
Invisíveis. Militância estético-política e modificação do imaginário urbano¹

Alessandra Vannucci

Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro²

Resumo: O artigo devolve reflexões do Grupo de Pesquisa sobre Estética e Política, especialmente da série de ações que nomeamos “invisíveis”, realizadas no Rio de Janeiro, em 2013-15, a partir da obra *Cidades Invisíveis*. Nossos comportamentos estranhos e instalações humanas suscitam, no imaginário do transeunte, possibilidades de cidade que invadem a cidade real, se sobrepõem ao mapa e o contaminam. Produzimos “derivadas”, segundo o vocabulário situacionista, capazes de conseguir destaque na cidade-espetáculo e expor seu avesso. Tentamos entender como uma ação artística pode interferir na paisagem urbana e modifica-la, transformando sua vivência e partilha.

Palavras-chave: Metrôpoles; hibridismo cultural; cena expandida; imaginário urbano.

Este artigo apresenta reflexos do processo criativo que interessou, durante três anos, um grupo transdisciplinar de pesquisa³ composto por alunos, professores, artistas – entre os quais a coordenadora do grupo, autora deste artigo. A partir de treinamentos nas diversas disciplinas de formação, o grupo armazenou um arsenal de táticas performativas visando a intervenção direta do pensamento artístico no espaço público. Por um lado, a luta pelo reconhecimento de nossas práticas dentro da academia; por outro, a preocupação de vincular a pesquisa a ações extensionistas que franqueassem o trânsito entre comunidade acadêmica e comunidade cidadã, agenciaram uma ampliação de perspectivas e um anseio maior de intervenção e ativação de comunidades através da arte – anseio que nos identificou e ao qual demos nome de *ativismo*. Assim, além de realizar projetos de extensão envolvendo adolescentes em comunidades nos arredores da Universidade, em 2013 começamos a programar “saídas” na cidade do Rio de Janeiro, de modo que nossa ação estético-política veio naturalmente articulando-se com as ações de protesto e manifestação dos movimentos de junho. Nomeadas (*Comportamentos estranhos, Pontos de fuga, Res Omissas, Coros trágicos e Linha continua*), filmadas e

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e culturas urbanas, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora na Graduação em Direção Teatral e na Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) da ECO-UFRJ. Email alevannucci@gmail.com

³ GEEP (Grupo de Estudos em Estética e Política) da Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, 2011-2014. O Grupo, apoiado pela FAPERJ, realizou cursos de formação em técnicas de intervenção urbana; projetos de Extensão com Teatro do Oprimido e um Seminário Internacional (*Artivismo e utopia*).

publicadas (no youtube, sem indicação de crédito), as “saídas” constituíram experimentos práticos indissolúveis do debate teórico que as originou – focando a disputa pelo comum entre corpos e cidade. Discutimos se e como seria possível destacar uma ação de militância artística em uma metrópole como a nossa, saturada por mídias fortemente visíveis (escritas e imagens) que acabam sendo normativas das condutas cotidianas. Em busca de táticas, nesta luta por reconhecimento e identidade, ampliamos o debate colocando Augusto Boal em diálogo com pensadores como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Michel de Certeau, Guy Débord, Hakim Bay, Jacques Rancière, Nicholas Bourriaud, Nestor Garcia Canclini, David Harvey, Milton Santos e outros. Elegemos a escrita combinatória e visionária de *Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino como uma forma capaz de resgatar poeticamente as diversas cidades censuradas, removidas, esquecidas, destruídas cujas cicatrizes marcam a superfície de nossa cidade, interessada na atualidade por mudanças radicais. Da ideia de narrar com os nossos corpos a dupla cartografia (fantasmagórica/real) do Rio de Janeiro, como se fosse mais uma das cidades visitadas por Marco Polo, narrador das *Cidades Invisíveis*, surgiu a intervenção urbana INVISIBLES. Trabalhamos a partir da seguinte sinopse.

Imaginem um viajante que narra ao Kublai Kan, poderoso imperador dos Tártaros, as riquezas das cidades que o Império conquistou. Não encontra outra forma a não ser contar o que cada cidade teria de único e que se tornou invisível, uma vez que foi submetida ao Império. Como escravas de um vasto harém, as cidades ocultam sua verdadeira essência sob o véu de nomes femininos. Os nomes são emblemas da possibilidade perdida de ser; traços dos afetos proibidos, dos desejos interditados, da imaginação assassinada; são cicatrizes, memória de vida guardada nas pedras. Cada cidade afeta pelo que emana do passado que um dia foi um destino possível, uma possibilidade de futuro. Daqui a evocação de cidades tristes, sensuais, cidades de nuvens e de filigranas, cidades do céu estrelado ou enterradas no lixo, cidades que a metrópole obediente aos desenhos imperiais oprime, ordena, subjuga e aniquila. Personificadas pelos viajantes através de gestos estranhos, sinais poéticos e sons inusitados, as cidades invisíveis não se adaptam inteiramente à paisagem real: a reescrevem e reinventam, mesmo que só por um instante, num piscar de cílios.⁴

Desenvolvemos a proposta em um roteiro em que um ator interpreta Kublai nos trajes de um morador de rua, carregando consigo em um carrinho de supermercado todo o material de contra-regragem como uma tralha própria; enquanto as cidades são

⁴ Sinopse da peça, que estreou no Largo do Machado, em junho de 2014, a convite da Ocupação Parabólica do Teatro Cacilda Becker, foi replicada diversas vezes e integra a Ocupação Cidade Espetáculo, no Campus da ECO, no XXXVIII Congresso da INTERCOM.

instaladas pela praça, cada uma interpretada por um ator que a escolheu como sintomática de sua relação com a cidade real em que vivemos. Nomeamos de “instalações humanas” esta tática de ocupação. As formas de cada instalação, inspiradas nas diversas figuras sugeridas pelos viajantes de Calvino, interrompem e perturbam a ordenação da rua, multiplicando o espaço real em novos espaços praticáveis (que nomeamos de “bóides”, ou seja, esqueletos desmontáveis e “tapetes” ou seja, remarcações do chão) cuja disposição é itinerante e aleatória, isto é, muda a cada experiência de apresentação, interagindo com o ritmo da praça naquele momento. A andança do Kublai com seu carrinho “liga” literalmente cada instalação ao passar por ela, enquanto as outras se mantêm em uma dimensão de invisibilidade que consiste na presença – embora estranha – sem exposição. Assim, mesmo usando os recursos audiovisuais de filmagem/edição ao vivo e amplificação, cujo suporte técnico é encaixado no carrinho do Kublai, a estrutura da intervenção valoriza a performance única dos atores que ali interpretam um afeto e não uma personagem, povoando a praça de comportamentos estranhos – não imediatamente reconhecíveis como ficcionais – que visam mobilizar o imaginário dos transeuntes e não imobilizá-lo na contemplação de uma cena marcada. Uma vez instaladas, as cidades são percebidas como corpos estranhos que ocupam espaços uteis e suspendem a disciplina das rotas urbanas, interferem nas condutas sociais mecanizadas, revelam proibições implícitas e desejos normatizados, friccionam as relações cristalizadas entre indivíduos, liberam seus sonhos. As cidades imaginárias invadem a cidade real, abrindo espaços magnéticos suspensos que se sobrepõem ao mapa e o contaminam. São, por usar palavras do próprio Calvino, um “repertório do potencial, do hipotético, de tudo que não é, nem foi, mas que poderia ter sido” (1990, p. 106). São “derivas”, ou zonas estéticas temporárias, segundo o vocabulário situacionistas, que interferem na dimensão real e expõem o seu avesso, numa cartografia poética que reescreve a paisagem urbana.

Táticas de contágio

O inferno dos vivos não é algo que será. Se existir, é o que já temos aqui, que habitamos todo dia, que produzimos convivendo. Há duas maneiras de não sofrer. A primeira, muitos escolhem: aceitar o inferno, entrar a fazer parte dele até não mais vê-

*lo. A outra é arriscada: buscar o que, no meio do inferno, não é inferno e abrir-lhe espaço e fazer com que dure.*⁵

Nas suas *Propostas para o próximo milênio*, Calvino propõe a “visibilidade” entre as táticas que gostaria de remeter como legado vade-mécum para o mundo futuro, diante da “perda de forma” que constata no presente. Bombardeados e submergidos como estamos por “mil estilhaços de imagens pré-fabricadas, como em um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo” (p. 107), podemos nos perguntar qual lugar sobra para a imaginação individual – a que Calvino chama, ao modo de Dante e dos magos renascentistas, de “fantasia”, ou seja, participação mais ou menos consciente à alma do mundo – na nossa civilização inflacionada de imagens. O autor avança duas propostas: “reciclar as imagens usadas, inserindo-as em um novo contexto que lhes mude o significado” ou então “apagar tudo e começar tudo do zero” (p. 111). A primeira proposta visa provocar estranhamento, estupor e maravilha; a segunda pode induzir (como no caso de Samuel Beckett, através da redução ao mínimo dos elementos visuais e da linguagem) o espectador à experiência da subjetivação da catástrofe – a sensação de estar “em um mundo de depois do fim do mundo” (ibidem). Cada uma com sua forma autônoma e não vinculada a um roteiro de sentido objetivo e contínuo, as instalações humanas de INVISÍVEIS buscam seu efeito estético na proliferação dos afetos, ou seja, buscam afetar o transeunte como se fossem cicatrizes no corpo da cidade, de repente acumuladas e expostas, tornando sensíveis os marcos da violência arquitetônica e midiática com que se subordinam desejos individuais ao desenho hegemônico. Anônimas, embora intensamente subjetivadas pelo comportamento performático dos atores, as instalações não são imediatamente identificáveis como processo artístico ou como veículo de alguma mensagem; mas se propõem como uma experiência ambígua de visão que induz no transeunte a elaboração de uma dramaturgia residual de perguntas sobre conceitos de normalidade e possivelmente sobre sua própria sujeição às normas impostas pelo sistema disciplinar que rege nossa vida em comum. Pela reciclagem e acumulação de figuras anacrônicas e incôngruas, hora pelo tema (uma vênus nua no trânsito, uma bailarina na mesa de

⁵ Texto do Kublai, no roteiro de *Invisíveis*, a partir da fala de Marco Polo, nas *Cidades Invisíveis*, de Calvino, p. 71, ver <http://moodle.up.pt/pluginfile.php/21840/course/section/5603/italo-calvino-as-cidades-invisiveis.pdf>.

xadrez, uma modelo deitada no lixo), hora pelo tempo (um coro lentíssimo que atravessa a praça, um ser coberto de lama que se arrasta grunhindo), hora pela gesto (um carregador de cadáveres, um leitor de classificados que espalha seu jornal no chão, um trabalhador que enrola e desenrola sem noção uma centena de metros de cabo elétrico), as instalações procuram exercer um efeito estético de estranhamento e monstrosidade, ou seja, maravilhar o transeunte e alterar o seu estado de espírito assim como a sua trajetória, sem impor-lhe um conteúdo consumível. A presença verborrágica do Kublai, somando a fala cifrada do imperador à dinâmica ameaçadora do mendigo, resulta fantasmagórica e, ao mesmo tempo, real – ancestral e exótica mas também óbvia e cotidiana, emblema de nossa condição de ordinária catástrofe. Como todo morador da rua, Kublai é um *flanêur* que lê a performance do ambiente e decifra os acontecimentos, denuncia o que está omitido, dramatiza a insegurança e provoca atrito, desnaturalizando o familiar até para quem passa por ali todo dia (ver BENJAMIN, 1987). Assim como acontece com moradores de rua, sua voz contamina o espaço sonoro da praça e insiste para ser ouvida, lutando contra a invisibilidade em que o empurramos.

Alteração de estado, estranhamento e atrito são táticas de choque: produzem uma experiência “autêntica” de revelação e desvelamento que provoque uma mudança de percepção – como se de repente o transeunte fosse ver pela primeira vez aquilo que, de tanto ver, julga óbvio. *A verdadeira viagem de descoberta não consiste em buscar novas terras, mas novos olhos*, sugere Marcel Proust. Buscando tais olhos de viajantes, INVISÍVEIS “reescreve a cidade”, isto é, provoca uma escrita residual que possa dar conta do efeito de choque provocado pelas instalações humanas e pelas irrupções do Kublai. Mostrando a cidade, não como “lugar comum” de praças, ruas, prédios, balcões e garagens, mas como “comunidade” de pessoas, com seus sonhos, lembranças, desejos, utopias, frustrações e opressões, as instalações visam revitalizar a relação entre um habitat carregado de afetos e seus habitantes. Invadindo o espaço público – não se adaptando nele, mas ocupando-o de modo inusitado – as instalações perturbam as formas de sua visualização e revelam imperceptíveis fronteiras, exclusões, separações que ordenam a circulação humana no espaço público pelas normas impostas pela arquitetura, pelos sinais de trânsito, por indicações implícitas de condutas e trajés convenientes ou inconvenientes. *É o inferno que produzimos convivendo*. Abrindo

parênteses poéticos, buscam acender outro espaço, um espaço virtual transitório em que os transeuntes projetem suas fantasias e desejos, apesar e contra aquelas normas. Tal espaço (*teatron*, no sentido de lugar do ver e do ser visto) é uma dimensão estética não incompatível, mas resistente ao regime representativo que governa a sociedade espetacular pela separação entre artistas e espectadores, dos quais se espera serem meros consumidores de tudo que lhes é exibido ou imposto (ver DÉBORD, 1967). No espaço estético, os corpos (que veem e que são vistos) abrem seus campos de visão e se percebem como território de disputa, entre fantasias anormais e normas urbanas, vida interior e vida exterior – ou, platonicamente, mundo das ideias e mundo real. O transeunte toma consciência de sua invisibilidade. Ao invés que espectador-consumidor, percebe-se ator-produtor, seja daquela instalação onde penetrou e seja da estrutura maior que é a cidade-espetáculo; percebe que compartilha potencialmente a escrita daquela cena, como amplificadora de seu desejo de reinventar o ambiente comum, entrando com seu corpo e fantasia naquele espaço sensível de enfrentamento e possíveis conexões entre visões de cidade. Nossa proposta de escrita é a que porventura seja suscitada na cabeça do transeunte ao passar por uma experiência estética de modificação das qualidades de afeto entre corpos e cidade. Reescrever não significa escrever de novo, mas escrever em cima, sobre, junto. É *buscar o que no meio do inferno, não é inferno e abrir-lhe espaço e fazer com que dure*.

Por ter noção de que o espetáculo retrata e acumula a segregação do comum – não só a separação entre artistas e espectadores visível em seus edifícios, como também a separação entre arte e vida que embasa o sistema representativo – buscamos em nossas “saídas” não reproduzir tal separação no espaço público. A sequência das intervenções urbanas, antes na forma performativa de procedimentos inusitados ou comportamentos estranhos e depois na forma pré-formada das instalações humanas, resultou de uma necessidade de buscar táticas para infiltrar o espetáculo totalmente preenchido da cidade e irromper no comum ordenado pelas técnicas de produção sociocultural, entre as quais a produção artística. No entanto, como não ser redundante com mais um espetáculo, na sociedade do espetáculo? Quais táticas para destacar uma ação de resistência às lógicas de consumo, entre as inúmeras ações voltadas para estimular o mais amplo consumo? Como manter em nosso comportamento um etos de ruptura, sob constante ameaça de

ser neutralizado pelo sistema de reprodução de valores que em breve viram commodities da indústria cultural? Como não ser mais um produto descartável, onde tudo é descartável? Como produzir uma experiência cultural autêntica, se tudo é cultura? Pensamos (com CANCLINI, 1997) na perda de formas de subjetivação coletiva como, por exemplo, o carnaval, já happening popular incubador de ativismo político e agora máquina desejanse colonizada pela hegemonia dos agentes da representação que ali replicam suas formas exclusivas (cordões, blocos). Seguindo sugestão de Michel De Certeau (1998, p. 41), buscamos traduzir nossa reflexão sobre formas em uma busca por “maneiras de fazer” inconformadas aos mecanismos de controle e capazes de funcionar, mesmo que de modo disperso, não homogêneo e sub-reptício, como antídotos a tais mecanismos. Pois, todo movimento ideológico adquire uma forma, uma maneira de fazer que é o próprio conteúdo político do movimento; como aponta Benjamin no ensaio sobre *O autor como produtor* (1985, pp. 129-146) é tarefa da arte não somente multiplicar os meios de sua produção como propor formas novas, capazes de mudar a percepção do espectador e sua função nos processos culturais. Estabelecida como tarefa essencial da intervenção a alteração do regime de visibilidade, é preciso também fazer com que o transeunte se perceba como produtor e não mero espectador da situação proposta, no quadro mais amplo – a cidade-espetáculo – em que ela é inserida. Uma primeira tática visaria dissolver a distância que separa palco e plateia, seja a distância física e seja a separação de funções entre quem atua e quem assiste, nos edifícios teatrais e ainda, em muitos casos, no teatro de rua. Como no Teatro do Oprimido, tratar-se-ia de buscar formas que alterem a disciplina do espetáculo instalado na função-espectador – ou seja, em volta da expectativa de contemplação e consumo que se reproduz, para fora dos teatros, nas vitrines, nas paradas militares, nos eventos políticos representativos. Evidentemente, a escolha de atuar na rua – enquanto espaço já ocupado e não disponível a acolher um novo ocupante – já por si obriga a se articular e pactuar a disponibilidade, não somente de muros, palácios e postes como eventuais pano de fundo ou fontes de carga elétrica, mas essencialmente das pessoas. As ruas da metrópole, mais do que lugar de encontro, passarela de identidades e testemunha de diversas formas de vida, são eixo de deslocamento de corpos e mercadorias, cujo fluxo não pode ser interrompido. Ordens explícitas ou implícitas ditam as rotas e ordenam o mapa do

trânsito, fazendo parecer a metrópole não mais com um aglomerado vivo de bairros, mas com uma natureza morta de não-lugares cada vez mais monitorados, como shopping-centers e setores urbanos colonizados pelo capital que faz uso dos corpos dos transeuntes como máquinas potencialmente consumidoras mediadas por outras máquinas (automóveis, celulares, alto-falantes, telões, cartazes etc.). Tais ordens, implicando coerções, divisões e barragens frequentemente em colisão com desejos alternativos ao consumo, impedem, de fato, a mobilidade e acessibilidade universal que deveriam ser características essenciais da cidade. O mapa da ocupação da cidade não corresponde mais ao uso por parte dos cidadãos – individual ou coletivamente, cada um com sua classe e sua função – de ruas, praças e prédios correspondentes à uma distribuição reconhecível da gestão do bem comum (mercado, igreja, município, como na Idade Média até a cidade modernista). Mesmo que volte a rua, o teatro não compartilha mais deste mapa – sua fruição, por ser gratuita, não tem inserção na cartografia de pontos de compra-e-venda que disciplina o uso da metrópole. Em algum caso, como é o caso do Rio de Janeiro nos desígnios urbanísticos e arquitetônicos atuais, boa parte da cidade é alienada do uso dos cidadãos e projetada em uma dimensão meramente contemplativa de (futuro) cartão postal, não aproveitável e não correspondente a cidade real. Assim, sob a forma representativa da separação entre quem atua e quem assiste (ver o lema “estamos trabalhando para vocês” acompanhado por imagens do produto vindouro), um ambíguo conceito patriótico vela a proibição de usufruto do comum pelos que tem direito. Cabe aliás questionar *o que é comum*, nas novas tramas urbanas, onde a formação de fluxos livres de cidadãos e de novas comunidades, mesmo transitórias (como nas manifestações) é sujeita a permanente vigilância e cada vez mais frequentemente impedida em qualquer território, seja no centro como nas periferias.

Diante da vigência da sociedade do espetáculo, nossas táticas de intervenção visam infiltrar o espetáculo da cidade com formas de experiência do que é comum dotadas de valor insurrecional, isto é, capazes de rasgar o tecido da praça e afetar a percepção que o cidadão, um espectador involuntário que por ali passa, tem das disciplinas urbanas e de sua atuação nelas. A ação de afetar suscita atrito, tensões e o risco de uma possível reação por parte dos transeuntes – caso estes, ao passo que ocupam e usam aquele

território disciplinar, mecanicamente se assumam como fruto disciplinado dele. O objetivo de inquietar, contagiar, deixar rastros e amplificar interrogativos é desejável em uma perspectiva crítica; pois, irrompendo no comum – real e imaginário – dado como ordenado, a arte pode expor, ao contrário, como ele esteja em disputa; pode (sugere RANCIÈRE, 2012a) renovar os mecanismos de partilha, promover a redistribuição dos lugares comuns e reinstalar no espectador o prazer do aprendiz. Tentamos adquirir o dissenso como vínculo isonômico e forma do encontro\aprendizado na comunidade emancipada que queremos se manifeste: uma comunidade capaz de lidar com a criação de um comum que não anula as diferenças, mas se constitui como linguagem para expressá-las. Nesta nova forma, a fala é redistribuída desordenadamente entre transeuntes – artistas, cidadãos, funcionários de alguma instituição que se julga normativa e implicada com aquela interrupção da ordem – desconsiderando categorias de autoria, legitimidade e competência.

Uma tática para alimentar tais condições de emancipação do comum consiste na manutenção do caráter transitório da intervenção, impedindo a tendência que se instale na ordem formal do espetáculo. A descontinuidade formal, ao contrário, mantém o vigor insurrecional da experiência na medida da irrupção imprevista e inusitada de algo estranho e, por consequência, a percepção, por parte dos espectadores involuntários, do comum como um campo multimídia de acontecimentos conflitantes, dos quais são também produtores. Esta tática define a presença ambulante do Kublai que “liga” as instalações em tempos e locais variáveis, não marcados, inesperados e aparentemente aleatórios – já que dependem, não da premeditação para o máximo efeito estético nem do cálculo de maior acumulação de público no espaço eventualmente constituído pela disposição em “roda” do mesmo, mas da busca pelo maior efeito de atrito possível no movimento daquele momento na praça. Com efeito hiper-realista, a ação nômade do morador de rua (Kublai) desenha uma linha de fuga no espaço e de interrupção no tempo que desmonta qualquer expectativa representativa. Além disso, a voz das instalações humanas, amplificada pelas caixas montadas no carrinho que ele carrega, se afasta do ator que a emite expandindo-se para outros cantos da praça, contaminando outros transeuntes sem expectativa alguma, para os quais resulta no efeito estranhante de ouvir uma fala sem fonte – o que suscita como mínimo, curiosidade. Buscando se

infiltrar no atolado ambiente sonoro da praça, interagindo com os acontecimentos, com as vozes emitidas pelo carrinho e com as interrogações eventualmente suscitadas por elas, o morador de rua foi acumulando um arsenal de provocações contagiosas – gritos, murmúrios – capazes de subjetivar sua andança pela praça. Os questionamentos iniciais do Kublai são genericos, de modo a provocar amplo espectro de reação.⁶ A proliferação de comentários instala uma deriva à ação do Kublai, na forma de troca indisciplinada de discursos, hora repetindo, hora respondendo, hora refletindo (entre si) a fala marginal e profética do mendigo, capaz de assumir visões heterônomas de mundo e de sabotar critérios de normalidade. A proliferação de discursos se propõe como experiência de partilha de um comum no qual o cidadão, produzindo falas e perguntas em sua andança, também se subjetiva exaltando a sua diferença (ver BAKHTIM: 1993).

A fuga do espetáculo e a dramaturgia interativa são táticas contra hegemônicas que, ao passo que interrompem a função-espectador, também destituem o ator de sua função autoral exclusiva. Parece importante manter o anonimato da intervenção (sem cartaz, sem divulgação em jornais, sem folheto e sem agradecimento no final) pois tal condição questiona o próprio estatuto de obra de arte (quem disse que é? onde está escrito?) já que se recusa a legitimá-la pelos meios da propriedade intelectual. Considerando que, pelo fato de estar usando textos de Calvino sem as devidas autorizações, estaríamos cometendo um crime de pirataria, pensamos no antidoto de o morador de rua levar em seu carrinho, como bom leitor, uma cópia da obra que pode ser emprestada a quem for pedir informações. Assim, ao passo que se esclarece a poderosa fonte dos mantras do Kublai, fica evidente aos demais que, mesmo que ele tome a palavra com intensidade e competência, a sua fala não é normalmente ouvida, por não ser ele autorizado a falar naquele comum ordenado pela exclusão. Dramatizando a insegurança e a exclusão com sua alteridade, Kublai manifesta a visão da cidade do ponto de vista marginal do indivíduo não consumidor e invisível, que não é *commodity* da indústria cultural e jamais fará parte da cidade que se põe a mostra e se vende. O fato que justamente ele seja fonte de todas as falas, fricciona tal exclusão e manifesta a invisibilidade de outros

⁶ O que é a vida? O que é amor? O que é o dinheiro? O que é propriedade? O que é a guerra? O que é a nação? O que é a favela? O que é o trabalho? O que é realidade? O que é a pobreza? O que é comunidade? O que é o Brasil? O que é o futuro? O que é a saúde? O que é o prazer? O que é o medo? O que quer o povo? O que o povo quer? O povo quer o progresso? O povo quer a prosperidade? O povo tem a prosperidade?

transeuntes da praça, mais ou menos incluídos na partilha do sensível (ver RANCIERE: 2012a e b). De espectadores involuntários, eles passam a se ver como produtores das imagens e do discurso comum, através de uma tomada de visibilidade e de voz que reverbera no circuito sensível dos presentes e cria uma nova comunidade onde, suspenso o sentido das disciplinas cotidianas e dos marcos de pertencimento a grupos ou classes (trajes, nome, autorização, língua) as relações sociais são renovadas.

Compondo uma variante às práticas *site-specific* do arsenal do TO, as duas táticas – nomadismo e pirataria - reciclam a ideia de deriva comportamental proposta antes pelos surrealistas e, na década de 60, por pensadores como Hakim Bey, da Internacional Situacionista (2003) e por artistas como os do Living Theatre (nos happenings de Free Theatre que evoluíram para a ideia de Public Act); chegando no Brasil, na década de 70, com Hélio Oiticica após longa permanência em NYC (a sequência de blocos-experiências como *Newyorkaises* e os delírios deambulatórios, como *Kleemania*). Os fundamentos anarquistas destes artistas-pensadores combinam o nomadismo (como comportamento psíquico ou como modo de vida, como no caso do Living) com a recusa das lógicas de pertencimento (nacional, institucional, de classe) e de mercantilização da arte – visando seu máximo aproveitamento. A obra não é formatada em produto para conquista de plateia nem é promovida como tal, no circuito de consumo; ao contrário ela mantém a dimensão relacional de processo e encontro. É uma experiência de intensificação do cotidiano e de plena fruição psico-etnográfica do território, visando despertar possibilidades de vida aleatória e “novas territorialidades”, isto é, novas formas de participar da comunidade presente. A característica essencial da experiência é sua invisibilidade, ou seja, sua capacidade de sumir e reaparecer em outro lugar, sendo inapreensível pela onipresente sociedade espetacular. Mesmo que utópica, ela não se opõe, mas se sobrepõe ao sistema. Assim como a utopia, ela não é identificável com um lugar real nem no futuro, mas ocupa uma dimensão perceptiva paralela, insurrecional; não incompatível e, sim, parasitária do real. Tais características (invisibilidade, anonimato, caráter insurrecional, tática de fuga ou sumiço) são evidentes também no Teatro Invisível, uma prática de pesquisa psico-etnográfica elaborada por Boal a partir da década de 70, principalmente no período europeu.

Não é por acaso que todas estas expressões militantes foram, na década de 70, objeto de perseguição por parte da polícia. Livre de marcas publicitárias e obrigações logísticas, a obra ganha uma excepcional condição de invisibilidade às redes de vigilância – livra-se de sua dependência à verticalidade do poder institucionalizado. A remoção de barreiras entre artistas e público atribui-lhe uma capilaridade horizontal de adaptação ao ambiente que expressa uma vontade poética – e logo política – de contaminação pelas margens. A gratuidade anônima dos rituais do Living, das derivas situacionistas e dos delírios deambulatórios do Hélio, assim como das nossas instalações humanas e de uma cena de Teatro Invisível, induz ao protesto de que “arte não se paga” e que expressar-se artisticamente é direito universal. O artista não é um tipo especial de pessoa, mas cada pessoa é um tipo especial de artista, afirma Hakim Bey. E brinca Boal: Todo ser humano é ator – até mesmo os atores. Por isso o mendigo, um baudelairiano “cão do tempo”, é o guia dos INVISÍVEIS, que reorganiza o sentido do lugar. Sua leitura livre de qualquer lógica dependente do capital expõe o esqueleto sem máscara da sociedade espetacular.

Arte cidade utopia

A pesquisa teórico-prática do GEEP, que resultou na intervenção urbana INVISÍVEIS, se apresenta como um fluxo coletivo de reflexões em volta de um desvio – um movimento desordenado de resistência à sociedade vigiada e ao modo de vida metropolitano, em busca de outros modos de viver e usar a cidade. Não tem como negar a pulsão utópica que move este desvio, que de poético se fez político, rumo a uma ação *artista* que fixou para si metas adequadas não ao real, mas, sim, ao sonho feliz da humanidade: a construção de um bem comum marcado por características ideias de convivência quais isonomia, acessibilidade e livre expressão de desejos.

Na *República*, VII (514-21), Platão se pergunta o que é o bem comum (*to agaton*), já paragonado por Sócrates ao sol – isto é, algo que não pode ser enxergado diretamente, mas de cuja luz depende a visibilidade do resto. Mesmo invisível em si, a luz do sol acende a realidade, assim como a luz do intelecto (mundo das ideias) faz com que o resto (mundo real) seja visível e reconhecível. Na dialética platônica do conhecimento, entre simulacro (*eidolos* ou ídolo) e imagem verdadeira (*eikon* ou ícone) há um grau de invisibilidade que consiste na inconsciência do espectador – o ser humano, sentado na

penumbra da caverna, como no cinema, sujeito ao espetáculo das sombras enganosas do qual só consegue se livrar caso se liberte das correntes, saia da caverna e sofra o choque da visão direta do sol. Afetado em suas percepções, isto é, consciente de seu anterior estado de inconsciência, este hipotético novo homem tentaria desenganar a comunidade quanto à falsidade daquilo que é até aquele momento assumido pela comunidade, como bem comum. A meta utópica de Platão é que o homem, antes cegado e depois iluminado pela visão do bem, possa cumprir em vida um percurso de transformação (*metáxis*) de sua percepção da realidade, entre como ela se dá e como ela poderia se dar, entre mundo real e mundo das ideias – chegando a se emancipar intelectualmente. Nas *Cidades Invisíveis*, Calvino desenvolve sua própria dialética do olhar, especialmente no diálogo entre Kublai e o Viajante no jardim suspenso do paço imperial, cujo texto finaliza a intervenção, acompanhando a troca do traje de morador de rua com um figurino de cobertor, sacos plásticos e latas catadas na praça, que lhe atribui aparência de Imperador, enquanto duvida:

Nem tenho certeza de estar aqui, passeando entre a fonte e a escadaria de mármore e não na poeira do campo de batalha, invadindo cidades e decependo os dedos dos inimigos que tentam invadir as minhas fortalezas. Talvez nós somos os últimos seres viventes, famintos e esfarrapados, após o fim de todo e qualquer resplandecente império, que estão vasculhando a lixeira e com poucos goles de vinho de má qualidade, veem resplandecer ao seu redor todos os tesouros do Oriente. Talvez do mundo só resta um único, imenso, definitivo lixão coberto de imundices e este jardim suspenso em que conversamos, na sombra silenciosa desta tarde sempre idêntica. São as nossas pálpebras que separam o lixão do jardim. Mas eu não sei mais qual está dentro e qual está fora.

A propagação da fantasia, a potência humana de criação de mundos, em dimensões paralelas (não incompatíveis, mas sobrepostas à realidade) parece ser a resposta que ele dá à sua inquietação acerca da “perda de forma” do presente – o legado de “visibilidade” que ele gostaria de encaminhar para o próximo milênio. Entrevistado, desenvolve o tema da invisibilidade das cidades imaginárias: “por trás da cidade que se vê, há outra que não se vê; é esta que conta [...] o nome permanece o mesmo, mas indica coisas completamente diferentes”. Mesmo que as defina como “estados de espírito” e “sonhos de olhos abertos”, perguntado sobre qual das *invisíveis* seria a cidade futura, responde que é necessário desconfiar do óbvio: “na rota dessa viagem a cidade da utopia não aparece: as imagens são rarefeitas, filiformes, como se nossa imaginação

otimista, hoje, não pudesse senão ser abstrata e recusar toda e qualquer imagem reconhecível”.⁷

Em 2013, acompanhando as manifestações e sua imediata representação nos meios de comunicação – por imagens simplificadoras que tendiam a compactar sua visibilidade em um significado único, verbalizado – compreendemos que seria necessário produzir imagens mais alegóricas distorcidas e inconclusas, capazes de transitar entre realidade e ficção sem “fechar” significados. Seria necessário não formatar nossa corporeidade à linguagem óbvia da realidade (imediatamente apropriada pela correnteza de copias enganosas ditadas por interesses hegemônicos) mas manter nela a complexidade simbólica, o caos visionário da escrita de Calvino capaz de perturbar a in\consciência ótica dos cidadãos e provocar com ébria superabundância sua produção simbólica, disciplinada ou quiçá abandonada. Decidimos extrapolar os estados de espírito e os afetos normalmente consentidos. Estabelecer, pelo tempo que for possível, a dimensão única e agregadora do acontecer da arte, como experiência que se passa aqui onde podemos vive-la, irrompendo para todos no tempo presente, podendo transformar e ser transformadora. Recolhendo a convocação do Boal na *Estética dos Oprimidos*, entendemos que a arte pode constituir um antidota à colonização do imaginário – e oferecemos nossa intervenção como dispositivo de aprendizagem interativa e relacional, subvertendo, em primeiro lugar, a relação estandardizada entre ator e espectador. Na comunidade tangível constituída pelo corpo coletivo dos participantes, entre olhar e ser olhado, instala-se um regime estético que, assim como nas comunidades temporárias que Foucault denomina de “heterotopias”, como barcos e bordéis, tem função de “criar um espaço ilusório que denuncia como mais ilusório qualquer espaço real e todos os posicionamentos nos quais a vida humana é compartimentalizada” (2009, p. 420). Assim, sem esperar que o mundo seja liberto em um utópico futuro, escolhemos o caminho arriscado: *buscar o que, no meio do inferno, não é inferno e abrir-lhe espaço e fazer com que dure.*

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIM, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo Martins Fontes, 1993

⁷ Entrevista dada à revista "L'Espresso", n. 45, 5.11.1972.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985
_____. *Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987
- BOAL, Augusto. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009
_____. *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Paris: Buchet, 1967. Disponível copy-left
<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Apologia da deriva*. Escritos sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003
- HAKIM BAY. *Zona autônoma temporária*. Copy-left in
http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Martins Fontes, 2012 (a)
_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012 (b)