futurista*, no qual explicita “Nós destruiremos os museus, bibliotecas, academias de todo tipo, lutaremos contra o moralismo, feminismo, toda cobardice oportunista ou utilitária”. Foi na arte da performance, que os movimentos vanguardistas conseguiram apontar para novas direções, muitas vezes utilizada para escandalizar e colocada de forma transgressora.

Segundo Goldberg (2007) na década de 70, a arte conceitual estava em seu apogeu, assim a performance, sendo uma das manifestações estabelecidas do pensamento conceitual, ou seja uma arte de ideias e não de produtos, se tornou muito visível neste período. Em contradição a este pensamento, nota-se, que a arte da performance ganhou notoriedade em centros artísticos internacionais, museus, festivais, academias, entre outros. A performance arte em sua estética inicial vai contra os

convencionalismos da arte estabelecida, ela é uma ruptura artística, e possui uma postura radical, neste sentido ela possui uma base anárquica.

Cohen (2002) enfatiza esta identificação com o anarquismo, explicitando o caráter experimental, sem compromisso com a mídia e nem com número de público da performance, características que são opostas ao sistema de arte comercial. O que pretendemos levantar em discussão é a definição que propõem que o anarquismo afirma que uma “sociedade sem poder político institucionalizado, sem Estado, é a mais alta expressão da ordem.” (COLOMBO, 2004, p. 194) e em sua concepção política, tende a suprimir e ausentar o Estado, eliminando o poder de direito de coerção sobre o indivíduo. No caso, da performance arte, essa ausência ou presença do Estatal é designada pelas convenções das instituições culturais e, neste caso, encontramos um ponto de tensão. Esta tensão começa a se desenvolver desde o começo do século passado, no qual, estabelece as relações entre uma linguagem de postura radical com os locais institucionalizados mantenedores economicamente de artistas e seus movimentos artísticos.

Entendemos base anárquica não para designar desordem e confusão que são os tons habituais sobre o termo anarquia. Esta base anárquica se difunde e consegue fugir das instituições, no local onde a arte da performance pode ser realizada, em diversos espaços; museus, teatros, galerias, em “espaços alternativos” e até mesmo na rua, neste último caso, se denominando, uma intervenção urbana ou performance urbana. BAUMAN (2013) explica que antes, no século passado, a contribuição artística costumava ser endereçada a uma classe social específica, com a performance urbana, ao sair dos prédios de poder artístico (teatros, galerias), se atinge várias classes. A performance urbana ou intervenção urbana, dialoga com o local público, transgredindo os códigos de urbanidade, assim, ela estabelece uma presença artística possível e habitável no *lócus* urbano. A performance se atualiza na vida da sociedade e o *performer* é delator do seu tempo, o seu discurso é do combate, da militância e do *underground*:

Nesse sentido, as performances realizam uma crítica às situações da vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolvem nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações. A esta ruptura com os padrões tradicionais do viver (que também implica uma denúncia) se justapõe uma ruptura aos códigos do teatro e da dança, que estão longe de serem estranhos à arte da performance (GLUSBERG, 2013, p. 72)

Estas características apontadas da performance arte: abrangência, ruptura, liberdade e radicalidade, a torna hoje em dia, uma linguagem adotada por vários artistas em forma de ativismo. Colocamos aqui o termo ativismo, como ações que visem mudanças sociais e políticas, como denomina André Mesquita (2008). Outro ponto essencial é que a performance, diferente de outras manifestações artísticas, não se articula, necessariamente, através de um código institucionalizado (texto, música,) ela tende, em vez de acentuar a *representação*, acentuar a *atuação*. Isto quer dizer, que além do estado vida e arte que se estabelece entre público e performer, o próprio autor é ativo em sua criação. Este ser ativo, atravessou vários movimentos além do Futurismo, Surrealismo e Dadaísmo, podemos citar também os movimentos situacionistas; Fluxus, *Mail Art*, *punk rock* e o Utopismo do século XX.

Dos anos 1920 em diante, os utópicos já tinham consciência de pertencer a uma tradição que se estendia até pelo menos o Dadá e o Futurismo e também estavam cientes de que, em séculos anteriores, crenças semelhantes tinham se manifestado através de heresias religiosas. Há um aspecto de *samizdat*¹ na tradição, permitindo que ela continue – pelo menos parcialmente – autônoma das instituições culturais e comerciais da sociedade reinante. (HOME, 2004, p.17)

Além da clandestinidade, alguns artistas *performers* também atuavam diretamente nos centros de poder hegemônico. Joseph Beuys, artista alemão e colaborador do movimento Fluxus, teve seu auge entre os anos 1960 e 70, foi uma figura que esteve entre a linha da arte e da política, se candidatando a uma vaga no Parlamento Europeu e fundando a Organização para Democracia Direta na qual advogava:

[...] a tese que deveria se acabar com a democracia representativa a fim de retornar ao sistema de que os cidadãos conduzissem a sociedade sem delegar a soberania em nada e por meio de constantes votações sobre cada assunto (GLUSBERG, 2013, p. 130)

Da mesma forma que o Dadá e o Futurismo, o Fluxus, se propõem a dar novo significado e um uso alternativo aos canais oficiais de arte, e possui um forte

¹ A samizdat é um “termo russo para publicações clandestinas, independentes, que circulavam na antiga União Soviética” (ROCHA, 2009, p.29).

posicionamento anticomercial. Outro movimento de resistência cultural diante do comércio de massa é a *Culture Jamming* que “envolve subversão, a manipulação ou o rompimento simbólico das mensagens publicitárias na mídia e no espaço urbano” (MESQUITA, 2008, p.21). A *Culture Jamming*, formata ações ativistas e possui ligação com os movimentos anti-consumo dos anos 90, mas sua atuação surge como um ataque à cultura midiaticizada, pois “as manifestações *jammers* combatem principalmente o domínio dos espaços públicos por mensagens publicitárias que, com um marketing cada vez mais agressivo das grandes corporações, se tornam proporcionalmente mais invasivas e hegemônicas no cotidiano dos indivíduos” (DINIZ, 2008, p. 2). Podemos definir, então, esta movimentação como subversiva e pós-moderna, por criticar elementos presentes no cotidiano atual. A tática utilizada pelos artistas *Jammers* é de reconfigurar as mensagens publicitárias que estão no cotidiano da vida pós-moderna, se tornando uma maneira responsiva aos canais da mídia. Klein explica que a “culture jamming rejeita frontalmente a idéia de o marketing - porque compra sua entrada em nossos espaços públicos - deve ser aceito passivamente como um fluxo de informação unilateral”(KLEIN, 2002, p.205).

A não passividade diante da mídia e das instituições é um aspecto importante destes movimentos artísticos e na linguagem da performance arte, e com base neste caráter ativista, este artigo, irá realizar um recorte ao considerar o estudo das performances que possuem em sua base de criação uma ligação forte com os movimentos sociais e políticos. Aqui interessa-nos analisar os processos, caminhos e estratégias que os artistas ativistas se utilizam em seus modos de produção e criação. Também contextualizamos a performance arte ativista dos grupos EmFoco e Desvio Coletivo e sua relação com as Instituições culturais, analisando os pontos de tensão deste dialogo.

CAPÍTULO 2

2. PERFORMANCE ARTE ATIVISTA: MODOS DE PRODUÇÃO

Atualmente, os modos de criação propostos pelos artistas que denominam sua pesquisa estética em performance, convergem também para modos de

produção que visem modificações em suas próprias estruturas. A *body art*, o *happening*, as instalações deslocaram o modo criativo de se executar esteticamente a arte conceitual, muitas vezes, colocando o corpo do performer como objeto subjetivo. Ao expor os limites da dor e o corpo nu em suas variadas formas, provoca-se o pensamento de resistência aos pensamentos das desigualdades sociais: raça, gênero, classe, entre outras.

Este corpo, como atuador e modificador político, muitas vezes é representado pelo trabalho solo de um artista *performer*, colocando esse modo de produção na figura da pessoa que a executa e não, por exemplo, de um personagem. Temos exemplos como Marina Abramovic, Yoko Ono e Guillermo Gómez-Peña. Além da figura solo, atualmente, se constata um crescente aumento nos números de coletivos. Estes, assim como o nascimento do conceito da performance arte, possuem uma atuação que expõem sua formulação na contramão dos processos mercadológicos da arte.

Os coletivos desenvolvem processos criativos e abrangem uma criação colaborativa, propondo uma forma de ação coletiva e plural, “coletivos de arte privilegiam processos de trabalho e a multidisciplinaridade dos campos teóricos, muito mais que a produção do objeto de arte tradicional” (MESQUITA, 2008, p.13).

VIRNO (2003) nos explica a diferença entre “multidão” e “povo”, no qual coloca a multidão como pluralidade que persiste na cena pública em forma de ação coletiva, em contraposição à unidade coesiva do povo. A multidão é uma rede de indivíduos, sendo que esta individuação perpassa por um processo pré-individual, que é biológico, lingüístico e da relação de produção dominante, desta maneira, o coletivo da multidão é onde se afina a própria singularidade, mas em formato participativo. Com o caráter mais político, podemos entender o conceito de multidão como um ponto que

[...] afasta-se da unidade política, opõe-se à obediência, não aceita pactos duradouros, não alcança jamais o status de pessoa jurídica, pois nunca transfere seus direitos naturais ao soberano. A multidão está impossibilitada de efetuar esta “transferência”, por seu modo de ser (por seu caráter plural) e de atuar. Hobbes, que era um grande escritor, sublinhou com uma precisão lapidar como a multidão era antiestatal, e, por isso, antipopular: “Os cidadãos, quando se rebelam contra o Estado, são a multidão contra o povo” (VIRNO, 2003 p.5)

Tomaremos a definição de Estado que se forma no Ocidente

entre os séculos XIII e XVII com a desintegração das formas políticas do medievo e o crescimento de uma economia capitalista. Sua estrutura pode ser assim resumida: a criação de uma burocracia criada para coordenar as atividades do governo central; a delimitação territorial precisa de suas fronteiras, onde o Estado passava a ser absoluto (todas as outras instituições seja seculares ou religiosas passaram a reconhecer sua autoridade); surge o sentimento de devoção à nação e em todo o território se partilha mais do que um idioma, se partilha uma cultura e uma história comuns. No século XIX o Estado Nacional está plenamente consolidado (KARAWCZYK, 2009, p.3)

Hobsbawm (2011) cita que para o marxismo o Estado, antes da implementação do comunismo, é o aparelho para governar homens. Apesar de muitos autores apontarem que esta forma clássica de Estado está em dissolução, ela ainda continua sendo a unidade política legítima deste século. Mas quem são estes que se rebelam contra o Estado dentro da arte? Os coletivos reformulam o seu fazer artístico em prol de um ativismo dentro da sociedade. São grupos que dialogam com espaços abandonados pelo poder público e ocupados por uma classe desprivilegiada financeiramente, ou, por outro lado, ações que questionem os símbolos de poder que visam a manutenção do *status quo* da sociedade. Eles também formatam circuitos independentes no seu modo de produção.

Como analisamos no tópico anterior, desde o começo do século passado, tem se formatado no campo da arte uma multiplicação da produção que possua relação entre arte e política. É importante apontar que o conceito de política aqui assumido é “para além da esfera do ‘sistema político institucional-governamental’, e o concebemos como um tipo de relação onipresente nas relações sociais dentro das quais a arte se produz e comunica” (ROCHA, 2009, p. 11).

Qual é a urgência deste século que nos proporciona um *boom* de coletivos artísticos que apontam para questões políticas? Esta crescente formação de coletivos no Brasil tem histórico e, segundo ROSAS(2005), ainda nos anos 70 e 80 com força política, mas que se perde e volta apenas em meados dos anos 90. No século XXI, nota-se, que os coletivos se fortalecem em redes e buscam, ainda mais, um posicionamento organizacional diante do poder público e do povo – unidade política.

Esta maneira criativa dos coletivos de lidar com argumentações sociais, muitas vezes, ganha espaço na mídia, mas perdem o seu caráter crítico inicial. Salientamos, que o termo mídia aqui utilizado é referente à hegemônica, às grandes corporações dos meios de comunicação. As ações criativas e ativistas dos coletivos, mesmo sendo

utilizadas como estratégia de propagação nestes veículos de comunicação, se tornam problemáticas ao se lançarem como notícias “mastigáveis” como explica ROSAS (2005),

Não acredite na mídia. Toda a “onda” de coletivos é muito colorida e alegre, mas surge nos jornais e revistas como um fenômeno totalmente mastigável e uma moda a mais na prateleira do supermercado cultural. Não se engane: “ativismo” aqui é uma etiqueta plastificada para leitores ávidos por “novas tendências” com um quê de rebeldia inofensiva. Criação coletiva aqui diz muito mais respeito ao funcionamento e propagação das novas “indústrias criativas” e seu trabalho flexível que à contestação da autoria ou militância política. E mais: o fenômeno dos coletivos fervilha no Brasil já faz um bom tempo e não precisou da mídia para surgir e se disseminar. Os coletivos surgem, se desfazem, se mantêm, se replicam, vão e voltam, de forma independente e espontânea e assim como a mídia voltou suas lentes para eles também se esquece rápido deles, mas eles estão por aí, atuando nas sombras, nas brechas ou na luz do dia. (ROSAS, 2005)

Rosas conclui, que esta insurgência artística do século XXI, este ato de ataque que tem necessidade imediata, se diferencia dos movimentos de contracultura do século XX, pois propõem não apenas uma migração da linguagem para outros suportes, vão além, com ações de pura desobediência civil “de vandalismo da cultura massificada da publicidade, de signos institucionais da cultura ou da arte estabelecida; da sabotagem(..) rompimentos absolutos de barreiras entre o artista e o público numa inserção total no cotidiano” (ROSAS, 2008).

Em diálogo com o posicionamento destas ações ativistas que Rosas contesta serem verdadeiras quando distantes desta “mídia”, BOYD e MITCHELL (2013) aludem, na introdução do seu livro - “Bela Baderna” – a uma frase conhecida do Dr. Martin Luther King Jr., na qual ele cita que “A salvação humana está nas mãos dos desajustados criativos” . Neste livro, os autores apresentam táticas de ações ativistas e subversivas as colocando como estratégia de luta contra- hegemônica, neste caso, colocado como ações que implicam na tentativa de mudanças do estado das coisas desiguais em diversos aspectos. Para eles, as ações ativistas são subversivas e “causa desconforto, polêmica, desagrado (...) comoção, resposta, debate, questionamento, dúvida, mobilização, sensibilidade”. (MOSCHKOVICH apud BOYD e MITCHELL, 2013,p. 2). Se estas ações se voltam contra a lógica mercantilista da arte, como se dá os modos de produção e quais as estratégias para que estas ações possam interferir no

cotidiano das Instituições de poder: Igreja, família, Estado, capital, mídia. As possibilidades ainda são nebulosas, e pouco se tem publicado sobre estas estratégias, a maioria das publicações são independentes.

2.1 TAZ – ZONA AUTÔNOMA TEMPORÁRIA

Analisaremos o conceito de Zona Autônoma Temporária do autor Hakim Bey (1991), pseudônimo de Peter Lamborn Wilson, por exercer forte influência nas ações dos coletivos e a arte ativista. Assim, conseguiremos delinear uma análise na qual se estabelece a relação entre a performance ativista e as Instituições culturais.

Zona Autônoma Temporária, abreviada para TAZ, denomina redes que criam territórios de liberdade, locais livres de qualquer controle político. Esta rede de indivíduos que se juntam e propõem ações que visem a liberdade entra em diálogo com as ações dos coletivos. Bey levanta dois elementos geradores do seu conceito: A Revolução e os Mapas territoriais, “a revolução até hoje não nos levou à concretização desse sonho (de mudar o mundo). A visão ganha vida no momento do levante - mas assim que a "Revolução" triunfa e o Estado retorna, o sonho e o ideal já estão traídos” (BEY, 1991, p. 13). Os mapas são o símbolo de Estados Nação, de locais reivindicados, “O nosso século é o primeiro sem terra incógnita, sem fronteiras.” (BEY, 1991, p. 16).

O mapa e a revolução são processos fechados, institucionalizados, mas a TAZ propõe relações abertas, citando um modelo primário de *bando*, que são indivíduos que dividem afinidades e possuem um padrão horizontalizado de costumes.

Entretanto como habitar locais de liberdade no contexto atual? Para o autor, nem mesmo a cultura anarquista seria possível para nossa atual conjuntura. Ir de contra a esta megacorporação de informações e do Estado se torna inútil, quando “todos os seus revólveres estão apontados para nós” (BEY, 1991, p.14). A proposta, então, é introduzir o efêmero, o temporário na zona da revolução, dessa maneira, realizar ações localizadas e específicas através de coletivos não hierárquicos é quebrar e modificar, temporariamente a circunstância do poder.

O poder chegou, no mundo pós-moderno, no cerne da nossa subjetividade, em contraponto, a TAZ, se propõem a ser:

[...] uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la (BEY, 1991 p.6)

Os “elementos de recusa” são gestos, citados pelo autor, realizados contra as instituições, propondo substituições em suas estruturas. Ao se recusar temos o pólo negativo, que sugere uma tática positiva. Bey cita como exemplos, a recusa à *política* com o ato de não votar, a recusa da *família* ao se divorciar, a recusa do *trabalho* ao se tornar autônomo, mas qual seria a recusa da arte? Nesta estrutura, Bey levanta alguns questionamentos e posicionamentos sobre imaginar uma estética que não se comprometa e que se remova da História e do Mercado,

Onde e quando existe o mundo da criatividade não mediada? (...) Acredito, ou ao menos gostaria de propor, que a única solução para a "supressão e realização" da arte está na emergência da TAZ. (...) Eu sugiro que a TAZ é o único "lugar" e "tempo" possível para a arte acontecer pelo mero prazer do jogo criativo, e como uma contribuição real para as forças que permitem que a TAZ se forme e se manifeste. A arte no Mundo da Arte tornou-se uma mercadoria. Porém, ainda mais complexa é a questão da representação em si, e a recusa de toda mediação. Na TAZ, arte como uma mercadoria será simplesmente impossível. Ao contrário, a arte será uma condição de vida. A mediação é difícil de ser superada, mas a remoção de todas as barreiras entre artistas e "usuários" da arte tenderá a uma condição na qual (como A.K.Coomaraswamy escreveu) "o artista não é um tipo especial de pessoa, mas toda pessoa é um tipo especial de artista". (BEY, 1991, p.64)

Ao analisarmos por este aspecto, muitas das ações performativas realizadas em local público, sem interferência de códigos do que é aquela atividade, podemos entender este local como uma Zona Autônoma Temporária. A TAZ vai além da capacidade perceptiva do Estado, pois a história não a define, ela não é codificada pelas estruturas institucionais, e assim que é reconhecida, se desfaz e avança para outro local.

Se a TAZ só existe na sua invisibilidade e não pode ser espetacularizada, então o que acontece quando estas ações performativas ganham destaques nas mídias hegemônicas? E quando estes coletivos que formatam suas obras artísticas em loco ativista, mas que encontraram nas instituições culturais o fomento para estas ações? De que maneira este diálogo se formata e quais os pontos de tensão avaliados?

Iremos avaliar os modos de produção de dois coletivos, um residente em São Paulo (SP), e outro em Fortaleza (CE). São Paulo, segundo o IBGE, é o centro financeiro da América Latina, e a cidade mais populosa do Brasil, e Fortaleza, localizada no nordeste brasileiro, é a sexta mais populosa cidade brasileira, nesta perspectiva, uma reflexão coletiva se torna necessária.

CAPÍTULO 3

3. MODOS DE PRODUÇÃO DA PERFORMANCE ARTE ATIVISTA: DA CAPITAL PAULISTANA À CIDADE DO SOL CEARENSE

Os coletivos que iremos analisar abrangem uma criação colaborativa, propondo ações na paisagem urbana. Os indivíduos que o compõem se juntaram em uma rede de criação independente de recursos capitais. Suas proposições de obras discutem ativamente os modos de diálogos hegemônicos da sociedade contemporânea. Neste capítulo avaliamos duas obras artísticas em sua criação e o momento em que os modos de produção destes coletivos se encontram em diálogo com as instituições culturais, por meio de editais, festivais, curadoria e se executam em diálogo direto com o *modus operandi* destes centros culturais e escolas de arte.

3.1 DAS HISTÓRIAS DO MUNDO DE PRICE

Em 29 de agosto de 2013 é inaugurado o Porto Iracema das Artes, uma escola de formação e criação de cultura que desenvolve processos formativos nos diversos campos da arte, segundo o site oficial desta Instituição. A Escola é ligada ao Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – CDMAC do Governo do Estado do Ceará, que possui quatro esferas formativas: cursos básicos, cursos técnicos, laboratório de criação e porto do conhecimento. Analisamos especificamente neste estudo o Laboratório de Criação que são

Espaços de experimentação, pesquisa e desenvolvimento de projetos culturais nas diversas linguagens. Os laboratórios funcionam em regime de imersão, através de processos formativos de excelência, desenvolvidos em torno das propostas previamente selecionadas. Os alunos recebem orientação de consultores/tutores, que conduzem a

qualificação dos projetos, através de orientações individuais, oficinas, palestras e master class. (Extraído do site do Porto Iracema das Artes)

O processo de seleção era dividido em duas fases: via edital, projeto escrito e entrevista junto à comissão. Em agosto de 2013 o projeto “Price World ou Sociedade a preço de Banana” do proponente Eduardo Bruno Fernandes Freitas, representante do EmFoco Grupo de Teatro é selecionado para a segunda fase do processo. Participaram da comissão Mario Sergio Medeiros (RJ), Danilo Souto Pinho (CE) e José Fernando Peixoto de Azevedo (SP). Nota-se que a curadoria, foi composta por professores e diretores na área de teatro. Mario Sergio possui formação em Artes plásticas na PUC-RJ e carreira em lecionar aulas de teatro na UERJ e CIEPs, é dramaturgo e membro da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – em entrevista com o grupo, pelo caráter performático do projeto, ele pergunta, onde está inserido no processo, o teatro. Danilo Souto é professor do IFCE – Instituto Federal do Ceará – no curso de Licenciatura em teatro, todos os participantes do EmFoco que foram para a entrevista já tinham sido alunos de suas aulas. José Fernando é diretor e dramaturgo do grupo de São Paulo, Teatro de Narradores, que segundo depoimento dele no site da SP Escola de Teatro “No trabalho do Teatro de Narradores, uma certa noção de dramaturgia atravessa todo o trabalho de criação, mobilizando a partir daí, em chave colaborativa, as diversas funções no processo de composição cênica.” (Extraído do Site da SP Escola de Teatro).

Após a segunda fase, em setembro de 2013, o projeto é aprovado para participar do Laboratório de Pesquisa Teatral, com coordenação de Manoel Moacir² e produção de Tiago Bejart³.

O projeto encaminhado surgiu da iniciativa do diretor Eduardo Bruno, que a partir de uma viagem para Porto Alegre (RS), assistiu o trabalho do La Pocha Nostra, que é

[...] uma organização de artes transdisciplinares em constate transformação fundada em 1993 por Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes e Nola Mariano(...) cujo denominador comum é o desejo de atravessar e apagar as fronteiras perigosas entre a arte e a política, a prática e a teoria, o artista e o espectador (...) Os projetos variam entre performance solo e duetos até

² Leciona na Universidade de Fortaleza nos cursos de Teatro e Artes visuais, dentre outros, presta assessoria e pesquisa sobre jogo teatral, dramaturgia e processos formativos. Mestre em teatro, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

³ É produtor do Laboratório de Pesquisa Teatral da Escola Porto Iracema das Artes. Participou como produtor em diversos eventos artísticos e culturais, especialmente em projetos que promovem as artes cênicas

instalações performáticas em larga escala, incluindo vídeo, fotografia, áudio e cyber arte. (Extraído do site do Hemispheric Institute)

Atualmente, eles são uma organização global, contendo parcerias com artistas em todo mundo, seu mote ativista encontra-se em criticar e desmembrar fronteiras nacionais, de raça e de gênero. Assim, através de processos colaborativos, o La Pocha, cria “comunidades efêmeras” de rebeldes, termo que eles utilizam para nomear os participantes ativistas de suas atividades, seja oficina ou apresentações. Assim, os modos de produção do La Pocha Nostra, influenciam em vários aspectos a montagem do “Price World ou Sociedade a preço de Banana”. Criação colaborativa, comunidades efêmeras, diálogo entre arte e ativismo, multi-linguagens e outros modos de percepção da relação artista e espectador.

No projeto encaminhado para a Escola Porto Iracema, além desses modos de produção, incluía-se, um dos motes de pesquisa que o EmFoco desenvolve, que é o da criação artística em locais não convencionais. O grupo possui dois espetáculos em seu repertório em espaços incomuns: “Jardim das Espécies”, que ocorre em casas e “Além dos Cravos” desenvolvido em um cemitério, segundo o diretor do coletivo. Eduardo Bruno explica que neste terceiro projeto, visava-se realizar uma pesquisa sobre o consumo e a espetacularização nos sistemas sociais, o local no qual seria realizado o espetáculo era o supermercado. No site do Porto Iracema das Artes, é sublinhado o histórico do grupo e suas montagens em locais não tradicionais,

Nas últimas montagens o grupo escolheu uma casa e um cemitério, para pesquisas de loucura e morte, respectivamente. Agora a análise vai para a estrutura de um supermercado como mote metafórico para o entendimento da relação de mercantilização de seguimentos da sociedade capitalista. A escolha deste espaço surgiu da possibilidade de se estudar o comportamento do homem capitalista com base nas concepções de Karl Max e da teoria de liquidez nas relações sociais de Bauman. Assim acreditam aprofundar-se sobre o teatro do Real, da performatividade e da ruptura da ficção com a anexação de realidades, seja no espaço, na atuação ou na dramaturgia. (Extraído do site do Porto Iracema das Artes)

O projeto foi realizado em formato colaborativo pelo EmFoco, composto por Eduardo Bruno, Marie Auip, Lyvia Marianne, Thales Luz e Dyhego Martins, e três convidados, Marcelle Louzada, Mario Filho e Gabriel Matos. Os grupos selecionados para o Laboratório de Pesquisa Teatral teriam a visita e orientação de um consultor/tutor e duas oficinas ministradas por um profissional das artes cênicas. No caso de *Price World*, o tutor escolhido foi Marcos Bulhões, diretor e pesquisador de Teatro e

Performance, membro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. As duas oficinas foram ministradas por Roberta Bechara, especialista na técnica de *viewpoints*⁴ e Carlos Garrocho, que possui pesquisa na interface entre Performance e Teatro físico.

O termo “tutor” significa protetor e conselheiro e segundo o site do Governo do Estado do Ceará, os laboratórios são espaços de experimentação de produtos culturais em linguagens diversas, que visam reunir profissionais já atuantes no mercado de trabalho, mas que necessitam de atualização seja ela técnica ou conceitual. No site da Escola, o presidente do Instituto de Arte e Cultura do Ceará, Paulo Linhares apresenta o projeto:

Para você produzir valor simbólico, você precisa de conhecimento. Precisa de formação nova, de ponta, de vanguarda e conhecimento, e é nisso que trabalharemos para ser referência. O campo cultural é hoje o maior nicho empregador de Fortaleza, além de oferecer aos jovens múltiplas oportunidades para o sonho. A indústria criativa, na nossa opinião, é este lugar de trocas. (Extraído do site do Porto Iracema das Artes)

A partir deste depoimento, já podemos analisar alguns pensamentos divergentes das práticas coletivas e ativistas. O termo dado à pessoa que acompanha, junto ao grupo, o trabalho a ser desenvolvido; o “tutor” diverge, pois, no coletivo, a criação é realizada de forma colaborativa, sem estruturas hierárquicas definidas.

Outro ponto divergente é, ao definir, a Escola Porto Iracema das Artes como local que fornecerá “produtos culturais” para a indústria criativa, o presidente, se utiliza do termo que faz referência a cultura como local de troca capital. Este conceito, segundo Romulo Avelar (2013), não dialoga com a criação local e é referente a:

Tudo aquilo que é replicado em massa, tem direitos de propriedade intelectual. Televisão, cinema, design, todas essas coisas são indústrias criativas. Para o hemisfério sul, no entanto, essas coisas não são as chaves de desenvolvimento, porque, para nós, a chave de desenvolvimento está no micro, está no local. [...] A indústria criativa tem os direitos de propriedade

⁴Filosofia traduzida em técnica de improvisação que possibilita um vocabulário para pensar e agir sobre movimentos e gestos. Esta técnica é muito utilizada para treinar performers, construir um grupo e criar movimento para o palco.

intelectual como moeda (DEHEINZELIN apud AVELAR, 2013, p.27)

Deste modo, o discurso da Escola é de uma arte comercial que visa que os produtos gerados pelos atores cearenses necessitam de uma atualização especializada. Para os coletivos a atualização se formata em diálogos não hierárquicos, o que se contrapõe a fala de Paulo Linhares. Este discurso, no qual valoriza as manifestações artísticas como produto empregador “tende a reorganizar a produção cultural através de parâmetros determinados pela prevalência da lógica do lucro mercantil sobre aquela pertinente a uma dinâmica singular e intrinsecamente cultural” (RUBIM, 2005, p.58).

Na contramão do discurso da Escola, foi proposto por Marcos Bulhões, em colaboração com o grupo, ações que fossem realizadas a cada vinda dele. Durante 6 meses, estas ações não seriam divulgadas previamente pela Escola e ocorreriam de maneira colaborativa, sendo criadas, na mesma semana que ocorreriam. Em entrevista cedida pelo diretor do grupo, Eduardo Bruno, explica que o processo

Saiu da idéia de se montar uma única obra cênica para tornar-se uma série criativa onde haveriam intervenções urbanas e um trabalho cênico final. No total foram 4 intervenções onde cada um tinha como mote poético e político questionar e problematizar o consumo e a espetacularização nos sistemas sociais vigentes. (Entrevista concedida em 23/09/2015)

Iremos analisar duas das ações que foram realizadas e não o espetáculo final, por se tratarem de estratégias, que dialogam mais com o sistema não comercial e com o conceito de coletivos e Zona Autônoma Temporária. Ao criar ações que intervêm no urbano e no cotidiano sem utilizar estruturas mercadológicas, o grupo propôs um posicionamento político e ativista, diante à Escola Porto Iracema das Artes e do seu próprio modo de produção e artístico.

3.2 AÇÕES E DIALOGOS EM FORTALEZA - CE

Na ação “Price food ou hora do lanchinho” foi escolhido um objeto criado pelo capitalismo; a etiqueta, distorcendo o seu significado original (Figura 01 e 02). O movimento *Culture Jamming* já realizava estratégias semelhantes e com mesmo efeito, como

[...] alteração de *outdoors*, anti-propagandas e campanhas anti-consumo (...) buscam realizar uma investigação do aparato da representação corporativa, permitindo uma nova e livre expressão social da vontade política em um mundo sufocado pela acumulação de signos, marcas e imagens publicitárias (MESQUITA, 2008, p. 21)

Esta ação de *hackeamento*, dialoga com o Culture Jamming, pois se apropriou de mensagens e meios que normalmente são utilizados no meio do consumo, e os readaptou.

A ação aconteceu no Hipermercado Bompreço da Av. Bezerra de Menezes, uma das mais movimentadas de Fortaleza. O Bompreço faz parte da rede estadunidense Walmart, que segundo o site walmartbrasil.com.br, é a maior rede de varejo do planeta. São mais de 11 mil lojas em 27 países do mundo. Surgido da administração desta super rede, o Hiper Bompreço, possui em sua loja da Bezerra de Menezes, o setor alimentício, vestuário, eletrônicos e de eletrodomésticos, é um “templo” pós-moderno das compras rápidas no mesmo local.

O *performer* Dyhego Martins, em relatório da Escola Porto Iracema das Artes, fala da ação “A comida do século XXI e sua trans/natural/fulera saúde enlatada foi tema da ação silenciosa em um supermercado, onde etiquetas informativas tomaram de conta dos produtos endeusados de nossa sociedade.” (MARTINS, 2013). Nas etiquetas as frases ilustravam nos produtos: Figura 01 – Geladeira Consul, com a intervenção “Consul-mir”; Figura 02 - Papai Noel com a frase “Peça o que quiser ele não vão realizar”.

Figura 1: Ação “Price food ou hora do lanchinho”,



Fonte: Acervo do Grupo EmFoco, 2013

Assim, a interferência real nos produtos das prateleiras, vai de encontro com a base teórica do Culture Jamming, que

[...] assinala que esta interferência midiática é um jeito de exercer direitos do cidadão, recuperando assim o espaço invadido pela sociedade industrial do consumo. Esta “recuperação” envolverá por vezes a violação à propriedade privada, numa situação artística que se situa nas bordas das normas legais. O desafio em relação ao cumprimento da lei ressignifica o ato estético que, além de expressivo, se constitui como ato performativo agindo diretamente sobre a realidade, pronto a assumir consequências também reais (ROCHA, 2009, p.40)

Figura 2: Ação “Price food ou hora do lanchinho”,



Fonte: Acervo do Grupo EmFoco, 2013

Esta situação artística que se situa nas bordas das normas legais, nos leva a ação realizada no dia 22 de dezembro, data que antecipa as compras de Natal. Segundo Eduardo Bruno “Sur-price” “problematizava as questões acerca da transformação da felicidade a partir da produção de consumo de objetos principalmente em épocas comemorativas.” (Entrevista concedida em 23/09/2015). Na ação, os performers andavam normalmente pelo Shopping Iguatemi, na época o maior de Fortaleza, segurando sacolas, destas eles retiram “cabeças de presente” e as colocam (Figura 03) e continuam caminhando pelo shopping normalmente. O efeito desta caminhada fez com que os seguranças pedissem de forma agressiva a retirada das “cabeças”. O jogo instalado era que os performers só poderiam falar “Eu consumo”, então aos pedidos dos seguranças surgiram respostas como; “Eu consumo o poder”, “Eu consumo segurança”, “Eu consumo violência”. Após um tempo na área interna do shopping, os performers se

deslocaram para uma área externa no qual fizeram uma roda e colocaram uma imagem do Papai Noel ao centro, e mijaram (Figura 04), cuspiram e chutaram esta imagem.

Após a ação, os performers retiraram as “cabeças de presente” e saíram do shopping caminhando para os seus carros. Os performers foram perseguidos pelos seguranças do shopping e tiveram que se esconder em um prédio particular próximo da região até serem resgatados pela direção e produção do grupo.

Figura 3: Ação “Sur-price ou Hora do Rolezinho”,



Fonte: Acervo do Grupo EmFoco, 2013

Essas ações foram realizadas independentes da Escola Porto Iracema, no qual os performers e o tutor Marcos Bulhões, usaram seus meios de transportes pessoais e verba para realizar, incluindo materiais utilizados (papel de presente, maquiagens, etiquetas, entre outros). As visitas ao centro da cidade à noite, nas praças e locais abandonados e esquecidos pelo olhar público, também foram uma iniciativa do coletivo, sem apoio da Escola.

Figura 4 Ação “Sur-price ou Hora do Rolezinho”,



Fonte: Acervo do Grupo EmFoco, 2013

Após a última ação, foi pedido pela Escola que se realizassem aberturas de processo, e o grupo EmFoco solicitou uma Van para as ações. A primeira saída com a Van, resultou no formato que é o atual de “Price World”, “uma ocupação itinerante da cidade, pois é realizado em um ônibus que percorre a cidade” (Entrevista concedida em 23/09/2015).

O processo foi acompanhado pelo coordenador do Laboratório de Pesquisa Teatral, Manoel Moacir, e algumas ações ilegais e ativistas foram realizadas. Um performer pixou três igrejas, dois performers ocuparam uma rua abandonada pelo centro da cidade apenas de roupa de banho, ocupou-se a praça em frente à Justiça Federal onde os performers brindaram com a própria urina aos problemas sócio-políticos e à Escola Porto Iracema. A partir daí, começaram a surgir pontos de tensão com a Instituição Cultural, BRUNO reflete que “a instituição não estava preparada pra criar relações

educacionais e artísticas com um trabalho que rompia com a lógica do mercado da arte.” (Entrevista concedida em 23/09/2015).

As relações na rua se deram de diversas maneiras

Desde conversas através de visitas a praças da cidade até confrontos diretos quando durante o processo de criação tivemos que correr de alguns, devido ao medo de ser roubados ou machucados, até no caso de uma das apresentações termos que entrar rapidamente no ônibus, pois uma pessoa surge, armada com uma faca, ameaça o público e os performers. (Entrevista concedida em 23/09/2015).

Esse grupo de artistas ao ocupar a urbe de Fortaleza, procurou denunciar a disparidade social que vem à tona em uma sociedade capitalista e a pouca ocupação da cidade, que acaba trazendo medo, como foi colocado pelo diretor. A resposta da Instituição sobre as ações realizadas foi incisiva, pois o grupo não foi mais respondido sobre outras temporadas.

3.3 DAS HISTÓRIAS DO CORO DE CEGOS

O Desvio Coletivo é uma rede de criadores em cena híbrida, que atua na zona de fronteira entre o teatro e a performance. Segundo o site do coletivo, CEGOS, surge como um experimento do grupo em parceria com o Laboratório de Práticas Performativas da Universidade de São Paulo, visando a pesquisa artística contemporânea. Sua primeira ação foi em 2012 na Av. Paulista, eixo financeiro da capital de São Paulo. A intervenção urbana é construída através da imagem de um coro de executivos vestidos em traje social, cobertos de argilas e com os olhos vendados, caminhando lentamente, esse coro interfere de maneira poética no fluxo urbano (Figura 05).

Em entrevista com Marcos Bulhões, um dos diretores do Desvio Coletivo, ele cita que a concepção da performance CEGOS, surgiu de dois artistas e de um grupo que queria realizá-la. Após ser apresentada em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 2014, a intervenção urbana é convidada a participar do Circuito de Artes Cênicas – Palco Giratório – do SESC (Serviço Social do Comércio), para circular 26 cidades, onde foram realizadas duas oficinas – teórica e prática – e os moradores da cidade participaram da performance. Neste mesmo ano, o Projeto Cidades em Performance é aprovado através de um recurso da Universidade de São Paulo, que incluiu no repertório

idas para realização de CEGOS em Paris (FRA), Amsterdam (HOL), Barcelona (ESP), Ilha da Madeira (POR), Nova York (EUA) e Praga(REP. TCHECA).

Figura 5: CEGOS



Fonte: Site do Desvio Coletivo, 2014

O processo metodológico do Desvio Coletivo ao chegar às cidades é realizar uma oficina de dois dias com participantes que podem ou não ser artistas. Através das oficinas realizadas em cada cidade, o projeto se redimensionou, como explica Marcos Bulhões

Em vez de simplesmente chegar no espaço de uma cidade, reunir pessoas, e apresentar uma concepção nossa, a gente transformou isso em um dispositivo de dramaturgia relacional, em um sistema dramatúrgico relacional, onde o espectador que deseja participar da obra ele pode entrar e o que ele considera interessante como discurso da obra é discutido durante a oficina que ele participa e há então uma decisão coletiva sobre o que vai ser dito ou não dito através dos gestos e também na decisão das rotas que a gente executa em cada cidade. (Entrevista concedida em 24/10/2015).

Podemos citar dois aspectos do modo de produção dessa performance que dialogam com a proposição de BEY (1991), a primeira é a formação de um coro performativo que não necessariamente precisa ser de artistas, removendo as barreiras

entre artistas e espectador. O outro aspecto seria o de *bandos*, pois em cada cidade, indivíduos que dividem afinidades se juntam para realizar uma ação, onde é proposta uma discussão horizontal, no qual Bulhões explica, “a participação de cada um, que traz sua roupa, uma produção individual, é um ato de autonomia, e a inclusão de si mesmo enquanto corpo político, auto produzido, é que faz a intervenção ser possível”(Entrevista concedida em 24/10/2015).

A discussão coletiva parte do conceito da performance proposta, na qual os trajetos devem incluir

Os prédios que significam instituições de poder religioso, financeiro, legislativo, executivo e policial, então já há uma tendência natural de um recorte, que são espaços públicos onde existam esses prédios. Outro recorte é que possa haver na ação o contato com os transeuntes normais do centro urbano e não um grupo específico, portanto a opção pelos centros das cidades, pelos lugares de comércio, de movimentação de pessoas que estão em seu horário normal de trabalho. (Entrevista concedida em 24/10/2015).

Dessa maneira, além do imaginário dos integrantes do Desvio Coletivo sobre a cidade, se interpõem uma rede com os moradores locais. CEGOS acaba se tornando um parâmetro entre o pensamento e a relação do indivíduo com a cidade, tornando os gestos “objeto de complexos processos de valorização, avaliação e conflito” (THOMPSON, 2011 p.195).

A relação se torna mais complexa, quando pensamos no contexto de CEGOS que é uma performance urbana e, que intervém no cotidiano da cidade, pois “Os significados da arte urbana desdobram-se nos múltiplos papéis por ela exercidos, cujos valores são tecidos na sua relação com o público, nos seus modos de apropriação pela coletividade” (PALLAMIN, 2000, p.19). Esse público/espectador possui diversas leituras da obra, como Thompson afirma “Não podemos pressupor que uma mensagem construída de determinada maneira será entendida do mesmo modo por todos os receptores em todos os contextos. A procura por certezas é ilusória.”(THOMPSON, 2011, p.37). O coro de CEGOS desperta múltiplas leituras, Bulhões cita três dimensões destas: a deriva, a instalação performativa e a interferência simbólica nos prédios, estas ao se manifestarem no local público assume as contradições e relações do espaço urbano.

Desde a primeira vez que foi realizada, a performance CEGOS obteve um posicionamento nos processos institucionais e midiáticos. Em sua primeira intervenção foi capa da Folha de São Paulo e já realizou a intervenção com fomento do Sesc – circuito Palco Giratório, Virada Cultural da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Universidade de São Paulo, dentre outros. Neste diálogo se estabelecem relações assimétricas de poder, dentro de uma obra que contesta e critica as Instituições.

Sobre o posicionamento das instituições que fomentaram a obra e a mídia envolvida nos projetos, Bulhões afirma que

Acho um problema de se dizer arte ativista sendo financiado mas o que fazer nesse contexto? Porque no caso de CEGOS a gente para poder fazer essa obra, a gente precisa de financiamento, a gente tem que engolir um sapo que são os limites das Instituições seja ela Sesc ou universidade mas ao mesmo tempo gerar essa Zona Autônoma Temporária, essa “ilha de desordem” como Heinner Muller fala, dentro de um sistema que está completamente controlado. (Entrevista concedida em 24/10/2015)

A performance ativista acaba criando táticas, nas quais a Zona Autônoma Temporária é

Perfeita para uma época em que o Estado é onipresente e todo-poderoso mas, ao mesmo tempo, repleto de rachaduras e fendas. E, uma vez que a TAZ é um microcosmo daquele "sonho anarquista" de uma cultura de liberdade, não consigo pensar em tática melhor para prosseguir em direção a esse objetivo e, ao mesmo tempo, viver alguns de seus benefícios aqui e agora. Em suma, uma postura realista exige não apenas que desistamos de esperar pela "Revolução", mas também que desistamos de desejá-la. "Levantes", sim - sempre que possível, até mesmo com o risco de violência (BEY, 1991, p.17)

No caso de CEGOS, a estratégia em relação à mídia é não deixar que a performance urbana se torne um produto exótico, algo mastigável como cita Rosas (2008). Bulhões prioriza as entrevistas via *link* ao vivo, para aproveitar e citar seja qual for a pergunta da pessoa que o entrevista, um posicionamento crítico sobre algum fator social que tenha sido discutido durante as oficinas. Ele denomina esta ação de “terrorismo midiático”.

Sobre o “risco de violência” citado por Bey (1991), com a terceira dimensão de leitura de CEGOS, que é relacionada aos gestos para os prédios de poder, foi gerado perturbações em alguns sistemas hegemônicos. Esses pontos de tensão ocorrem, segundo Thompson (2011), pois as formas simbólicas estão sempre inseridas em

contextos sociais estruturados, desde a sua produção por um sujeito até a sua recepção por outro indivíduo, a sua leitura é realizada através de um contexto sócio-histórico. Bulhões narra que em Paris (FRA), a polícia francesa ao acompanhar a performance e ver a realização de um gesto que fazia referência ao pedido de passaporte dos imigrantes em frente à Prefeitura de Paris, solicitou que a performance fosse interrompida, naquele momento, ele como representante de um contexto social estruturado de sua identidade policial interpretou o gesto como algo nocivo. Essas estratégias se inserem e são desenvolvidas dentro das Instituições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações entre a performance arte ativista e as instituições culturais serão sempre pontos de tensão. Relações de embate e de poder existem em todas as esferas da vida social, e para a manutenção do *status quo*, é criada uma rede complexa e instável, com formatos que ora se afirmam, ora se negam.

A performance *art* ativista visa ser a negação da negação, desconstruindo desigualdades, mas para esse nível de influência seja alcançado, a performance ativista também precisa *jogar* com os sistemas de poder e hegemônicos. Ao propor o conceito de Zonas Autônomas Temporárias, podemos aludir às estratégias ativistas dentro das Instituições Culturais. Esse breve momento, de uma liberdade expressiva e crítica, tem que surgir através de táticas, e assim que é reconhecida, seja pela polícia, Estado ou centro cultural tenderá a ser destruída.

No caso de “Price World ou Sociedade a preço de banana” após a sua primeira temporada, em tentativa de apoio para uma segunda temporada não se conseguiu diálogo com a gestora da Escola Porto Iracema das Artes. “CEGOS” se envolveu em embates com várias instâncias do poder público. É importante perceber, então, que a performance arte ativista não possui um local confortável nas instituições culturais, a sua ação pode até ser iniciada, mas quando reconhecida em seu objetivo crítico social, é cooptada e impedida de alguma maneira.

Dessa forma, cabe aos coletivos artísticos, cada vez mais, proporem modos de produção autônomas. Mesquita (2008) alude a um desenvolvimento de ações coletivas que se localizem em áreas anônimas de produção. Locais que celebrem a autonomia junto a sujeito ativos, e que essa emergência do século XXI em se imaginar novos espaços sociais sem a autorização do Estado deve ser despertada, “trata-se de despertar a consciência de uma história que ilustre o poder das pessoas que lutam por um mundo melhor” (MESQUITA, 2008, p.286). Esse “mundo melhor” é um conceito paradoxal, por isso, propor ações temporárias, com modos de produção autônoma seja a melhor resposta para um século que está totalmente dominado por fronteiras nacionais e virtuais, pela mídia, pelo governo, onde todos os nossos acessos estão sendo vigiados. Se introduzir como fenda neste sistema, nos parece um caminho coletivo e autônomo, de um novo modo de ser social.

REFERÊNCIAS

AVELAR, Romulo. **O Averso da cena: notas sobre produção e gestão cultural**. Belo Horizonte, Ed. Do Auto, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. 1991, Disponível em http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf (Acesso em 25/09/15)

BOYD, Mitchel; MITCHELL, Dave Oswald. **Bela Baderna: ferramentas para revolução**. São Paulo: Edições Ideal, 2013

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLOMBO, Eduardo. **Anarquia e Anarquismo**. 2004. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/viewFile/5026/3568> (Acesso em 21/09/15)

DINIZ, Juana Ribeiro. **Culture Jamming: Ativismo e contra-hegemonia**. 2008. Disponível em www.revistas.usp.br/caligrama/article/download/68127/70685 (Acesso em 21/09/15)

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, Roselle. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. Lisboa: Thames&Hudson Ltd., 2007

HOBBSAWM, Eric. **Como mudar o mundo: Marx e o marxismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura**. Utopia, subversão guerrilha na (anti) arte do século XX. São Paulo: Conrad, 2004.

KARAWCZYK, Mônica. **Estado Nacional** – um conceito ainda atual? Disponível em <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/estadonacional.pdf> (Acesso em 30/10/2015)

KLEIN, Naomi. **Sem Logo**: a tirania das marcas em um planeta vendido. SP: Record, 2002

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas**: Arte ativista e Ação coletiva. 2008. 428 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PALLAMIN, Vera. **Arte urbana**, São Paulo: Região central (1945-1998). Disponível em http://www.fau.usp.br/fau/ensino/docentes/deptecnologia/v_pallamin/arte_urbana_li_vro.pdf (Acesso em 01/11/2015)

ROCHA, Lucía Naser. **Coletivos artísticos brasileiros**: um estudo de casos sobre discurso e subjetividade política nos processos colaborativos em artes. 2009. 247 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

RUBIM, Linda (org.); BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Organização e produção da cultura**. Salvador: EDUFBA:FACOM/CULT, 2005.

ROSAS, Ricardo. **(Ins)urgência**. 2008, Disponível em <http://entulhocosmico.blogspot.com.br/2010/11/insurgencia.html> (Acesso em 21/09/2015)

ROSAS, Ricardo. **Notas sobre o coletivismo no Brasil**. 14/08/2005, Disponível em

<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl> (Acesso em 25/09/2015)

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: RJ, Vozes, 2011.

VIRNO, Paolo. **Gramática da multidão**: para uma análise das formas de vida contemporâneas. Tradução de Leonardo Retamoso Palma. Santa Maria: The Mit Press, 2003.

WEBGRAFIA

<http://www.portoiracemadasartes.org.br/dragao-do-mar-inaugura-escola-porto-iracema-das-artes-nesta-quinta-feira-29/>
(Acesso 08/08/2015)

<http://www.dragaodomar.org.br/materias.php?pg=inicioportoiracema>
(Acesso 08/08/2015)

<http://www.dragaodomar.org.br/materias.php?pg=comissaolab>
(Acesso 08/08/2015)

<http://www.dragaodomar.org.br/materias.php?pg=lancamentosporto>
(Acesso 08/08/2015)

<http://www.portoiracemadasartes.org.br/laborat%C3%B3rios-de-cria%C3%A7%C3%A3o/laborat%C3%B3rio-de-pesquisa-teatral/>
(Acesso 08/08/2015)

<http://www.ceara.gov.br/sala-de-imprensa/noticias/8523-porto-iracema-das-artes-inicia-atividades-do-ano-escolar-2013>
(Acesso 08/08/2015)

<http://www.walmartbrasil.com.br/sobre/walmart-no-mundo/>

(Acesso em 27/09/2015)

<http://cidades.ibge.gov.br/>

(Acesso em 21/09/2015)

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/modules/itemlist/category/68-pocha>

(Acesso 20/09/2015)

http://teatropedia.com/wiki/Luiz_Carlos_Garrocho

(Acesso 20/09/2015)

<http://www.spescoladeteatro.org.br/noticias/ver.php?id=3687>

(Acesso 25/09/2015)

www.desviocoletivo.com

(Acesso 25/10/2015)

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Ação “Price food ou hora do lanchinho”	20
Figura 2: Ação “Price food ou hora do lanchinho”	21
Figura 3: Ação “Sur-price ou Hora do Rolezinho”	22
Figura 4 Ação “Sur-price ou Hora do Rolezinho”	23
Figura 5: CEGOS.....	25