

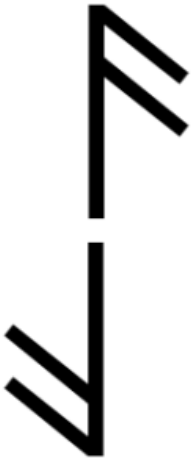
CHRISTINA GONTIJO FORNACIARI

JUNHO 2013: ARTE E POLÍTICA EM PERFORMANCES DO CORPO SOCIAL

RESUMO > Pretendemos, neste artigo, entender as manifestações ocorridas em Junho e Julho de 2013 em todo o Brasil por um ponto de vista da performance enquanto pulsão social. Assim, visamos aproximar os universos dos estudos sociais, da performance artística, da política e da tecnologia ao abordar a chamada “Primavera brasileira” ou “Jornadas de Junho e Julho”, enfatizando seu modo de organização, teor das solicitações e suas dinâmicas de realização.

*Palavras-chave:
Performance; política; manifestações
urbanas*

Christina Gontijo Fornaciari



É notório, na contemporaneidade, que a relação entre arte e política estreita-se fortemente ao se considerar as atividades políticas que procuram suporte na estética, ou ao contrário, as atividades artísticas que se querem políticas. Para entendermos como o recorte das “Jornadas de Junho” poderiam se encaixar nesse contexto, trazemos à tona uma moldura histórica com a qual pretendemos traçar uma linha de raciocínio que justifique esta comparação. O professor e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política da PUC/SP, Miguel Chaia, ressalta em seu texto “Artivismo – Arte e Política Hoje” (2007) e em seus livros “Arte e Política” (2007) e “Mídia e Política” (2012) o quão presente encontra-se o movimento artivista nos dias atuais, adquirindo a forma de ativismo artístico ou de ativismo cultural.

Nesse sentido, Chaia apresenta dois marcos históricos internacionais que podem ser assinalados na origem desse fenômeno. O primeiro deles encontra-se nos movimentos sociais que ocorreram a partir do final da década de 1960, como a luta pelos direitos civis, as manifestações contra a Guerra do Vietnam, as mobilizações estudantis e a contracultura (CHAIA, 2007:19). Tais episódios constituem referências que se perpetuam para acionar o ativismo na contemporaneidade. Nesta direção, o situacionismo recebe significado peculiar, centrado na prática e nos escritos de Guy Debord acerca da Sociedade do Espetáculo (1967) - cuja relevância nesse contexto pode ser verificada pela quantidade de vezes que o mencionamos ao longo deste texto. Debord organiza uma concepção crítica da sociedade de então, dissecando a economia capitalista e demarcando *espetáculo* como um conjunto de relações sociais determinadas pelo sujeito-capital que, segundo o autor, atinge tamanho nível de acumulação de capital que se torna imagem, ícone e, como uma das muitas conseqüências que isso provoca, tem-se uma corrupção do valor da arte.

Assim o situacionismo, olhado pelos olhos de Debord, assinalaria a urgência da ação na sociedade, sugerindo não somente a necessidade de superação da política, mas também da arte. Neste contexto, uma das formas de solapar a sociedade capitalista seria estampar um novo significado à arte. Daí surgiria a ideia da anti-arte, manifestação estética capaz de comportar novas possibilidades de alargamento da vida. Nesse momento, segundo Chaia (2007), a influência da tecnologia já se fazia presente, em termos de meios de produção dessa anti-arte, assim como a performance, que vem à tona para subverter a ideia de arte como mercadoria, que a sociedade do espetáculo vinha configurando.

É, portanto, diante deste cenário, que consideramos as Jornadas de Junho como performances do corpo social, como performances de anti-arte, como ação urgente na sociedade através de mobilização de corpos, amparados pelo suporte das novas mídias e com objetivos em que arte e vida se conectam, longe da produção de um objeto ou obra, mas no sentido de provocar agenciamentos políticos, ainda que momentâneos.

Da mesma forma, encontramos eco nos estudos culturais, onde o conceito de “*Restored Behaviour*” (SCHECHNER, 2006: 3), traduzido como “Comportamento Restaurado”, definiria o significado do termo performance como ações realizadas por meio de treino, repetição. Nas palavras do estudioso acerca do tema, professor da CUNY – City University of New York, Marvin Carlson:

O reconhecimento de que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados cria a possibilidade de que toda atividade humana pode potencialmente ser considerada enquanto “performance”, ou que pelo menos, toda atividade carrega consigo uma consciência disso.
(CARLSON, 1996:5)

Logo, os comportamentos sociais são performances neste entendimento, já que envolvem anos, séculos de prática e treino, para se ajustarem ou se configurarem como papéis sociais. Ou seja, para além da performancearte, em relação às circunstâncias pessoais ou coletivas, “as performances existem nos rituais, na vida cotidiana, posto que sem essa codificação, não há cultura, não há sociedade” (SCHECHNER, 2006:34). Por outro lado, as performances (artísticas ou não) jamais são iguais, pois mesmo que realizadas de forma idêntica, o contexto, o entorno e as situações sempre se alteram. Em outras palavras, a performance se repete, mantendo sua diferença.

Esse conceito nos ajuda a entender e contextualizar essas manifestações enquanto performances do corpo social. Em seu livro “*What is Performance?*”, o estudioso norte americano Richard Schechner será ainda mais explícito ao enquadrar as atividades da vida pública, citando especificamente as rebeliões e manifestações coletivas, como performances do corpo social. Em suas palavras:

As atividades da vida pública – algumas vezes calmas, outras tumultuadas; algumas vezes visíveis, outras mascaradas – são performances coletivas. Estas atividades variam, desde política sancionada até demonstrações populares e outras formas de protesto, e até mesmo a revolução. Os realizadores destas ações tencionam mudar as coisas, manter o estado das coisas, ou, mais comumente, encontrar ou definir um lugar comum. Uma revolução ou uma guerra civil acontece quando os envolvidos não desistem e não existe senso em comum. (SCHECHNER, 2006:3)

Tenhamos em mente que esse comportamento que pudemos observar recentemente nas ruas do Brasil não é novo, mas sim, um fato recorrente em situações de mobilização social por mudanças na condução das políticas públicas – para citar alguns exemplos recentes na história do país, podemos voltar alguns anos e veremos, nas marchas dos “cara-pintadas” pelo Impeachment do Presidente Collor (1992) e na luta pelas “Diretas Já” (1983/84) algumas ocorrências similares, apontando para um comportamento restaurado.

Desta forma, corrobora-se o que os autores acima, como Richard Schechner e Marvin Carlson, citam como exemplos típicos de performances do corpo social. A diferença na repetição também aparece de forma bastante nítida: à época dessas manifestações, dos anos 1980 e 1990, não havia redes sociais alimentadas pela internet e, justamente nesse ponto, acreditamos que se faz a grande virada que distingue a repetição entre tais manifestações e as Jornadas de Junho, também conhecidas como “Jornadas de Junho e Julho”, “Junho de 2013” ou “Manifestações de Junho”.

A função da mídia colaborativa, horizontal, seria, em certos aspectos, definidora da grande virada de produção de sentido a partir dessas manifestações. Enquanto que os meios de comunicação tradicionais se veem amarrados ao sistema, sendo por ele financiados, as mídias propiciadas pelos canais da rede mundial de computadores conseguem escapar de algumas dessas armadilhas - citando a célebre frase lacaniana “Na matéria do visível tudo é armadilha” – e fazem da imprensa tradicional um lugar de “compra” e “venda” de opiniões, manchetes e capas de jornal, sempre orientadas unilateralmente.

Ao passo que a sociedade do “pós-mídia”, tal como apontado por Guattari em diversos de seus textos, potencializa outros ângulos de discussão e outras visibilidades e audibilidades, assim favorecendo a ocorrência de possíveis escapes da manipulação em massa. Ao mesmo tempo, se olharmos para o comportamento social, um discurso, uma obra de arte ou um evento esportivo como uma ‘performance’, tal como Schechner (2006) o faz, permite-se uma percepção que pode revelar ambas as dimensões implícitas e explícitas de significados, bem como os aspectos invisíveis (não ditos, não vistos) e inconscientes dos quadros culturais, assim entendidos como a própria base do significado.

Retomando os marcos históricos através dos quais se analisa esses fenômenos recentes colocados sob a lente da performance, a referência à produção das novas tecnologias ganha intensidade num segundo momento, cujo ápice ocorre em meados dos anos 1990, ainda de acordo com Chaia (2007). Após o situacionismo, a internet, os meios de comunicação de massa e os avanços tecnológicos que se seguiram, passariam a ser os principais suportes sobre os quais a ampliação do potencial de artistas políticos se alastra, aumentando vertiginosamente seu campo de ação.

As barreiras do espaço e do tempo diminuem, proporcionando as mais diversas e inusitadas práticas. Nesse sentido, ocorrem condições singulares para a emergência das novas revoluções da linguagem, captadas e utilizadas por um indivíduo ou um coletivo na prática político-estética. O sociólogo brasileiro e membro do Observatório Internacional da Democracia Participativa, Rudá Ricci, aponta em seu livro “Nas ruas” (2014) as quatro principais características dos movimentos das ruas brasileiras de 2013: a “Organização em Rede”, o “Confronto com a ordem”, a “Lógica do enxameamento”, e a “Carnavalização política”.

Vemos que a dialética das redes sociais esteve presente em todo o processo de convocação para as manifestações, sendo também fundante do próprio conceito de organização e mobilização adotado: uma organização horizontalizada, sem lideranças ou organizações centrais, mas como movimentos originados dentro das comunidades e alimentados em trocas constantes de comunicação pelas redes sociais na *internet*.

Nesses espaços virtuais, ecoavam reverberações das manifestações nas ruas antes, durante e depois que elas aconteciam. Antes, em toda a articulação e organização de cada passeata; durante, com transmissão de conteúdo ao vivo, por imprensas alternativas - como a Mídia Ninja, entre outras - e por indivíduos manifestantes conectados que, em tempo real, publicavam fotos, vídeos e textos acerca do que estavam vivenciando nas ruas; e após as manifestações, onde os *posts* sobre o dia de protesto, também com fotos, vídeos, textos, faziam com que o acontecimento reverberasse outra vez, online, num ciclo ininterrupto entre *internet* e rua.

Em relação ao “Confronto com a ordem”, o autor aponta que as mobilizações de junho foram o estopim de confronto com a ordem estabelecida e com o status quo: utilizando a rua como meio de expressão e protesto, sustentando embates com os emblemas da ordem via ataques nas ruas, e, por consequência, gerando mecanismos de identidade social e comunicação paralelos aos instituídos.

Neste ponto, também fazemos menção às estratégias da performance (seja no campo artístico, seja no campo dos estudos culturais) em que brechas na ordem vigente são propiciadas em favor da quebra de hierarquias dominantes. Em termos de performances culturais, diversos são os estudos que teorizam sobre essas estratégias, como por exemplo, Roberto DaMatta, professor de Antropologia da PUC-Rio e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, professora de

Sociologia e Antropologia na UFRJ. Cavalcanti qualifica tais mecanismos como ocasiões nas quais os indivíduos se deslocam de suas perspectivas comuns e da vida social rotineira para experimentar, de forma consciente, momentos de performance que denunciam e democratizam as relações sociais numa sociedade, por vezes, hierárquica.

Na mesma linha de pensamento, o antropólogo Roberto DaMatta afirma que o comportamento liberto, característico desses momentos, suspende temporariamente as “regras de uma hierarquização opressora” (DAMATTA, 1997: 48). Para o autor essas performances sociais “são momentos extraordinários marcados pela alegria e por valores considerados altamente positivos. A rotina da vida diária é que é vista como negativa...” (DAMATTA, 1997: 49). Seguindo nessa perspectiva, a instauração de performances sociais se apresenta como uma ferramenta que proporciona uma mudança na vida de um indivíduo ou grupo social. Já quanto à “Lógica do enxameamento”, Ricci (2014) nos relembra de uma

alegria juvenil expressa nos enxameamentos. (...) Era o sonho de uma geração tida como alinhada, desinformada e apática. Mostrou exatamente o contrário.

Enxameou as ruas de todas as cidades brasileiras (...). Novos termos estão sendo usados para definir ou tentar explicar o fenômeno de massas ocorrido. Enxamear é a melhor definição! O enxameamento social saiu às ruas em ondas. Sem rainhas liderando, como é no caso de abelhas. Com demandas difusas, mas com participação pacífica e organizada. (...) Cada membro de uma passeata, cada participante das manifestações, individualmente, tinha sua própria reivindicação. (RICCI, 2014:32)

Ricci nos conta ainda sobre o conceito de *swarming*, cunhado por David Ugarte, como um fenômeno típico das sociedades na era da internet: “enxameamentos cívicos levando a grandes manifestações de massa podem ser observados, caso haja possibilidade de conexão em tempo real (por telefone móvel ou internet, por exemplo), em horas ou até minutos” (UGARTE apud RICCI, 2014: 33). Fenômenos típicos das redes, apóiam-se na interação e conectividade. Como em outros tipos de enxame, não se pode dizer ao certo por que começou (sabe-se que a causa não reside apenas nos vinte centavos acrescentados ao valor da passagem de ônibus) e o motivo pelo que, de repente, se dissipa. A razão de sua constituição é difusa e talvez a única razão para que se dissipe seja também difusa – a ausência de um rumo específico ou estratégia única para solução dos motivos de aglomeração. Para Ricci (2014) essa característica é natural ao refletir um povo sem “uma” identidade (são várias), uma multidão indefinida, valorizadora das referências estéticas e da vivência do sentimento em comum.

Uma vez que se relaciona com a noção de comunidade provisória, fortemente articulada com a identidade afetiva e com a convocação horizontalizada essas manifestações nos levam novamente a esbarrar em conceitos de liminaridade e performance, como apontamos anteriormente.

O quarto elemento caracterizado pelas manifestações ou performances do corpo social é denominado por Ricci como “Carnavalização política”. Trata-se, nas palavras do autor, de:

uma expressão da utopia popular, apartada dos rituais formais e institucionais. Uma festa carnalizada é uma transgressão autorizada, que rebaixa as autoridades, banaliza o poder instituído, cria novas identidades.

Tal potencial inscrito na cultura brasileira se viu atualizado nas manifestações de junho. Cartazes, máscaras, danças, estandartes, camisetas, adesivos, faixas, agrupamentos uniformizados, havia de tudo um pouco (RICCI, 2014: 34).

O autor aponta em seu livro algo que eu vivi, por experiência própria: tive a oportunidade de participar de duas das manifestações que ocorreram em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais. Sempre saía de casa na companhia de meu companheiro, chegando lá nos perdíamos um do outro, nos separávamos, entrando em outra dinâmica. Sendo ambos artistas, nossa experiência ali passava muito por uma vivência estética, alimentada pela efervescência, pelos estímulos sensoriais, auditivos, visuais que recebíamos e podíamos produzir a partir das manifestações.

De fato, nas duas vezes em que pude participar das manifestações em minha cidade, constatei que as ruas haviam se tornado grandes laboratórios de experimentações artísticas das mais variadas, sempre com ânimos políticos, gerando espaços vivos de sensações e afetos, que ganhavam aspectos de ateliê de arte, de lugares propícios para a criação artística engajada. Muitos levavam instrumentos e originavam uma grande *jam session*, outros customizavam suas roupas ali mesmo, com *spray* e *stencils* disponibilizados, com frases como “Fora Lacerda” (fazendo menção ao prefeito de BH), “Não vai ter copa”, “Não é só 20 centavos”, “FIFA go home”, entre outras, uma infinidade de mensagens. Rudá Ricci (2014) reconta:

Os cartazes e demandas eram feitos ali mesmo nas ruas, nas praças, onde o enxame se reunia para caminhadas e protestos que enxamearam o país. (RICCI, 2014: 56)

Naquele mar de gente, vibrava música, poesia e conexão: cobertura colaborativa, não hierarquizada, com transmissão ao vivo. Todos com seus telefones celulares em mãos, fotografando e filmando tudo quanto era bonito, possível ou importante. O material produzido nessas mídias portáteis, espalhadas pela multidão, eventualmente ia parar nas redes sociais, alimentando uma trama de “meta-performances” do corpo social. A repetição das imagens das ruas - por vezes com violência - dava às manifestações um caráter espetacular, mas não no sentido criticado por Debord, para quem o espetáculo “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens, característica perversa do capitalismo e seus efeitos nas relações sociais”. (DEBORD, 1967: 10)

Enquanto Debord afirma que a produção e mercantilização destas imagens, levadas como ferramentas de poder pelas classes dominantes submete os indivíduos a um processo de alienação, tornando-os induzidos a aceitar o que vêem como uma verdade absoluta, a circulação dessas imagens e a relação social que dela nascia era de outra natureza. Ora, da forma como ocorreu a disseminação de imagens, longe do domínio das classes dominantes e dentro de uma economia própria da “carnavalização política” parece-nos, antes, que o efeito produzido seja o oposto de alienação.

Com efeito, vemos que a repetição nas redes, das imagens das ruas, circulando e retro-alimentando a organização do movimento – imagens vindas de todas as origens, a exemplo do Movimento Passe Livre, formado basicamente por jovens partidários, os intelectuais e estudantes, punks, movimentos de sem terra, etc. - atuava fora, independentemente do sistema convencional.

Em um cenário de efervescência cultural, a circulação dessas imagens, tantas vezes poéticas, tantas vezes cruas, lhes confere um caráter espetacular, mas não no sentido que Debord (1967) então cunhou como sinônimo de alienação e, sim, num sentido de hiper-consciência. As imagens que circulavam eram produzidas pelas próprias entranhas do movimento, em estruturas rizomáticas desse corpo, não de fora para dentro. Essas imagens são formas de empoderamento do movimento (e aqui retornamos à questão da visibilidade), justamente por não serem imputadas pela classe dominante e tampouco serem controladas pela mídia convencional, mas sim, criadas pela própria multidão.

Nesse sentido, não há um “porta-voz” que possibilite a espetacularização, pois a circulação de imagens, vídeos e mensagens organizadoras dessas jornadas de junho e julho no Brasil se deram de forma espontânea, afastada da mídia tradicional. Novamente contrapomos essa circulação de imagens ao que Guy Debord preconizou em 1967:

Não é somente pela sua hegemonia econômica que a sociedade portadora do espetáculo domina as regiões subdesenvolvidas. Domina-as enquanto sociedade do espetáculo. Lá onde a base material ainda está ausente, a sociedade moderna já invadiu espetacularmente a superfície social de cada continente. Do mesmo modo que apresenta os pseudobens a cobiçar, ela oferece aos revolucionários locais os falsos modelos de revolução. O próprio espetáculo do poder burocrático, que detêm alguns dos países industriais, faz precisamente parte do espetáculo total, como sua pseudonegação geral e seu suporte. Se o espetáculo, olhado nas suas diversas localizações, mostra à evidência especializações totalitárias da palavra e da administração sociais, estas acabam por fundir-se, ao nível do funcionamento global do sistema, numa divisão mundial de tarefas espetaculares. (DEBORD, 1967: 42-43).

Cremos que as políticas de visibilidade se tornam ameaçadoras da liberdade individual quando reproduzem uma detenção unilateral da legitimidade de fala, quando são forjadas, impostas, imputadas aos que “se fazem visíveis” por vozes externas a eles. No entanto, o caráter horizontal, sem lideranças e diversificado do movimento lhe encarrega de certa proteção nessa “armadilha do visível”, como diria LACAN (1999). As falas (em imagens, faixas, cartazes, frases na internet, gritos de guerra nas ruas, etc.) são proferidas por todos, sem depender de uma chancela instituída por poderes externos. A multiplicidade de vozes é característica da multidão.

Outro ponto que merece ser analisado neste panorama é o fato, já mencionado, de os manifestantes não apresentarem uma agenda bem elaborada das causas pretendidas. Isso foi explicitado pela mídia tradicional como um ponto fraco do movimento: partidos políticos e interesses econômicos se apropriaram dessa característica para desmerecer as demandas feitas por meio dos protestos. No entanto, na opinião do sociólogo espanhol Manuel Castells, um dos principais autores sobre o tema na atualidade, a cobrança por uma pauta bem definida de pedidos não seria função da população.

Além de passarem por uma série de problemas urbanos, ainda se exige que eles façam o trabalho profissional, que deveria ser dos burocratas preguiçosos, responsáveis pela bagunça nos serviços. Os cidadãos só apontam os problemas. Resolvê-los é trabalho para os políticos e técnicos pagos por eles para fazê-lo.
(CASTELLS, 2013:2)

Castells aponta ainda que essa difusão de causas não especificadas pode ser entendida como o grande trunfo desse movimento, uma vez que espelha a multiplicidade de espectros políticos e a não divisão entre atuantes ativos e passivos. Para o sociólogo, o espaço público reúne e dá voz, nestas ocasiões, a sociedade em sua mais ampla diversidade, incluindo a direita, a esquerda, os malucos, os sonhadores, os realistas, os ativistas, os piadistas, os revoltados e uma infinidade de interesses, sem divisão entre quem está dentro e fora, propondo e consentindo. Todos constituem parte igualmente importante no movimento, sem hierarquia. Podemos comparar aqui com o fim da divisão entre artista e espectador, uma das qualidades que o teórico francês Jacques Rancière também aponta como inovadora e necessária às artes na contemporaneidade.

Castells afirma ainda que, ao contrário das críticas, os movimentos possuem agendas, sim, mas em moldes próprios. “Os movimentos têm tanto programa que não têm programa”, cita Castells ao analisar o exemplo de Occupy Wall Street, que aprovou em assembleia uma agenda de causas com mais de 300 propostas. “Essa é a sua deficiência e também a sua força, pois todos têm o poder de propor. Anormal seriam legiões em ordem, organizadas por uma única bandeira e lideradas por burocratas partidários. É o caos criativo, não a ordem preestabelecida.” (CASTELLS, 2013:3) Nosso esforço por compreender esse movimento como uma performance do corpo social também se funda nessa característica criativa, da experiência, que a conecta com a experiência artística da performance.

A abertura para participação nas manifestações, o fato de não haver líderes e, portanto, sua constituição como plataforma democrática de expressão é, para Castells, em grande parte propiciada pela internet, atributo já mencionado pelo autor em 1999, em seu livro “A sociedade em rede” (1999), em que

analisa os principais efeitos da rede Mundial de computadores na vida social dos indivíduos, das instituições e dos Estados. Na entrevista concedida em 2013, Castells fala explicitamente do caráter horizontal das manifestações:

(...)Não há cabeças a serem cortadas. Assim, as redes se espalham e alcançam novos espaços na internet e nas ruas. Não se trata, apenas, de redes na internet, mas redes presenciais. Eles apresentam suas demandas no espaço público, cabe às instituições estabelecer o diálogo. Uma comissão pode até ser eleita para encontrar o presidente, mas não líderes. (CASTELLS, 2013:2)

Ou seja, cada uma das quase 2 milhões de pessoas que saíram às ruas no dia 20 de junho¹, quando as manifestações populares atingiram o seu ápice, podem ser considerados líderes do movimento, com voz e visibilidade, ativos e atuantes. Retomando o pensamento de Chaia (2000) para com os situacionistas, e ao aproximarmos deles os manifestantes de junho 2013, temos dois movimentos que tendem a aproximar-se da anti-arte, ao eliminar o objeto artístico em favor da intervenção social inspirada pela estética e ao desconsiderar a contemplação em benefício do envolvimento da comunidade. Ao assim fazer, os sujeitos produzem conceitos ou práticas, tendo por base uma consciência crítica aguçada, portada pelo artista individual ou por um coletivo. O uso de métodos colaborativos de execução do trabalho e de disseminação dos resultados obtidos é característico desse tipo de arte política, onde figura também a participação direta, em situações que vão do artista crítico até o engajado ou militante. Nas palavras do pesquisador paulistano:

Localizado no interior de uma relação social, o artista manifestante situa-se em posição que engendra uma esfera relacional fundada no desejo de luta, na responsabilidade ou na vocação social. Ele reconhece a existência de conflitos a serem enfrentados de imediato, assim como reconhece o outro. Neste forte envolvimento social, tem-se reduzida a autonomia da arte, e, em contrapartida, amplia-se a relação entre ética e estética. (CHAIA, 2007: 11).

Por isso, pode-se dizer, com amparo no pensamento de Chaia (2012) que, assim como nas manifestações, o núcleo gerador desse tipo de arte é a necessidade de resposta à realidade circundante. É assim que a performance e intervenção social realizam-se como atividades processuais, tanto na configuração, como na técnica, contra o objeto e seus sistema de circulação, estruturada pelo mercado. Deste modo, o foco permanece no processo e os resultados que possam ocorrer são entendidos como conseqüências naturais de sua tática de ação.

De fato, Chaia (2007) afirma haver nelas um realismo político que busca o sucesso dos objetivos, seja no microcosmo (quartirão ou bairro) seja no macrocosmo (público ampliado, áreas internacionais ou *internet*). O autor fala ainda em realismo também por incorporar à arte que nasce nesse contexto certa instrumentalização, um caráter concreto, real de aplicação social, dando a ela uma função sócio-política que vai desde a formação de consciência do outro, passando pela educação, até o fomento da mobilização. Pode-se ter, então, nessas instâncias, o artista funcionando como um gatilho disparador de futuros acontecimentos sociais, cuja detonação e desenrolar são a todo o tempo alinhados a um processo altamente criativo e coletivo.

¹ Total computado nas 438 cidades de todos os estados brasileiros, de acordo com a CNM – Confederação Nacional de Municípios, divulgado no site <http://www.abc.com.br/noticias/brasil/2013/06/quase-2-milhoes-de-brasileiros-participaram-de-manifestacoes-em-438-cidades-no-dia-21-de-junho-de-2013>, acessado em 30/04/2016.

Entendemos que esse aspecto delimita o âmbito da ação: que parte do individual, passa pelo coletivo e alcança insuspeitados espaços no qual se localiza o outro. Esta prática desloca o cenário da arte e da política para o espaço público. Sai do espaço fechado e branco para o espaço cinza das ruas ou para o espaço virtual da internet (CHAIA, 2007: 12).

Ainda segundo Chaia (2012), seja na rua, seja na internet, essas práticas inauguram espaços de sociabilidade, incorporando um conjunto de diversidades estéticas que se alastram desde o artista libertário, até o ativista programático, funcionando como um campo onde reinam as heterotopias².

Introduzindo o pensamento do sociólogo Néstor García Canclini (2013), ao refletir sobre a forma de avaliar a eficácia de ações culturais de jovens aparentemente despolitizados ou de baixo conhecimento específico de política – ele refere-se ao grafite e às performances de/em determinados protestos – o autor argentino aponta que essas ações, por seu forte aspecto performático, resultam em interrupções da ordem neoliberal e, por conseguinte, potencializam seu caráter estético enquanto anti-arte. Canclini continua exemplificando:

² Heterotopia (aglutinação de hetero = outro + topia = espaço) é um conceito da geografia humana elaborado pelo filósofo Michel Foucault (1985) que descreve lugares e espaços que funcionam em condições não-hegemônicas. Foucault usa o termo heterotopia para descrever espaços que têm múltiplas camadas de significação ou de relações com outros lugares, cuja complexidade não pode ser vista imediatamente. São os espaços das alteridades, que não estão nem aqui nem lá, que são simultaneamente físicos e mentais, tais como o espaço de uma chamada telefônica ou o momento quando alguém se vê no espelho.

eles – artistas, globalistas, ambientalistas e grupos de direitos humanos - cortaram estradas, interromperam uma reunião da Organização Mundial do Comércio, fizeram o que se chama “escraches”, reclamações públicas defronte à casa de um político corrupto ou ex-torturador impune na Argentina (...). (CANCLINI, 2013: 3)

Ainda segundo esse autor (2013), a Pesquisa Nacional da Juventude encontrou no México uma realidade que poderia ser aplicada aos jovens em diversos países: eles estão dispostos a participar de causas, mas não de organizações. Embora existam várias formas de engajamento de um jovem interessado em questões sociais das mais variadas, como indigenistas, ambientalistas, de gênero, etc., uma característica comum é a sintonia com eventos ou manifestações que expressam a desconfiança em causas e/ou instituições que alegam representá-los, especialmente no plano da política. Ou seja, se interessam em atuar em instâncias da micropolítica que se distanciam da tomada de poder, no sentido comum.

De fato, o que nos parece curioso é que estudos culturais e antropológicos têm destacado nos últimos anos, que essas manifestações não aspiram, em nenhum aspecto, um desejo político de tomar o poder ou controle do Estado, mas sim de uma alteração no seu *modus operandi*. Canclini nos dá um exemplo que clareia essa afirmação: a frase “apareçam com vida”, usada por mães e filhos dos desaparecidos na Argentina, não implica que se espera encontrá-los vivos.

Na opinião de Canclini, esse slogan (que poderíamos comparar com outros slogans criados nas jornadas de junho e julho, como assim como “Não vai ter Copa”, “Tarifa Zero”, e em âmbito local de Belo Horizonte, os slogans “Praia da Estação”, “Fora Lacerda”, entre outros) alcança um alto poder declarativo precisamente pelo fato de exibirem sua impraticabilidade.

O autor nos conta que justamente a impossibilidade de concretização dessas realidades expressas nos slogans é que trazem à tona o esgotamento dessas formas de política e suas conseqüências, impondo como resposta uma mudança política tão radical quanto à performance social que ali se realiza. Ao mesmo tempo, por se realizarem nos espaço público (seja da rua ou da rede), sugerem que essa nova realidade deve ser inventada coletivamente. Esses slogans repetidos tantas vezes em cartazes, faixas, *twittes*, posts no Facebook, vozes em coro, pixações, etc., forçam os que os ouvem e os lêem a enfrentar a sua total falta de sentido. E é por isso mesmo que se configuram como ação e não apenas como queixa – e, assim, produzem reações, alterações do *status quo* mesmo que temporariamente, desafiando a inventar novas maneiras, convocando a encontrar novas formas de fazer político.

Ou seja, o sentido político dessas performances sociais se torna visível enquanto dimensão estética e afetiva, uma vez que sua eficiência prática é baixa (as Mães de Maio dificilmente encontrarão seus filhos vivos, Belo Horizonte dificilmente terá uma praia e a Copa do Mundo dificilmente deixará de acontecer no Brasil em 2014). É no âmbito de sua própria consolidação que a performance do corpo social se ergue enquanto efetividade - na configuração de solidariedades, coesão de grupos, apropriações simbólicas e efetivas do espaço público -, e não na satisfação literal de demandas e receitas comerciais (CANCLINI, 2013:4). É verdade que tais ações, embora muitas vezes ineficazes do ponto de vista da interpretação literal, não se invalidam posto que explicitam a vocação política e coletiva, alcançando efetivas mudanças em âmbitos da micropolítica.

A crise da democracia representativa está instalada: a maior parte dos cidadãos do mundo não se sente representada por seu governo e parlamento. As eleições viraram um mercado político - o espaço público somente é usado para debate quando há eleições. O desejo de participação não é bem-vindo e as redes sociais são vistas com desconfiança pelo *establishment* político.

Com organização horizontal, esse movimento pode durar para sempre na internet e na mente da população, para além de que exigências sejam satisfeitas. O fato principal e que nos interessa, na interseção entre arte e manifestação cultural, é que milhares de cidadãos, participantes ou não das manifestações, nas ruas ou somente pela internet, puderam experimentar a noção de comunidade provisória, articulada não através dos interesses diversos de cada um, mas por uma identidade afetiva intensa, um sentimento de pertencimento e de igualdade na diferença. Para além dos resultados que as Jornadas de Junho e Julho possam gerar em termos de mudança na condução da política pública brasileira, o que importa para nós é que, em virtude delas, milhares de brasileiros se sentem fortalecidos agora, graças a uma experiência absolutamente política, mas que se contorna em um evento da ordem da esteticização, do acontecimento coletivo espontâneo e da ritualização do cotidiano. Entretanto, com essa afirmação, não estamos sugerindo que se deva menosprezar as conseqüências efetivas desse tipo de episódio social.

Conforme apontamos, a existência de um forte movimento de mobilização política, potencializado e catalisado pelas novas mídias, vem permitindo que se estabeleça um elo mais forte e direto entre pólos da sociedade que, de outra forma, encontravam menos caminhos livres para se manter em contato dialógico. Seja entre as instâncias micro e macro da política e a população em geral, seja entre espectadores e autores, há indícios incontornáveis que apontam a materialidade desse fenômeno, interferindo de forma drástica no modo como se passou a conceber a presença, no plano pessoal e a participação, no plano coletivo, em aspectos da vida em sociedade e também na arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEIGUELMAN, Gisele et al (Org.). *Nomadismos Tecnológicos*. São Paulo: Ed. SENAC/SP, 2011.
- CANCLINI, García Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CASTELLS, Manuel. *Redes de Indignação e Esperança: Movimentos sociais na era da internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013
- _____. *A sociedade em rede*. V.1. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.
- CARLSON, Marvin. *Performance: A critical introduction*. London: Routledge, 1996.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. Os sentidos no espetáculo: percepção e cognição na cultura popular contemporânea. *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, 2002, p. 17 a 34.
- CHAIA, Miguel. (Org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.
- _____. *Artivismo – Política e Arte Hoje*. Aurora, 1. São Paulo: PUC-SP, 2007, p. 9 a 12.
- CHAIA, Vera e CHAIA, Miguel (Orgs.). *Mídia e política, Escritos*. NEAMP, Estudos pós-graduados em ciências sociais, São Paulo: PUC-SP, 2012.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Paris. 1967. Versão eletrônica produzida pelo Coletivo Periferia, disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf> acessada em 20/08/2016.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica, cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- LACAN, Jacques. *Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- RICCI, Rudá, ARLEY, Patrick. *Na Rua*. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2014.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. London: Routledge, 2006.

ABSTRACT

We intend, in this article, to understand the demonstrations occurred in June and July 2013 in Brazil by a point of view of performance as a social drive. Thus, we aim to bring the worlds of social studies, performance art, politics and technology to address the so-called “Brazilian Spring” or “Days of June and July”, emphasizing its organization mode, requests content and its realization dynamics.

KEYWORDS

Performance; politics; urban demonstrations