

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFH  
GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**CHRISTIANE DE FÁTIMA MARTINS**

***PROYECTO FILOCTETES, A PERFORMANCE DE UMA  
PERFORMANCE ARTE***

**FLORIANÓPOLIS / SC**

**2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFH**  
**GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**CHRISTIANE DE FÁTIMA MARTINS**

***PROYECTO FILOCTETES, A PERFORMANCE DE UMA***  
**PERFORMANCE ARTE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais, da Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vânia Z. Cardoso

**FLORIANÓPOLIS / SC**

**2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFH**  
**GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**CHRISTIANE DE FÁTIMA MARTINS**

***PROYECTO FILOCTETES, A PERFORMANCE DE UMA PERFORMANCE***  
**ARTE**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel, no curso de graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

**Banca Examinadora:**

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vânia Z. Cardoso  
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Membro: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Esther Jean Langdon  
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Membro: Prof<sup>o</sup> Ms. Marco Aurélio Silva  
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

**Florianópolis, 05 de agosto de 2009**

Em memória à minha querida tia e cientista social Vera Lúcia Telles do Amaral.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais e irmãos, por todo o carinho, amor e ensinamentos que me deram e continuam me dando. À minha orientadora Vânia Z. Cardoso, que confiou em mim e iluminou meu caminho durante todo o período de elaboração deste trabalho. Aos membros da banca de qualificação, Esther Jean Langdon e Scott Correll Head, assim como os membros da banca de defesa, Esther Jean Langdon e Marco Aurélio da Silva, que dispuseram tempo e esforços, auxiliando e guiando minha pesquisa.

Aos meus amigos desde os tempos de colégio, Juliana Santos, Sissi Valente, Fernanda Oliveira, Manoela Bessa Haberbeck e Paula Paiva. Ao meu grupo de teatro – a Cia. Aérea – que me fez aprender a sonhar e realizar sonhos, que me manteve sempre ao lado dos meus companheiros de trabalho e de vida, Egon Seidler, Luiza Lorenz e Margô Ferreira. Ao meu sempre melhor amigo Bruno Bastos Nogueira. Também aos amigos Eduardo Hoffmann, Lua Glick, Alan Delazari, Cláudia Guedes, Murilo, Greice Miotello, Kelly Moraes, Paula Bittencourt. E aos demais amigos que me acompanharam nesses últimos anos.

“To understand history is also to perceive  
emergences and creativity as they are performed”

**DEBORAH A. KAPCHAN**

## RESUMO

Esta pesquisa aborda a antropologia da performance a partir da análise da *performance arte* chamada *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*, criada pelo diretor argentino Emilio García Wehbi, apresentada na cidade de Buenos Aires / Argentina em 15 de novembro de 2002. Na performance em questão foram postos cerca de 25 bonecos hiperrealista feitos de látex em pontos distintos da cidade, onde foram analisadas as reações dos transeuntes ao se depararem com os bonecos. A análise dessa *performance arte* se dá como forma de discutir questões da antropologia da performance tais como: as relações e interações entre os atores sociais (Erving Goffman), drama social e fenômeno liminóide (Victor Turner), além dos pontos de contato entre antropologia e arte (Richard Schechner).

**Palavras-chave:** Performance. Performance arte. Drama Social. Liminóide. Proyecto Filoctetes. Emilio García Wehbi. Intervenção Urbana.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

---

<b>Ilustração 1 – Quadro – Do “liminal” ao “liminóide”.....</b>	<b>22</b>
<hr/>	
<b>Ilustração 2 – Loop – Drama Social / Drama de Palco.....</b>	<b>24</b>
<hr/>	
<b>Ilustração 3 – Polícia prende jovem argentino durante confronto entre policiais e manifestantes que tentavam bloquear a ponte Pueyrredón, que liga Buenos Aires a seus arredores .....</b>	<b>40</b>
<hr/>	
<b>Ilustração 4 – Ciclista passa diante de carros carbonizados em rua de Buenos Aires após os violentos protestos na capital.....</b>	<b>40</b>
<hr/>	
<b>Ilustração 5 – A polícia, infantaria, Gendarmería (polícia de fronteiras) e guarda municipal repreendem com violência manifestantes que tentavam bloquear a ponte Pueyrredón, que liga Buenos Aires a seu arredores; dois jovens morreram.....</b>	<b>41</b>
<hr/>	
<b>Ilustração 6 – Argentinos fazem marcha pelas ruas de Buenos Aires em protesto contra o governo De la Rúa .....</b>	<b>41</b>
<hr/>	
<b>Ilustração 7 – Manifestantes se jogam ao chão na tentativa de se proteger dos ataques de gás lacrimogênio da polícia de Buenos Aires. ....</b>	<b>42</b>
<hr/>	
<b>Ilustração 8 – Centenas de pessoas pedem a renúncia do presidente Fernando De la Rúa, durante protesto na Praça de Maio, em frente a Casa Rosada, sede do governo argentino, em Buenos Aires.....</b>	<b>42</b>
<hr/>	
<b>Ilustração 9 – Proyecto Filoctetes - Buenos Aires(2002), Berlim(2004) e Viena(2002)..</b>	<b>48</b>
<hr/>	
<b>Ilustração 10 – Proyecto Filoctetes - Buenos Aires - 2002.....</b>	<b>49</b>

---



# SUMÁRIO

---

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<hr/>	
<b>Capítulo 1 – Enfoque Antropológico – As Contribuições de Victor Turner, Richard Schechner e Erving Goffman.....</b>	<b>13</b>
<hr/>	
<b>1.1. Características da Antropologia da Performance.....</b>	<b>15</b>
<b>1.2. As Contribuições de Victor Turner.....</b>	<b>18</b>
<b>1.3. O Diálogo entre Victor Turner, Richard Schechner e Erving Goffman e o <i>Proyecto Filoctetes</i>.....</b>	<b>25</b>
<hr/>	
<b>Capítulo 2 – Uma breve historiografia – de que ponto enxergar a construção e realização do <i>Proyecto Filoctetes</i> de Emilio García Wehbi.....</b>	<b>32</b>
<hr/>	
<b>2.1. Buenos Aires: um pouco de sua história .....</b>	<b>33</b>
<b>2.2. Argentina em Crise .....</b>	<b>36</b>
<b>2.3. O Artista Argentino Emilio García Wehbi.....</b>	<b>43</b>
<b>2.4. Porque os Termos Filoctetes e Lemnos.....</b>	<b>44</b>
<b>2.5. O Proyecto Filoctetes.....</b>	<b>45</b>
<b>2.6. As Inquietações de Emilio García Wehbi .....</b>	<b>49</b>
<b>2.7. O espaço público na cidade urbana .....</b>	<b>52</b>
<hr/>	
<b>Capítulo 3 – <i>Performance Arte</i> – um gênero de performance na arte .....</b>	<b>56</b>
<hr/>	
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>64</b>
<hr/>	
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>67</b>
<hr/>	
<b>SITES CONSULTADOS.....</b>	<b>71</b>
<hr/>	
<b>ANEXOS.....</b>	<b>72</b>

---

## Introdução

Enquanto a Argentina ainda sentia os reflexos sofridos pela crise sócio-econômica que explodiu no país no final do ano 2000, surge a obra *Proyecto Filoctetes*, do artista argentino Emilio García Wehbi, apresentada no dia 15 de novembro de 2002, na cidade de Buenos Aires, capital da Argentina. O *Proyecto Filoctetes* provocou espanto e reflexão nos transeuntes que, ao caminharem pelas ruas da capital Argentina nesse dia, puderam se deparar com algum dos cerca de 25 bonecos, hiperrealistas, feitos de látex, representando seres humanos, colocados em posições de abandono, acidente ou necessidade nas vias públicas, como calçadas, escadas e praças da cidade.

Essa obra servirá como objeto de pesquisa para este trabalho, contudo meu interesse não está somente no evento de *performance arte*<sup>1</sup> criada pelo artista neste dia específico de sua apresentação, mas sim em todo o complexo de produção, apresentação e pós-produção que aconteceram anteriormente, durante e posteriormente àquela data, envolvendo oficinas artísticas, seminários, material gráfico e escrito, relatos, e outras atividades, realçando-se que participaram cerca de 80 pessoas somente em sua produção e pós-produção.

A partir disso, o intuito desse trabalho é discutir os elementos que fazem parte do processo de construção de uma performance, a partir do enquadre que pode ser dado ao *Proyecto Filoctetes*, tendo como elementos: sua produção, contextualização espacial, histórica e biográfica, e os conceitos de performance no campo das artes (a *performance arte* como um gênero artístico) e da antropologia. O presente estudo tentará responder a questão central de minha pesquisa que é buscar compreender a repercussão daquela obra performática, realizada em Buenos Aires / Argentina no ano de 2002.

Antes de prosseguir, farei aqui uma breve introdução sobre a obra *Proyecto Filoctetes*. A proposta do artista argentino Emilio García Wehbi, inspirada no mito grego Filoctetes<sup>2</sup>, e

---

1 Podendo ser enquadrada como uma ramificação da arte de vanguarda, a performance arte, que tem como característica a fusão das artes tradicionais em uma única arte, geralmente possui um teor de crítica social visando resistir a cultura burguesa. No capítulo 3 (três) desse trabalho, será possível visualizar melhor as características desse tipo de arte específica.

Os norte-americanos e grande parte dos europeus utilizam o termo *performance art*, no Brasil o termo pode ser dito como “performance arte” ou somente como “performance”, sendo o último o termo mais comum utilizado pelos artistas brasileiros, porém irei utilizar como colocado em primeiro para melhor distinguir quando me refiro ao gênero artístico.

2 O mito grego Filoctetes será abordado mais detalhadamente no subcapítulo 2.4, do capítulo 2 (dois) desse trabalho.

nas fotos do ucraniano Boris Mikhailov<sup>3</sup>, era questionar a relação entre a presença daqueles que vivem na rua e os meros transeuntes desta, e qual seria o impacto na vida da cidade ao se evidenciar esse encontro entre o “ser abandonado” e aqueles que passam rotineiramente por eles. A partir disso, Wehbi criou 25 corpos / bonecos, feitos de látex, utilizando 22 deles em Buenos Aires, todos hiperrealistas – representando seres humanos com necessidades extremas –, instalados durante a madrugada em diversos lugares da cidade.

Cada boneco foi supervisionado por duas pessoas, que eram responsáveis por tomar conta do corpo / boneco, fazer o registro visual (foto e vídeo), e registrar por escrito as reações dos transeuntes, que sem receber nenhum tipo de aviso prévio de que se tratava de um evento artístico, cruzavam com tais corpos / bonecos. Além disso, esses supervisores eram responsáveis por manter contato com os demais integrantes do evento e ainda por fornecer maiores explicações sobre o mesmo para os serviços de emergência (polícia, bombeiro, ambulância) que poderiam eventualmente chegar no local.

Toda essa estrutura foi brevemente pensada e organizada em oficinas realizadas no *Centro Cultural Ricardo Rojas / UBA*<sup>4</sup>, numa pesquisa envolvendo equipe docente e discente, as quais também se envolveram na idealização e na confecção dos corpos / bonecos.

Alguns dias após o evento, também no *Centro Cultural Ricardo Rojas / UBA*, realizou-se um seminário para apresentação dos relatos, fotos, vídeos e também uma discussão aberta da obra apresentada, sendo o resultado de tal seminário um livreto denominado *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires (2002)*, organizado pelo próprio Emilio García Wehbi.

Tal *performance arte* teve uma repercussão considerável na cidade principalmente em razão de cobertura pela mídia, tanto da imprensa escrita quanto da televisiva, dos grandes canais de comunicação locais (alguns chegaram a exibir ao vivo trechos do evento), com a provocação de grande interesse em áreas de discussões tanto artísticas como sociais, o que

---

3 Nascido em 1938, em Kharkiv, até então capital da Ucrânia, da antiga União Soviética. É em sua cidade natal que Boris Mikhailov decide registrar, através da fotografia, principalmente a partir da década de 1980, o que ele via como fracasso da cultura urbana soviética, retratando cenas do cotidiano, dando ênfase à vida dos moradores de rua, da sociedade em que vive, mostrando a precariedade sócio-econômica da mesma.

4 Centro de extensão da Universidade de Buenos Aires, que tem como objetivo “criar e estimular projetos de formação, investigação, reflexão e produção nas áreas das artes visuais, cinema e vídeo, circo, murga e carnaval, comunicação, coro e orquestra, dança, letras, música, programa de comunicação e reflexão pública sobre a ciência, teatro e tecnologias de gênero”(extraído do website do Centro Cultural Ricardo Rojas/UBA – <http://www.rojas.uba.ar> – em 05 de março de 2009 às 12:21pm). Tal centro investe em duas frentes de trabalho, uma é disponibilizar um espaço para a realização de espetáculos e eventos; e outra é fornecer subsídios para o desenvolvimento de atividades docente e discente fornecendo uma série de cursos nas áreas já citadas.

gerou uma série de debates sobre a mesma, em diversas outras localidades, principalmente, por pesquisadores do campo das artes.

Isso me faz questionar porque essa obra obteve tamanha repercussão, junto com o fato de que não interessou somente à classe artística, mas provocou o interesse de quem também atua em outras áreas.

Indago, ainda, quais são as particularidades dessa obra ao ser realizada em Buenos Aires/Argentina no ano de 2002. Não poderei responder se teria tido ou não o mesmo impacto se tivesse sido apresentada alguns anos antes ou depois, mas, poderei especular quais os fatores dentro do contexto econômico-sócio-cultural desse período capazes de influenciar na realização e na repercussão desse evento como obra artística.

Erving Goffman, Victor Turner e Richard Schechner, serão os autores que me servirão de apoio principal ao tentar discutir a obra *Proyecto Filoctetes* com um olhar de cientista social e não mais como artista ou admiradora da obra. (ver Martins: 2006)

Isso se dará, por serem eles os autores que me fazem pensar na idéia da utilização do espaço urbano público atualmente, me remetendo a idéia de relações e interações entre os atores sociais realizada por Erving Goffman; no chamado drama social e nos fenômenos liminóides como coloca Victor Turner; e claro, nos pontos de contato entre antropologia e teatro expostos por Richard Schechner.

Meu primeiro contato com a obra *Proyecto Filoctetes*, assim como com Emilio García Wehbi, se deu em 2005, durante o XIX Festival Universitário de Teatro de Blumenau, onde assisti uma palestra pelo artista, chamada *Estética del Periférico de Objetos y otras teatralidades limítrofes*, onde o mesmo fez uma exposição sobre seus trabalhos, entre eles o *Proyecto Filoctetes*, o qual chamou imensamente minha atenção.

Já meu interesse em pesquisá-la no âmbito acadêmico ocorreu no ano de 2006, ao escrever meu projeto de trabalho de conclusão de curso, na Universidade do Estado de Santa Catarina/UNESC, na qual me graduei em Artes Cênicas. E ao escrever meu projeto, senti a necessidade de ter um objeto de pesquisa através do qual eu pudesse refletir sobre a linguagem da *performance arte*, o que me remeteu diretamente a essa obra. Após finalizado meu trabalho de conclusão de curso, ainda senti que vários aspectos da abordagem de análise dessa obra de arte não haviam sido contemplados, por isso meu interesse em tê-lo novamente como objeto de pesquisa.

Outro fator de importância neste trabalho, principalmente para entender as razões da repercussão de tal evento, é a necessidade da presença de uma contextualização histórica

da cidade de Buenos Aires, até mesmo para tentar compreender como se dá sua formação artística e qual o interesse institucional dado à arte naquela cidade, além de pesquisar dados sobre a situação política – sócio – econômica que o país enfrentava na época, período esse considerado um marco na história da Argentina. Pois, com efeito, só é possível entender a forma como repercutiu tal obra, se compreendido o lugar onde acontece, a história dos públicos, a história deste gênero de arte e o contexto sócio – cultural.

As principais fontes utilizadas para discutir a obra *Proyecto Filoctetes* nessa pesquisa, são os relatos divulgados na mídia impressa e na internet, textos utilizados em seminários por participantes do evento, textos produzidos pelo próprio artista, entrevistas semi-abertas realizadas com o diretor e concebedor da obra – Emilio García Wehbi – além da visualização do material fotográfico feito pelos participantes e pela imprensa.

## Capítulo 1 – Enfoque Antropológico – As Contribuições de Victor Turner, Richard Schechner e Erving Goffman.

São diversos os pontos de contato entre a antropologia e a arte, especialmente entre os antropólogos e as “pessoas de teatro”, fato o qual, como garante Richard Schechner, fez com que “alguns antropólogos, Turner o mais famoso entre eles, iniciassem a 'antropologia performativa'; e algumas pessoas de teatro, Peter Brook, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba especialmente, explorassem o que Barba chamou de 'teatro antropológico’” (SCHECHNER: 1985, P. 04)<sup>5</sup>.

O campo de estudos da performance é de caráter transdisciplinar, ou seja, é hoje discutido em diversas disciplinas, como psicologia, história, artes plásticas, artes cênicas, lingüística, sociologia, antropologia, entre outras, cada qual com suas indagações, porém sempre contando com pontos em comum.

Da perspectiva da antropologia podemos, por um lado, buscar entender a performance como um “evento”, tomando como uma dimensão central da análise o estudo das características e modos de produção desses eventos performáticos, sem esquecer o papel desses como parte dos processos da vida social.

Por outro lado, buscamos pensar a performance como uma forma expressiva, ou seja, como um evento que põe em relevo a experiência humana, e que ocorre dentro de um contexto de local e tempo. Assim, ao tentar analisá-la é preciso que se compreenda sua situação e realização – por isso a importância de contextualizar a crise na qual a Argentina passava no período da montagem e realização do *Proyecto Filoctetes*, além de sua descrição, intenções do artista e outros aspectos.

Cabe aqui lembrar que a discussão do conceito de performance no campo antropológico se deve também à transformação do entendimento de cultura nesse campo, principalmente nas mudanças dentro da própria teoria antropológica provocadas no decorrer da década de 1960.

Segundo Sherry B. Ortner (1984), até a década de 1950, a teoria antropológica se baseava em três correntes principais: o estrutural – funcionalismo britânico; a antropologia cultural e psicocultural norte-americana; e a antropologia evolucionista norte-americana.

---

5 Tradução Minha - “Some anthropologists, Turner foremost among them, began “performing anthropology”; and some theater people, Peter Brook, Jerzy Grotowski, and Eugenio Barba especially, explored what Barba calls “theater anthropology”

E no começo da década de 1960 alguns autores passaram a ter idéias mais agressivas “sobre como reforçar os paradigmas dos seus mentores e ancestrais, assim como com, aparentemente, posições muito mais combativa vis-à-vis outras escolas”<sup>6</sup> (ORTNER: 1984, p. 128). Dessa forma, ao unir tal agressividade intelectual com outras novas idéias, deu-se forma a outros três movimentos antropológicos: antropologia simbólica; ecologia cultural; e estruturalismo.

É na corrente da antropologia simbólica, tendo como seus maiores expoentes Clifford Geertz e Victor Turner, que se inicia a discussão sobre performance. Nessa pesquisa seguirei as lições de Turner, o qual se interessa pelo símbolo, mas não nele por si só, mas sim por suas operações dentro do processo social, os quais segundo Ortner (1984), ao serem postos “juntos em certos arranjos em certos contextos (especialmente rituais), produzem essencialmente transformações sociais”<sup>7</sup> (p. 131).

Contudo, as características da performance não aparecem somente quando se inicia essa nova corrente de pensamento, e sim, como constatou Victor Turner, já estavam presentes na idéia de rito. Em suma, poderíamos dizer que o conceito de performance é oriundo do conceito de rito, já que é esse uma expressão simbólica e performática. Segundo Victor Turner (1974) o rito é um processo dinâmico capaz de causar transformações na sociedade. Essas transformações são possíveis pelo fato de ser a vida social um processo dinâmico, o qual Turner chamou de dramas sociais, que se dão por meio das interações entre atores – o que se assemelha ao modelo dramatúrgico proposto por Erving Goffman.

Erving Goffman nos fornece uma análise da forma na qual os indivíduos gerenciam impressões, sendo essa uma maneira de tentar compreender o comportamento dos indivíduos nas organizações sociais, no sentido de entender como se dão as interações sociais. Para isso o autor compara o comportamento humano com a teoria clássica teatral, acreditando que as pessoas, assim como os atores numa peça de teatro, representam personagens quando interagem socialmente. Dessa forma, o indivíduo é encarado como um ator que atua para um público e ao mesmo tempo é público, pois todos somos atores, sendo o espaço físico no qual o sujeito se encontra seu “cenário”.

Outro ponto de importância está na mudança de enfoque no campo de estudo da

---

6 Tradução Minha – about how to strengthen the paradigms of their mentors and ancestors, as well as with, apparently, much more combative stances vis-à-vis the other schools (ORTNER: 1984, p. 128).

7 Tradução Minha – together in certain arrangements in certain contexts (especially rituals), produce essentially social transformations (Ortner: 1984, p. 131).

antropologia da performance, que conforme argumenta Esther Jean Langdon, implica na “mudança do enfoque do rito para o de gêneros performáticos, entram em cena os interesses sobre a força da experiência, a subjetividade, as expressões artísticas e sua produção na vida humana” (LANGDON: 1996. p. 26).

Enfim, a performance é uma experiência a qual rompe com o fluxo da vida cotidiana, que de forma sensorial e/ou emotiva é capaz de provocar transformações na vida social dos sujeitos através do processo de reflexividade que é provocado, fazendo-os pensar neles mesmos e seu meio. A partir disso, percebemos a proximidade entre antropologia da performance e antropologia da experiência, estando uma intrínseca na outra.

Em seu livro *Do Ritual ao Teatro (From Ritual to Theatre)*, Turner define a antropologia da performance como sendo parte essencial da antropologia da experiência,

De certo modo, todo tipo de performance cultural, incluindo o ritual, cerimônia, carnaval, teatro, e poesia, são explanações e explicações da vida em si mesma, como Dilthey sempre argumentava. (...) Uma experiência é em si um processo que “pulsa para fora” para uma “expressão” que a completa (...) Uma performance, então, é o final apropriado de uma experiência (TURNER: 1982. p. 13).<sup>8</sup>

Assim, nesse capítulo serão tratadas as características da antropologia da performance comum aos autores que serão discutidos nesse trabalho, principalmente, Victor Turner e Richard Schechner. Na subseção 1.1, serão levantadas as características concernentes à antropologia da performance. Em seguida, na subseção 1.2, serão expostos os pressupostos defendidos por Victor Turner. E enfim, na subseção 1.3, será sugerido um possível diálogo entre as teorias de Victor Turner, Richard Schechner e Erving Goffman e o *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*.

## **1.1 Características da Antropologia da Performance**

Como já dito anteriormente, a antropologia da performance pode ser considerada a partir de dois pontos de análise: um que vê a vida social de forma dramatúrgica ou como

---

<sup>8</sup> Tradução Minha – In a sense, every type of cultural performance, including ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation and explication of life itself, as Dilthey often argued. (...) An experience is itself a process which “presses out” to an “expression” which completes it (...) A performance, then, is the proper finale of an experience. (TURNER: 1982. p.13).



drama social, sendo a performance um momento de reflexividade, que envolve experiência, subjetividade e expressões artísticas; e um outro que entende a performance como evento, o qual pode ser entendido como um ato de comunicação, não necessariamente verbal, mas gestual e expressivo.

Em ambos os casos, a performance possui alguns caracteres perceptíveis durante o evento performático que lhe são essenciais. Jean Langdon (2008), baseada em Richard Bauman, classifica tais caracteres, da seguinte forma:

“1) Display ou exibição dos atores que atuam para os outros” - comportamento do sujeito frente aos demais.

“2) Os atores assumem a responsabilidade para competência” - exibição do comportamento apropriado / esperado.

“3) Avaliação por parte dos participantes” - a qualidade da performance (se é boa ou ruim) – é avaliada pelos vários tipos de participantes.

“4) A experiência em relevo e as qualidades da experiência (expressiva, emotiva, sensorial” - evento multi sensorial, como uma experiência emergente, há várias dimensões envoltas da experiência, podendo ser elas culturais, estéticas, corporais, psicológicas, entre outras.

“5) Keying – atos performáticos são momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação, momentos que são sinalizados (ou keyed) para estabelecer o evento da performance, para chamar atenção dos participantes para a performance” (LANGDON: 1996. p. 26-7). Viabiliza a criação da expectativa por parte dos participantes, e que sugere a maneira como interpretar a mensagem transmitida pela performance. É papel do performer prender a atenção da platéia, fazendo-a sair do plano do fluxo do cotidiano.

Há ainda outras peculiaridades da performance, como o fato de causar uma espécie de estranhamento do cotidiano, e por isso se distinguir dos demais atos no dia-a-dia dos atores sociais, sendo os participantes da performance os próprios construtores da mesma. Dessa forma, a antropologia da performance atua a partir da tríade cultura – sociedade – performance.

Mesmo considerando que a performance ocorre também no cotidiano da vida social, é necessário ressaltar a importância do local e tempo para a concretização da mesma, pois segundo Jean Langdon, esses dois fatores podem servir como sinalizadores “do evento performático, determinando o que é esperado e permitido. No teatro, o palco é um dos mecanismos que estabelece expectativas. Piadas podem ser contadas em várias situações,

mas há lugares e momentos onde é totalmente impensável contar piadas” (LANGDON: 1999. p. 26).

Segundo Deborah A. Kapchan (1995), o teatro é uma fonte de inspiração para os antropólogos que estudam a performance, assim como para aqueles que estudam os processos rituais, pois o fenômeno teatral é carregado de complexidade e multivocalidade, características essas também encontradas na teoria da performance no âmbito da antropologia.

Para exemplificar esse fato Kapchan utiliza Turner e Antonin Artaud, ao dizer que “como o estágio liminal de Turner no processo ritual, a performance Artaudiana é sugestiva, alcançando as vísceras antes de chegar ao cérebro”<sup>9</sup> (KAPCHAN: 1995, p. 482), considerando ainda que esse é apenas um dos diversos exemplos de aproximação entre as duas áreas que podem ser apontados na contemporaneidade.

Kapchan ainda coloca que é inevitável não falar, mesmo que indiretamente, sobre a idéia de performance sem utilizar o termo *gênero*, já que a mesma é concebida como um gênero, seja no campo artístico, seja no campo antropológico. Assim, a autora cita como principal característica dos gêneros performáticos, o fato de que esses “são campos intertextuais onde as políticas da identidade são negociadas”<sup>10</sup> (KAPCHAN: 1995, p. 483).

Retomando os elementos comumente encontrados na performance, cabe ainda destacar que, para Carol Simpson Stern e Bruce Henderson (1993), são quatro os elementos fundamentais para que haja o evento performático, sendo eles: performer, texto, público e contexto. O performer seria alguém o qual usa como

instrumento seu próprio corpo (...) o texto pode ser literário ou oral ou gestual, mas deve ser essencialmente repetível (...) A audiência pode ser tanto pequena como um, o performer, ou grande como milhares (...) contexto inclui os fatores sociais, político, histórico, psicológico, e estético, que dão forma à maneira como compreendemos o texto (STERN, C. S.; HENDERSON, B.: 1993. p. 16 - 7)<sup>11</sup>.

---

9 Tradução Minha – Like Turner`s liminal stage in the ritual process, Artaudian performance is evocative, reaching for the visceras before the brain. (KAPCHAN: 1995. p. 482).

10 Tradução Minha – are intertextual fields where the politics of identity are negotiated (KAPCHAN: 1995. p. 483).

11 Tradução Minha – instrument is his or her own body (...) the text can be literary or oral or gestural, but it must be essentially repeatable (...) the audience can be as small as one, the performer, or as large as thousands (...) context includes the social, political, historical, psychological, and aesthetic factors that shape the way we understand the text (STERN, C. S.; HENDERSON, B.: 1993. p. 16 – 7).

Para explicar melhor como se dão esses quatro elementos, tais autores, assim como Turner e Schechner, levam em consideração o estado de *flow*<sup>12</sup> – termo criado pelo psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi – o qual pode ser entendido como sendo o momento capaz de causar no sujeito a sensação de ser carregado, como se fosse movido inconscientemente a fazer parte da performance.

Para a psicologia da experiência, o sujeito que se encontra em *flow*, perde seu *ego* e o *self*<sup>13</sup> se torna irrelevante, utilizando tanto habilidades físicas como sensoriais. Segundo Csikszentmihalyi, o *flow* “é o modo como as pessoas se referem ao seu estado mental quando a consciência está organizada de forma harmoniosa e desejam continuar a atividade pela satisfação que sentem, ou seja, estão intrinsecamente motivadas no sentido mais puro do termo” (apud: MASSARELLA: 2007, p. 31).

Em suma, conforme Mihaly Csikszentmihalyi (1997), o estado de *flow* se dá quando há o “envolvimento total da pessoa naquilo que ela faz, elimina-se qualquer separação entre ação e consciência, produzindo em quem age uma sensação holística” (apud DAWSEY: 2006. p. 126), e para que se chegue a esse momento, quer dizer que a atuação dos performers (no caso do *Proyecto Filoctetes*, por exemplo, seriam os bonecos) já conseguiu “carregar” seu espectador, colocando esse no estado de *flow*, que seria um estado somático, no qual as ações do sujeito não seguem nenhuma intervenção consciente.

## 1.2 As Contribuições de Victor Turner

Victor Turner<sup>14</sup> é quem situa as performances dentro do que ele chamou de “situações extraordinárias”, ou seja, ao pensarmos em performance, podemos pensar na idéia de mudança de um aspecto da realidade que ao receber um novo enfoque transforma-se em uma “situação extraordinária”.

---

12 A tradução literal de *flow* é fluxo, mas prefiro manter o termo no original para que não haja confusão ao tratar de fluxo do cotidiano.

13 Conforme o entendimento da psicologia freudiana (Sigmund Freud), o Ego, pode ser entendido como o próprio Eu que abrange o inconsciente, funcionando como um pólo defensivo da personalidade, em suma o ego pode ser chamado de subestrutura da mente enquanto o Self seria a estrutura da mente, ou seja, a pessoa total.

14 Nascido em 28 de maio de 1920 na cidade de Glasgow, no Reino Unido, Victor Turner demonstra a forte influência recebida por sua mãe, Violet Witter (atriz fundadora do Scottish National Theater, localizado em Glasgow), ao se interessar pela pesquisa da performance e do drama (no sentido de arte dramática / dramatúrgica).

Como John Dawsey argumenta, para Turner as

Estruturas sociais revelam-se com intensidade maior em momentos extraordinários, que se configuram como manifestações de “anti-estrutura”. O antropólogo procura acompanhar os movimentos surpreendentes da vida-social (...) No espelho mágico de uma experiência liminar, a sociedade pode ver-se a si mesma a partir de múltiplos ângulos, experimentando, num estado de subjuntividade, com as formas alteradas do ser (2005. p. 165).

Assim, o que Turner nos passa, é que as performances podem ser incorporadas nos momentos de interrupção da ordem social. Esse seria também, um momento de liminaridade o qual provoca o efeito de estranhamento e distanciamento do sujeito quanto ao cotidiano, como um momento de resignificação do cotidiano no qual ocorre a “encenação” de qualidades e que no cotidiano são colocadas nas margens da sociedade.

Para Turner o estado de liminaridade é aquele em que a pessoa se encontra sem estatuto no seio da sociedade, ou seja, encontra-se exatamente na linha que o separa de seu estatuto anterior daquele ao qual será agregado. São nesses momentos que ocorre a “antiestrutura”, que faz parte dos momentos de “situação extraordinária”, na qual o sujeito passa por um distanciamento reflexivo (espelho mágico) sobre a sociedade e seu papel dentro da mesma, fazendo-o compreender melhor tais papéis.

Seria então para o sujeito o estranhamento do próprio “eu”, porém sem que haja a transformação para um “outro”, pois

A condição subjuntiva, que envolve uma capacidade de ser outro, “não-eu”, também requer o estranhamento de um “eu” vendo-se sendo visto de outro lugar pelo “outro” como “outro”, como “não não-eu”. Aqui, o estranhamento do “eu” não transforma simplesmente o outro em algo familiar. Trata-se, justamente, de uma abertura para a estranheza do outro. (DAWSEY: 2006, p. 137).

Assim como Erving Goffman, Victor Turner lida com a idéia de papéis sociais, contudo há uma diferença: o segundo se interessa pelo “meta teatro” da vida social, enquanto o primeiro observa o teatro da vida cotidiana. Segundo o próprio Turner

Para Goffman, “todo o mundo é um palco”, o mundo da interação social de qualquer forma, e é cheio de atos rituais. Para mim a fase dramatúrgica começa quando *crises* chegam no fluxo das interações sociais cotidianas. Então, se a vida do cotidiano é um tipo de teatro, drama social é um tipo de meta teatro, isto é, uma linguagem

dramatúrgica sobre a linguagem da encenação ordinária e manutenção do *status*, que constitui a comunicação no cotidiano do processo social cotidiano (TURNER: 1988 p.76)<sup>15</sup>.

Foi Turner também quem criou o termo *liminóide*, utilizando o sufixo *oide* que provém do grego *eidos*, o qual quer dizer forma, no sentido de semelhante. Então, liminóide é considerado como semelhante ao termo de liminaridade, porém cada qual com suas peculiaridade.

A distinção entre os termos, que é mais significativa para essa pesquisa, está no fato de os fenômenos liminares serem mais facilmente encontrados em sociedade tribais e agrárias; já fenômenos liminóides são perceptíveis nas sociedades pós Revolução Industrial, ou seja, nas sociedades complexas. Pode-se dizer, então, que o uso de cada conceito está ligado ao pensamento e comportamento dos membros da sociedade.

Um dos elementos que Turner utiliza para diferenciar o estado liminal das sociedades tribais do estado liminóide das sociedades complexas (pós revolução industrial), é que na primeira pode ocorrer a inversão, porém não há a subversão do *status quo*, ou seja, da forma estrutural da sociedade, como pode ocorrer na segunda.

Essa subversão se dá por meio da transformação do comportamento (high-culture) das sociedades atuais, o que faz com que o estado liminóide não só seja “removido do contexto de um rito de passagem, ele é também 'individualizado'. O artista solitário 'cria' o fenômeno liminóide, a coletividade 'experencia' símbolos liminares coletivos”<sup>16</sup>(TURNER: 1982. p. 52).

Victor Turner faz referência a cinco aspectos do estado liminal e do estado liminóide para o entendimento das particularidades de cada um deles, alguns já citados. Em suma, o autor os coloca da seguinte forma:

1. Fenômenos liminares ocorrem em sociedades agrárias e tribais, nas quais há o que “Durkheim chamou de 'solidariedade mecânica' e são dominadas pelo que Henry Maine chamou de 'status” (p.53), enquanto fenômenos liminóides acontecem em sociedades complexas pós revolução industrial, onde surgem a 'solidariedade

---

15 Tradução Minha – For Goffman, “all the world’s a stage”, the world of social interaction anyway, and is full of ritual acts. For me the dramaturgical phase begins when *crises* arise in the daily flow of social interaction. Thus if daily living is a kind of theater, social drama is a kind of metatheatre, that is, a dramaturgical language, about the language of ordinary role-playing and status-maintenance which constitutes communication in the quotidian social process (TURNER: 1988 – *The Anthropology of Performance* – p. 76).

16 Tradução Minha - ...removed from a rite de passage context, it is also 'individualized'. The solitary artist 'creates' the liminoid phenomena, the collectivity 'experiences' collective liminal symbols (TURNER: 1982. p. 52).

orgânica' e as relações contratuais.

2. Fenômenos liminais são coletivos, nos quais aparece o que “pode ser chamado de 'quebras naturais', disjunção natural do fluxo dos processos naturais e sociais” (p.54), já os fenômenos liminóides podem ser coletivos, mas são em sua maioria individuais mesmo que provoquem efeitos coletivos.
3. Fenômenos liminais são integrados a todos os processos sociais, e os fenômenos liminóides se dão à parte dos processos econômicos e políticos, ou seja, são marginais a esses processos.
4. Fenômenos liminais possuem o que Durkheim chamou de 'representações coletivas', “símbolos tem um significado intelectual e emocional em comum para todos os membros do grupo” (p.54), enquanto nos fenômenos liminóides os símbolos ficam mais “próximos do pessoal – psicológico do que do pólo tipológico 'objetivo – social’ ”<sup>17</sup>(TURNER: 1982. p. 54).
5. Fenômenos liminais são eufuncionais, ou seja, auxiliam na manutenção da estrutura social, já os fenômenos liminóides resultam em críticas à própria sociedade.

Apesar de tais distinções, Turner afirma que na sociedade moderna e complexa, ambos os fenômenos podem ocorrer, já que em tal sociedade é preeminente a existência de um pluralismo cultural. Além disso, tanto os fenômenos liminais como os fenômenos liminóides tratam dos símbolos existentes na prática das ações sociais.

No prefácio escrito por Richard Schechner no livro *Antropologia da Performance*, numa compilação de alguns textos de Victor Turner, publicado em 1988, Schechner utiliza um quadro composto por Turner em uma conferência realizada em 1982, para facilitar o entendimento dos participantes de tal conferência de como se deu a evolução do fenômeno liminal para o fenômeno liminóide, mostrando o fenômeno teatral como um dos tipos de gênero de performance cultural no qual ocorre o fenômeno liminóide, como segue abaixo:

---

17 Tradução Minha - ...Durkheim has called 'mechanical solidarity', and dominated by what Henry Maine has called 'status' (...) may be called 'natural breaks', natural disjunctions in the flow of natural and social processes (...) symbols having a common intellectual and emotional meaning for all the members of the group (...) closer to the personal – psychological than to the 'objective – social' typological pole. (TURNER: 1982. p. 53-4).

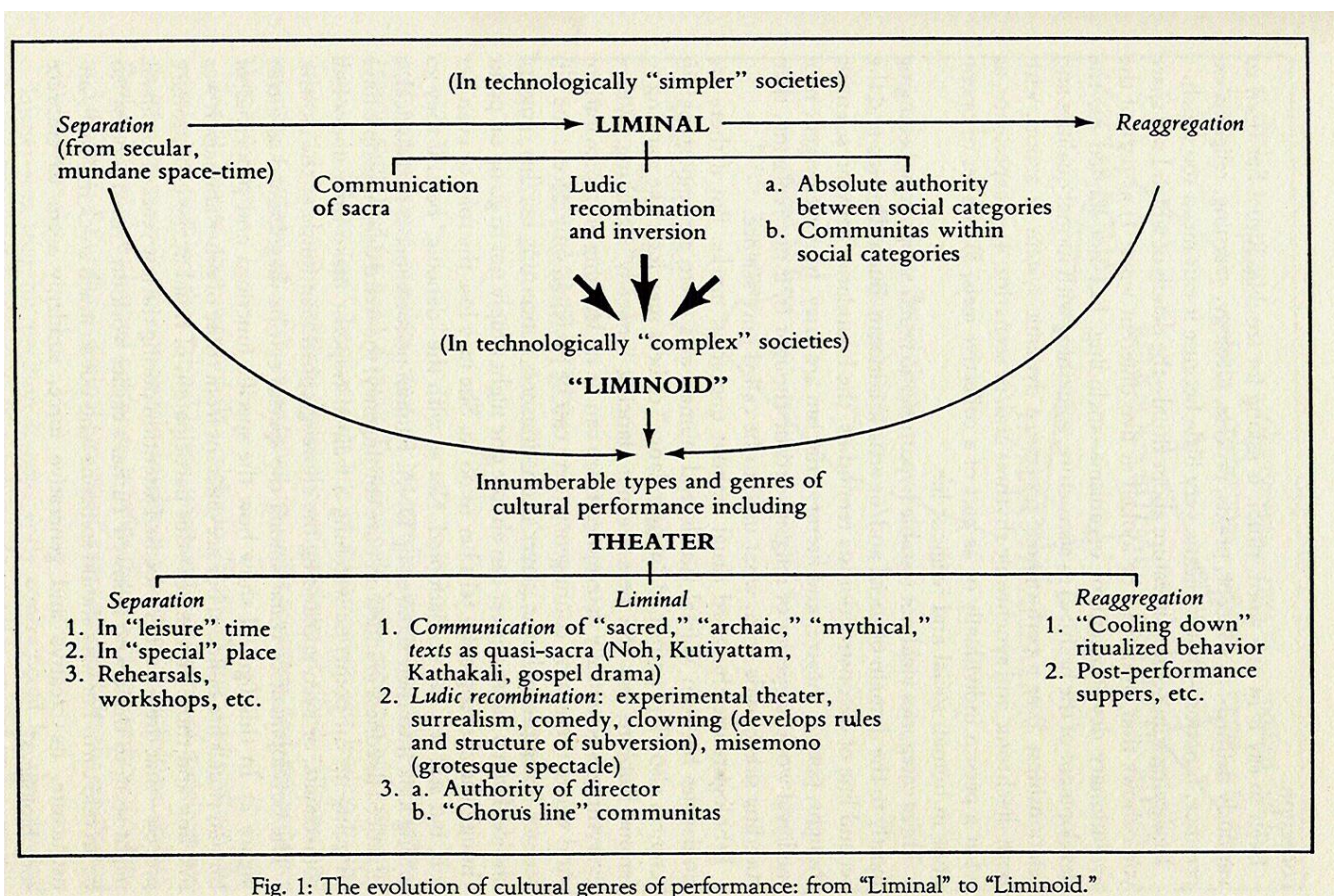


Fig. 1: The evolution of cultural genres of performance: from "Liminal" to "Liminoïd."

Ilustração 1: Do "liminal" ao "liminóide" (TURNER: 1988, p. 09).

Segundo Richard Schechner, Victor Turner fez uso desse quadro com o intuito apenas de mostrar como os gêneros performativos tradicionais, modernos e pós-modernos podem ser interconectados, e acabou se tornando um quadro de referência num dos últimos trabalhos do escritor chamado *Are There Universals of Performance in Myth, Ritual and Drama*, de 1985.

Outro aspecto importante na obra de Victor Turner, é o que ele denominou de *social drama* (drama social), correlacionando-o com a *Poética* de Aristóteles na qual foi descrita a tragédia grega (considerada a nascente do teatro ocidental). A inspiração de Turner na *Poética* está no fato de Aristóteles defini-la como sendo aquela que tem um começo, um meio e um fim, permeados de ações que imitam a vida cotidiana, o que fez Turner considerar que a vida "é tanto uma imitação da arte quanto o reverso"<sup>18</sup>(TURNER: 1982, p.72).

O próprio Turner ressalta a importância do entendimento do termo drama para então

18 Tradução Minha – (...) is as much an imitation of art as the reverse. (TURNER: 1982, p. 72).

entender o emprego do termo em drama social. Como o autor coloca, drama deriva do termo em grego *dran*, que significa fazer, agir, que remete também a idéia de um conhecimento que chegou ao sujeito através da experiência ativa do mesmo, e isso envolve também a experiência que o sujeito tem ao interagir e ao se relacionar com as demais pessoas de sua sociedade. Os dramas sociais são geradores de experiências, constituindo o próprio social.

A partir disso, Turner divide o drama social em quatro momentos, sendo eles: ruptura (onde se instaura o conflito), momento de crise – crise e intensificação da crise (incerteza dos papéis onde a problemática social está visível, e a estrutura começa a ser questionada – momento reflexivo), tentativa de reparação – ação reparadora, e desfecho. Assim, os dramas sociais podem ser entendidos como sendo momentos conflituosos nas sociedades humanas, pois as interações sociais não são necessariamente harmônicas. Por isso os dramas agem como rupturas no fluxo da vida cotidiana.

Ao se pensar em gêneros estéticos, poderíamos dizer, seguindo Turner, que em geral, esses partem dos dramas sociais criados pela sociedade no qual estão inseridos, mantendo uma relação direta com as performances culturais da mesma.

Em suma, Turner retrata os dramas sociais como sendo uma espécie de *matriz*<sup>19</sup> da experiência que irá resultar no meta comentário da vida real, já que “nenhuma sociedade existe sem algum tipo de meta comentário – a luminosa frase de Geertz para uma 'história que um grupo conta a si mesmo sobre si' ou no caso do teatro, uma peça uma sociedade encena sobre si mesma”<sup>20</sup>(TURNER: 1982, p. 104). E seria através do que Turner chamou de espelhos mágicos – os quais provocam o efeito de estranhamento capaz de produzir a situação extraordinária, já que há um deslocamento do lugar olhado das coisas – que se dá o momento de reflexão e superação do drama.<sup>21</sup>

Para exemplificar mais claramente a relação entre o drama social e a estética cultural, ou melhor, o drama que se dá nos palcos dos teatros da forma como Victor Turner os discute, Richard Schechner criou o *loop* a seguir:

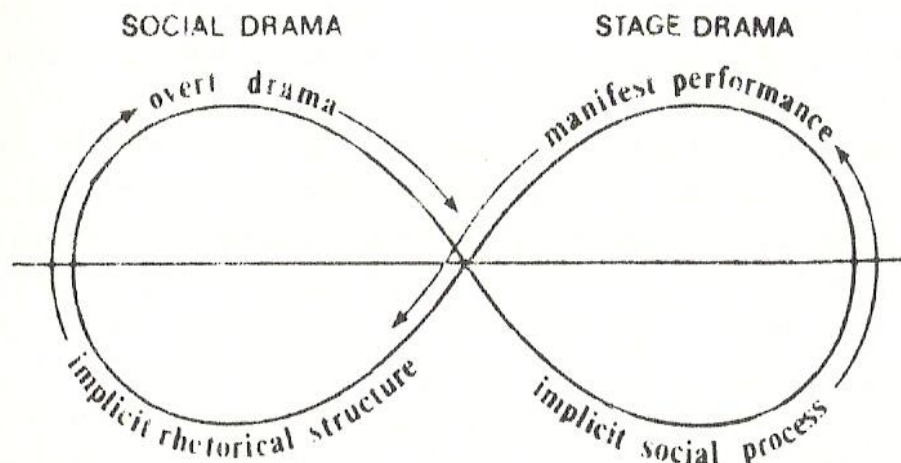
---

19 Turner utiliza o termo *matrix*, no sentido de uma matriz estrutural, que serve como fundamento.

20 Tradução Minha – No society is without some mode of metacommentary – Geertz's illuminating phrase for a 'story a group tells itself about itself' or in case of theater, a play a society acts about itself. (TURNER: 1982, p. 104).

21 Essa reflexão tem como embasamento a palestra ministrada pelo Prof. Dr. John Dawsey, a qual assisti durante o Colóquio Antropologias em Performance, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina, de 27 a 29 de maio de 2009.





*Ilustração 2: Loop criado por Richard Schechner em 1977 – (apud: TURNER: 1982, p. 73)*

Assim o drama estético surge como uma maneira do sujeito manifestar – por meio do discurso narrativo ou expressivo/gestual –, os significados extraídos de suas experiências consideradas marcantes, que são capazes de romper com o fluxo de sua vida cotidiana, fazendo-o refletir sobre ele mesmo e sua posição. Contudo, ao pensarmos em performance reflexiva, não podemos entender a reflexão apenas como um ato que responde a certos estímulos, mas sim que deva pressupor um certo “realismo”, uma representação das pessoas e coisas como é achado, naquela cultura, que como elas ‘realmente’ são, sem idealização ou fantasias” <sup>22</sup>(TURNER: 1988, p. 24). Dessa forma, Turner acredita que mesmo que esse realismo cultural seja ‘irreal’, ainda é a melhor maneira de se entender como se dão os gêneros de performance cultural.

O que o artista Emilio Garcia Wehbi propõe é justamente colocar em relação esse entendimento do real da vida cotidiana com a dimensão do irreal, porém realista, da arte, como uma forma de provocar a reflexão nos transeuntes, sobre seus papéis como contribuidores de uma obra artística, mas também como cidadãos que se deparam com os corpos reais no seu dia-a-dia.

<sup>22</sup> Tradução Minha – ‘realism’, a picturing of people and things as it is thought in that culture they ‘really’ are, without idealization or fantasization (TURNER: 1988, p. 24).

### 1.3 O Diálogo entre Victor Turner, Richard Schechner e Erving Goffman e o *Proyecto Filoctetes*

As reflexões teóricas levantadas até agora nesse trabalho, oferecem algumas perspectivas para compreender o *Proyecto Filoctetes*, de Emilio García Wehbi, tanto em termos da proposta e concepção do artista, quanto em seu efeito, forma de produção de efeitos etc..

Uma delas consistiria na relação e interação entre as pessoas no seu dia-dia, sendo essa uma das inquietações que levou o artista a propor sua obra. Isso pode nos remeter aos estudos de Erving Goffman<sup>23</sup>, e também nos possibilita dialogar com a obra *Proyecto Filoctetes*, servindo, assim as teorias de Victor Turner e Erving Goffman como base para a análise dessa obra artística.

Pensando nos escritos de Goffman, vemos que o sociólogo defendeu a idéia de que cada indivíduo constrói um papel para si e o representa aos demais, sendo os momentos de interação que possibilitam a identificação e a diferenciação dos indivíduos e dos grupos, acreditando que a sociedade tem como princípio que “qualquer indivíduo que possua certas características sociais tem o direito moral de esperar que os outros o valorizem e o tratem de maneira adequada” (GOFFMAN: 2007. P. 21).

Para melhor explicitar suas idéias, Goffman realizou em sua obra *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* [The Presentation of Self in Everyday Life], uma analogia da vida social com o teatro, como forma de explicar os processos de interação humana. Segundo Teixeira, Goffman compreende a realidade social

como um teatro de performance disponível para estudo pelos cientistas sociais e pelos próprios atores sociais. E sugere que a consciência da vida como teatro é uma característica empírica e problemática da própria perspectiva do ator social (TEXEIRA: 1998, p.97).

Para tanto, Goffman conclui que é preciso que haja para o indivíduo uma crença real no papel que está representando, onde, dependendo de sua atuação poderá levar sua platéia da descrença à crença de seu papel, ou ao contrário, ou pode simplesmente manter a crença ou descrença durante todo o período de interação.

---

23 Erving Goffman, sociólogo e escritor canadense, nasceu em 1922 e faleceu em 1982, passou parte de sua vida estudando como se dão as interações sociais no cotidiano, principalmente em ambientes públicos.

Em suma, pode-se dizer que Goffman desenvolveu uma pesquisa sobre a capacidade que os indivíduos possuem de manipular impressões (gerenciamento de impressões). Ele trata do social coordenado, ou seja, como as pessoas interagem, definindo a interação como sendo a presença física que completa a tríade ator – cenário – ato.

Para entendermos melhor, Goffman utilizou o termo *fachada* para definir o “equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (GOFFMAN: 2007. p. 29). A fachada pode ainda ser entendida como sendo o pano de fundo da interação, ou ainda, como fachada pessoal definida pela aparência (que revela) e a maneira (que informa) do ator.

No caso da *performance arte* apresentada por Emilio García Wehbi, ela visa interagir com papéis sociais já organizados nas sociedades ocidentais atuais (como o transeunte e o morador de rua), transformando o espaço público urbano num grande cenário, onde o boneco é o objeto e o sujeito de cena, e o transeunte um ator e espectador desse espetáculo, sendo a interação entre o último e o segundo o grande ato esperado para a conclusão da obra. Em suma, a obra está no encontro entre boneco e transeunte, sendo esse ato (o encontro) o que tira o papel de mero objeto do boneco e o torna também num sujeito atuante.

Todavia, no momento em que esse espectador / ator que é o transeunte, descobre que aquele corpo na rua é na realidade um boneco, se dá um fenômeno que Goffman denominou de “representação falsa”. Ou seja, o boneco é um impostor, pois ele se faz passar por um ser humano marginalizado, abandonado, miserável.

Além disso, por Emilio García Wehbi ter construído e dispostos corpos hiper realistas, incapazes de serem reconhecidos como bonecos mesmo numa curta distância, o artista consegue desestabilizar, mesmo que por um curto período, as representações dos papéis desempenhados por aqueles que se depararam com sua obra, já que

quanto mais estreitamente a representação do impostor se aproxima da realidade tanto mais intensamente podemos estar ameaçados, pois uma representação competente feita por alguém que demonstra ser um impostor pode enfraquecer, em nosso espírito, a ligação moral entre a autorização legítima para desempenhar um papel e a capacidade de representá-lo (GOFFMAN: 2007. p. 61).

Há uma colocação de Goffman (2007) que é inquietante, a que diz que “uma representação honesta, sincera, séria, liga-se menos firmemente com o mundo real do que

se poderia à primeira vista supor” (p. 71).

Assim, proponho uma provocação a qual não haverá como responder, já que não tive contato com os espectadores / transeuntes da obra, mas, seria possível dizer que a ficção criada por Emilio García Wehbi, no dia 15 de novembro de 2002 em Buenos Aires, por utilizar certos artifícios (22 corpos espelhados pela cidade, demonstrando condições extremas de miséria e / ou qualquer outro tipo de necessidade, como ferimentos), é capaz de provocar nos transeuntes uma reflexão sobre o descaso social real sofrido por algumas pessoas nessa cidade, muito mais do que um corpo real seria capaz de provocar?

Como já mencionado, nesse momento há a impossibilidade de responder tal questão, mas apesar do artista afirmar que não teve a intenção de criar um trabalho de cunho sociológico, creio que o *Proyecto Filoctetes*, aonde quer que seja apresentado, será capaz de provocar reflexões sócio-político-econômicas naqueles que o assistirem – no sentido que a obra, enquanto objeto, mesmo sem a intencionalidade do autor, tenta provocar essa inquietação no pensamento do transeunte.

E a não intencionalidade do artista de causar tal provocação pode ser compreendida, através de uma colocação de Goffman (2007), que diz que apesar do indivíduo saber qual o papel que pretende representar, ele não tem como saber de antemão como se dará e como se repercutirá sua encenação.

Assim, como Emilio García Wehbi é mais um ator nessa grande apresentação que é a o dia-a-dia em sociedade, é inacessível a ele, como a todos os demais, quais as expressões que serão captadas de seus atos pela estrutura social, ou seja, mesmo que ele não tenha a intenção, ele não possui controle dos efeitos de sua obra.

Mas o que seria essa estrutura social colocada por Goffman? Como ele mesmo diz, essa estrutura se trata de um estabelecimento social que pode ser “qualquer lugar limitado por barreiras estabelecidas à percepção, no qual se realiza regularmente uma forma particular de atividade” (GOFFMAN: 2007. p. 218), em suma, o cotidiano da sociedade, sendo esse o espaço em que Goffman estudou e o que chamou de “teatro da vida cotidiana”.

Já Victor Turner e Richard Schechner<sup>24</sup> buscam estudar o meta-teatro (o teatro dentro do teatro) da vida social, procurando detectar os momentos de interrupção, os momentos extraordinários desse meta-teatro, sendo nesses momentos também que podemos localizar

---

24 Richard Schechner, nascido em 1934, atualmente é professor fundador do centro de *Performance Studies at the Tisch School of the Arts*, da Universidade de New York (NYU). Foi também o fundador, em 1967, da companhia de teatro experimental, *The Performance Group*, o qual fez parte até o ano de 1980. No ano de 1992 fundou a companhia teatral, *East Coast Artists*, da qual é diretor até hoje.

as montagens categorizadas como *performance arte*.

Percebendo a performance mais como uma prática artística-cultural do que como um objeto de estudo, Schechner busca unir o estudo de antropologia com formas diversas de performance, como o ritual, o teatro, a dança e a música, apontando para o que ele chama de “pontos de contato” entre uma disciplina e outra, o que demonstra a característica interdisciplinar existente no campo de estudos da performance – podendo ela ser estudada tanto na antropologia como nas artes (cênicas, plásticas, dança), na psicologia, etc..

Em seu livro *Between Theater and Anthropology* (1985), Schechner diz, que “assim como o teatro é por ele mesmo 'antropologizado', a antropologia está sendo 'teatralizada’”<sup>25</sup> (p. 33).

Considerado um dos fundadores do estudo da performance, Schechner (1985) diz que essa é capaz de provocar verdadeiras transformações no sujeito que participa (ativa ou passivamente) da performance, já que essa evidencia ao sujeito todos os tipos de estranhamentos e anacronismos não vislumbrados fora do momento performático.

Esse momento pode ser entendido como um momento de reflexividade, sendo esse, segundo John Dawsey (2005), o “elemento central para uma definição de performance, como Schechner sugere ao propor a idéia de 'comportamento restaurado' ou 'comportamento do comportamento’” (p. 22).

Esse “comportamento restaurado”, é o termo utilizado por Schechner para identificar a meta-comunicação realizada através do corpo e/ou do gestual, que, de forma simplória, poderíamos dizer que ocorre quando um sujeito se comporta como se fosse outra pessoa, ou como sendo uma recombinação de comportamentos já produzidos anteriormente. Em suma, o comportamento restaurado é aquele que se repete, sendo então um comportamento já pensado, refletido.

Schechner diz que o espectador de uma *performance arte*, pode sofrer o que ele chama de *multiplex code*, o qual pode ser definido como sendo o “resultado de uma emissão multimídia (drama, vídeo, imagens, sons, etc.), que provoca no espectador uma recepção que é muito mais cognitivo-sensória do que racional” (apud: COHEN: 2004, p. 30).

Sobre o diálogo entre Schechner e Turner, um dos pontos que podemos levar em consideração aqui, é o de que ambos vêem a performance como uma experiência liminar, entre o “não – eu” e o “não não – eu”. Como já citado anteriormente, John Dawsey (2006),

---

25 Tradução Minha – Just as theater is anthropologizing itself, so anthropology is being theatricalized. (SCHECHNER: 1985, p. 33).

dialogando com Victor Turner, Richard Schechner define a performance como se tratando da abertura para a estranheza do outro.

Em um dos relatos feitos por Emilio García Wehbi, sobre o *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires* (2002), o artista conta que no bairro San Telmo, uma senhora se sentiu agoniada ao presenciar tal obra por, disse ela, ter visto sua própria morte ao se deparar com um dos bonecos, numa situação de empatia e desespero com o que observava. Assim, tal evento pode provocar em alguns o sentimento de estranheza e paradoxalmente de identificação. É aí também que podemos supor a possibilidade da obra fornecer ao transeunte / espectador o que Dawsey chamou de abertura para a estranheza.

Dessa forma, também podemos encaixar a apresentação do *Proyecto Filoctetes* como uma situação extraordinária – sendo esse um momento de interrupção da vida cotidiana que tanto interessa à Schechner e Turner – já que a obra coloca em foco uma questão rotineira, ao evidenciá-la ao olhar público. Ou seja, Emilio García Wehbi, intensifica a situação marginal dos moradores de rua de Buenos Aires, ao expor 22 corpos / bonecos em condições de necessidades extremas.

A apresentação do *Proyecto Filoctetes* é, então, uma interrupção na ordem social, ainda mais por ser realizada no espaço público urbano, contando com a interação surpresa, desavisada do transeunte / espectador, causando-lhe o estranhamento, sendo esse um momento de liminarietà, justamente por ser esse estado de estranhamento o que pode ativar o momento reflexivo no sujeito.

Ressalto aqui, também, o fato de que, pelas características já explanadas no subcapítulo anterior (1.2 As Contribuições de Victor Turner), a apresentação do *Proyecto Filoctetes* se enquadra como um fenômeno liminóide, já que ocorre em uma sociedade complexa; é marginal, pois se aproxima da simbologia pessoal – psicológica, e, ao mesmo tempo, crítica à própria sociedade.

Outra ligação possível entre a obra de Emilio García Wehbi e as teorias de Victor Turner e Richard Schechner, é a relação que os últimos fazem entre as formas estéticas e os dramas da vida social. Essa interação, como já apontado anteriormente, está explicitado no *loop* (Ilustração 2) criado por Schechner, no qual ele mostra que no drama social há o drama explícito que durante o drama de palco se encontra implícito, e no último toda a estrutura retórica implícita no primeiro é explicitado.

Então, como o *Proyecto Filoctetes* é uma manifestação de forma estética, o que seu criador propõe é realizar justamente o que Schechner expõe em seu *loop*. Em outras

palavras, Emilio García Wehbi tenta, através de seus bonecos, mostrar, de forma intensificada, a figura daqueles que estão escondidos ou despercebidos no dia-a-dia da sociedade. Ele diz perceber que há um problema na sociedade complexa em que vive (um número cada vez maior de pessoas marginalizadas e que são ignoradas pela sociedade), e procura intensificar esse problema até chegar ao ponto dele não ser mais invisível aos olhos de quem passa por ele (simbolizado nas imagens dos corpos marginalizados).

Mas, a proposta do artista não se conclui com a exposição dos bonecos, há ainda a observação e registro que é produzido por toda uma equipe, que não só assiste a interação que se dá entre transeunte / espectador e corpo / boneco, mas por vezes se envolve na interação, “protegendo” o corpo / boneco.

Então, é possível dizer que esses foram os verdadeiros espectadores da obra, ou que são espectadores em um outro nível de atuação da obra, já que são os únicos naquele momento que sabiam qual era a proposta do evento e o observavam a uma certa distância do corpo / boneco. Além do mais, após o dia do evento o que foi apresentado foram somente os registros da obra (fotos, e / ou vídeos, e / ou relatos), ou seja, que assistiu a essa outra etapa da obra eram espectadores de uma outra performance: o seminário e / ou a exposição, e não mais a apresentação do *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*.

Assim, os espectadores dessa outra etapa do evento (seminário / exposição fotográfica e/ou audiovisual), visualizam aquilo que foi registrado por esses auxiliares que estavam presentes no momento “real” da apresentação. Se pensarmos pelo viés antropológico, através das teorias apontadas até então neste trabalho, podemos concluir que a apresentação e a exposição / seminário são performances distintas, no sentido de que são momentos qualitativamente diferentes, pois há outros estágios do Proyecto Filoctetes que vão além do momento da apresentação.

Porém, quando se trata de *performance arte* essa questão ainda causa dúvidas, pois, segundo a artista Peggy Phelan (apud: MELIM: 2003), não há nenhuma forma de se registrar o evento denominado *performance arte*, e quando tentam documentá-lo o que se faz é apenas um registro histórico e deixa de ser arte. Em contraponto, temos a opinião da também artista Kristine Stiles (apud: MELIM: 2003), que defende a idéia de que a *performance arte* pode ser ou não registrada, contudo esse registro resultaria numa forma híbrida de *performance arte*, ou seja, se tornaria em outro evento.

Mas, retomando ao viés antropológico, podemos pensar que cada etapa do *Proyecto Filoctetes* inicia e encerra um momento performático, pois em cada etapa se dá em

ambientes, dias e com número de pessoas diferentes, cada qual com sua bagagem de experiência e expectativa diversificadas. Contudo, há um certo número de pessoas que estavam presentes em todos os momentos; estiveram nos encontros e oficinas realizadas no *Centro Cultural Ricardo Rojas/UBA*, participaram ativamente no dia da apresentação e estiveram presentes como relatoras ou ouvintes do seminário e assistiram as exposições fotográficas/audiovisuais nesse mesmo dia.

Assim, para essas pessoas a performance reverbera de uma forma muito mais intensa, pois teve sua origem ainda quando a apresentação era somente uma idéia, e encerra somente quando a última palavra é dita e a última imagem é apresentada durante o seminário. E ainda há os vestígios daquilo que não foi apresentado e daquilo que ganhou destaque por todos, no momento em que é produzido e lançado o livreto *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*, organizado pelo proponente do evento, que reúne textos apresentados no dia do seminário, bem como uma série de fotos do dia da apresentação, sendo essa mais uma produção estética relacionada, mas que não é mais o *Proyecto Filoctetes*.



## Capítulo 2 – Uma breve historiografia – alguns pontos de onde enxergar a construção e realização do *Proyecto Filoctetes* de Emilio García Wehbi

Para melhor compreender o objeto desta pesquisa – a obra *Proyecto Filoctetes* de Emilio Garcia Wehbi – é preciso delimitar o seu enquadramento no contexto sociocultural, político e econômico, para daí buscar a compreensão do evento e sua repercussão. Ressaltando, que além do *Proyecto Filoctetes* poder ser caracterizado como uma *performance arte*, é, antes de tudo, uma performance social, e ainda constitui-se, por si só, um evento comunicativo de reflexão crítica, que possui uma estrutura de participação, onde a “alternância de turnos e a interação ator [performer] – audiência, podem ter implicações profundas na formação das relações sociais” (BAUMAN, R.; BRIGGS, C.: 2008. p. 193).

Pensando dessa forma, percebemos que há a necessidade de contextualizar historicamente a posição do artista como sujeito inserido num enquadre, tanto artístico como social, para entendermos melhor sua obra. Onde vive, em que período, como faz e entende sua arte. Essas são questões fundamentais para a compreensão da arte contemporânea, e, muitas vezes, até mesmo para identificar um evento como artístico. Em suma, é possível dizer que a arte contemporânea está intimamente ligada e reflete aquilo que se passa no contexto de seu artista.

Isso é o que ocorre com o artista argentino Emilio García Wehbi, com a obra *Proyecto Filoctetes*. Não basta apenas tentar compreender a intencionalidade e os elementos constitutivos do evento por ele mesmo, ou seja, a partir do que o artista tem a nos dizer, e pensando como se constitui o gênero artístico no qual o artista se inclui – sem antes compreender o local onde ele ocorre, por quem é feito e em qual período está localizado – em suma, o contexto situacional e interacional do evento.

Dessa forma, este capítulo tem por finalidade abarcar alguns pontos que devem ser pensados ao se analisar a obra *Proyecto Filoctetes: Lemnos em Buenos Aires*. Para tanto, fica o mesmo capítulo sistematizado da seguinte forma: primeiramente, uma breve contextualização da cidade (localidade – 2.1), seguida de um panorama sócio-econômico do país nos anos de 2001 e 2002, ou seja, o ano precedente e o ano em que a obra foi realizada (momento histórico / temporal – 2.2). Após isso, iniciam-se os itens de relação direta com a obra, formado por uma curta biografia do artista a partir de seu envolvimento com as artes até a concretização do projeto (2.3); logo depois segue uma referência ao mito

– que não somente inspirou a construção do projeto, mas também lhe foi incluindo no nome (Filoctetes e Lemnos – 2.4); e ainda, uma descrição do *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*, com as particularidades do evento na cidade de Buenos Aires, Argentina (2.5); com a citação de algumas das inquietações de Emilio García Wehbi, que o levaram a pensar e construir o *Proyecto Filoctetes* (2.6). Por último, é proposto um levantamento de algumas teorias sobre a utilização do espaço público na sociedade contemporânea (2.7).

## 2.1 Buenos Aires: um pouco de sua história

Buenos Aires é atualmente a capital da República Argentina, considerada uma das cidades mais cosmopolita da América do Sul.

Possui uma população composta por diversas etnias, contudo segue os padrões do país em geral, ou seja, é formada, principalmente, por brancos de descendência europeia. Isso se deve à sua história de colonização.

A Argentina, antes do período de colonização espanhola, possuía um número de habitantes locais (de povos que já viviam naquele território antes da chegada do colonizador europeu), considerado pequeno em relação às demais áreas da América do Sul, o que contribuiu para que o europeu branco se tornasse o principal componente racial do povo argentino – onde o índio e o negro, somados, são minoria. Isso se acentuou ainda mais, a partir da metade do século XIX, quando houve um estímulo do governo argentino para que europeus imigrassem para o país, com a intenção de povoar terras férteis que necessitavam de mão de obra. De outro lado, houve o interesse de boa parte dos países europeus, que, na ocasião, se ressentiam da falta de oferta de trabalho. Isso que contribuiu para que a organização social argentina seja peculiar, em relação aos demais países da América Latina, já que predomina no país uma classe média europeizada, sendo mais de 90% deles católicos.<sup>26</sup>

Porém, esse entendimento do povo argentino, como sendo ele constituído por europeus, deve ser visto como uma percepção que o próprio povo argentino tem de si – mas, o que se tem visto através das pesquisas do próprio INDEC (órgão que realiza os censos no país), é uma valorização e atenção aos povos indígenas e aos seus descendentes

---

26 Dados obtidos através da Enciclopédia Britannica – Livro do Ano 2003 – Eventos de 2002, com base no INDEC – Instituto Nacional de Estadística y Censos.

que ainda ocupam grande parte do território argentino.

Retomando o viés histórico de sua colonização, foi a partir da década de 1960 que houve uma inversão no processo migratório, causado por razões da instabilidade econômica e política, o que fez com que um número considerável de cidadãos argentinos deixassem o país.

Pensando na história particular de Buenos Aires, vale lembrar que a mesma foi fundada duas vezes, a primeira em 03 de fevereiro de 1536, pelo colonizador espanhol Dom Pedro de Mendoza, que a chamou originalmente de *Ciudad del Espiritu Santo y Puerto Santa Maria del Buen Ayre*. Contudo, por ser uma região de difícil acesso (geograficamente) naquele período, Dom Pedro passou por dificuldades de comunicação e abastecimento, o que o levou a abandonar a região cinco anos após sua fundação.

Assim, somente em 11 de junho de 1580, houve uma segunda tentativa de colonização da região, agora por Juan de Garay, que batizou a região de *Ciudad de Trinidad y Puerto de Nuestra Señora del Buen Ayre*, constituindo-a de maneira precária, e somente recebendo incentivo externo ao impulso do seu desenvolvimento, no ano de 1776, ao ser nomeada capital do Vice-reino do Rio de La Plata da Coroa Espanhola; condição que gerou um imenso crescimento comercial, e principalmente, um crescimento cultural.

Com as idéias liberais, oriundas da Europa, sobretudo da França pós Revolução Francesa, deu-se início na região a movimentos políticos-sociais de caráter emancipatórios, que resultaram na Revolução de Maio no ano de 1810. Tal revolução originou-se do debate de três frentes políticas e econômicas, onde uma acreditava na necessidade de proclamar a independência da região, até então sob domínio espanhol; outra frente de poderio apoiava a conservação do vice-reinado; a terceira frente ansiava por uma nação independente, mas era conveniente aos conservadores manterem o vice-reinado até que fosse possível reconfigurar a situação do velho mundo que passava naquele momento pelas Guerras Napoleônicas.

Dessa forma, ao se confirmarem que as tropas de Napoleão Bonaparte haviam conquistado as terras espanholas na Europa, concluiu-se que não havia mais autoridade do vice-rei, situação que o deixou enfraquecido de poder, e incentivou aqueles que desejavam uma nação livre a provocarem uma série de revoluções internas, iniciadas em 25 de maio de 1810, e que tornaram, em 1816, a Argentina um país independente da Coroa Espanhola.

Esses fatos são importantes para compreender a situação cultural de Buenos Aires atualmente, pois é somente em função da comemoração do centenário da Revolução de

Maio, que Buenos Aires, como cidade sede do Governo Nacional, recebeu a infra-estrutura urbana necessária para o seu desenvolvimento, sendo construídos edifícios, praças e monumentos, e principalmente, por ser a primeira cidade da América do Sul a construir um sistema de metrô, no ano de 1913.

Essa reestruturação da cidade influenciou significativamente a sua vida cultural, sendo construídos um grande número de museus, teatros e bibliotecas. Os teatros de maior relevância são mantidos até hoje diretamente com verba do Governo da cidade, como o Teatro Colón, Teatro General San Martín, Teatro Alvear, Teatro de la Ribera entre tantos outros. Além disso, os teatros, assim como os museus e as bibliotecas, não estão localizados somente no centro da cidade, mas há também um grande número (alguns mantidos pelo Governo e outros tantos independentes), espalhados pela periferia da cidade, o que facilita o acesso, aumenta o interesse, e, enfim, auxilia na formação de platéia, uma vez que comporta o público já existente e proporciona espaço para a formação de novos públicos para as artes, sejam essas literárias, cênicas, plásticas, cinematográficas<sup>27</sup>.

Buenos Aires faz questão de demonstrar seu dinamismo cultural, considerando ser esse um dos grandes atrativos para os turistas que visitam a capital Argentina. Isso se nota na opinião do assessor de comunicação da prefeitura de Barcelona, Toni Puig Picart, ao declarar em entrevista ao jornal *La Nación de Buenos Aires*, em sua visita ao país em janeiro de 2007, ao ser questionado sobre o que lhe atraía a Buenos Aires, afirmou:

o melhor teatro que eu já vi, desde o “underground” até o teatro mais culto. (...)Aqui assisti exposições que não são apresentadas em nenhum outro lugar(...)Quanto a moda, design, e criatividade, tem muita ousadia. Não é necessário ir para Milão à procura da moda. Vá para Palermo Viejo!(área antiga do bairro de Palermo) (Jornal La Nación – 31 de janeiro de 2007).

Outro fator que influenciou a área artística em Buenos Aires na contemporaneidade, foi a implantação no país de um modelo neoliberal no sistema político – econômico. Alicia Martin (2008), realça que na última década do século XX, o governo argentino criou políticas culturais com o intuito de promover a expansão de espaços voltados a atividades culturais, fomentando a produção artística no país. Mesmo que a real intenção do governo fosse a de consolidar aquele modelo político-econômico também na aérea artística, isso favoreceu

---

27 Dados obtidos através do website oficial de turismo da cidade de Buenos Aires – [www.buenosaires.gov.ar/areas/turismo/home](http://www.buenosaires.gov.ar/areas/turismo/home).

ainda mais a sua diversificação e deu espaço a novas experimentações por parte dos artistas. Segundo Martin,

As políticas culturais, não obstante, geraram no âmbito da cidade capital espaços de abertura aos objetivos de consolidação democrática e participação cidadã. Centros culturais oficiais assentados em todos os bairros de Buenos Aires, diversificaram ofertas de cursos e atividades gratuitas em uma enorme variedade de setores da arte (MARTIN: 2008. p. 301)<sup>28</sup>.

Isso proporcionou à cidade tanto a revitalização da produção de eventos folclóricos e tradicionais no país, como foi o caso da murga, como também fez com que artistas, com propostas consideradas inovadoras, tivessem espaço para realizar seus trabalhos experimentais, o que faz com que diversos atos sejam legitimados como artísticos – o que não é possível em localidades onde tais experimentações por um grande número de artistas não são realizadas ou até mesmo não são permitidas.

## **2.2 Argentina em Crise**

No ano de 1998, iniciou-se na Argentina um acentuado processo de desaceleração econômica, que chega a seu auge no ano 2000, durante o governo do presidente Fernando de la Rúa, que opta por cortar “gastos públicos e aumenta impostos no intuito de diminuir as pressões sobre a conversabilidade da moeda” (FAUSTO, B.; DEVOTO, F.: 2004. p. 549), o que faz do ano seguinte (2001) um dos momentos históricos marcados por uma onda de violência e instabilidade, afetando todos os setores da vida social, política e econômica do país.

As renúncias políticas iniciam em março de 2001, com a saída do ministro da economia José Luis Machinea, sendo tal cargo ocupado por López Murphy, o qual é responsável pelo ajuste de US\$ 4,5 bilhões da economia argentina, afetando diretamente o setor educacional, além de reduzir os subsídios até então fornecidos às províncias patagônicas e aos produtores de tabaco, o que provoca a renúncia do ministro do interior, Frederico Storani, e do ministro da educação, Hugo Juri. Além disso, tal medida provoca

---

28 Tradução Minha – Las políticas culturales, no obstante, generaron en el ámbito de la ciudad capital espacios de apertura tras objetivos de consolidación democrática y participación ciudadana. Centros culturales oficiales asentados en todos los barrios de Buenos Aires, diversificaron ofertas de cursos y actividades gratuitas en una enorme variedad de ramas del arte. (MARTIN: 2008. p. 301)

também a greve do sindicato docente do país, e dá início a mobilizações estudantis e a tomada de universidades.

Após a reação dos líderes educacionais do país, adere também às manifestações a Central de Trabalhadores Argentinos (CTA), sendo também organizada, como forma de manifestação, o bloqueio de alguns trechos das estradas argentinas, dando início ao que passou a se chamar “greve nacional ativa argentina”.

A taxa do risco-país passa a ter índices alarmantes a partir de outubro de 2001, tendo seu recorde registrado em novembro do mesmo ano, ao atingir 2.501 pontos, o dobro de pontos dos países considerados os mais pobres do mundo, como, por exemplo, a Nigéria.

Em dezembro de 2001, o governo argentino consegue evitar o “calote” econômico com relação à dívida externa, porém não freia a crise social, que passa a avançar intensamente, havendo saques ao comércio e diversos confrontos entre a população e a polícia, principalmente na região de Buenos Aires, que teve como marco o confronto do dia 19 de dezembro de 2001, oriundo de uma revolta popular que durou mais de 36 horas, e resultou em dezenas de cidadãos feridos e quatro mortes. Frente a isso, o governo argentino declarou estado de sítio no país, o que faz que no dia seguinte, 20 de dezembro de 2001, o ministro da economia, Domingo Cavallo e todo seu gabinete ministerial, peçam demissão.

Ao vislumbrar o momento caótico no qual se encontra o país, e sem conseguir o apoio da oposição, no mesmo dia da demissão de Domingo Cavallo, o presidente Fernando de la Rúa faz publicamente seu pedido de demissão dois anos antes de completar seu mandato. Sem ter um sucessor que ocupasse efetivamente o cargo de La Rúa, já que o vice-presidente, Carlos “Chacho” Álvarez, havia renunciado em outubro de 2000, sem deixar suplentes, a Argentina passou por um período de mudanças constantes na presidência, chegando a ter cinco presidentes diferentes em 12 dias, o que foi um marco na história política do país, provocando um aumento da desconfiança do mercado externo, dos investidores, e, principalmente, provocando maiores insatisfações e revoltas na população.

Quem assume o cargo de presidente em 21 de dezembro de 2001, em caráter temporário, é Ramón Puerta, até então presidente do Senado, o qual opta por um substituto eleito indiretamente, sendo então nomeado pela Assembléia Legislativa, o então governador da província de San Luis, Adolfo Rodríguez Saá. Porém os protestos populares não cessam, assim, descontente, Adolfo Rodríguez Saá renuncia a seu cargo, devolvendo o poder, em 30 de dezembro de 2001, ao presidente do Senado, Ramón Puerta, esse por sua vez, não assume por mais de 15 minutos, passando o cargo ao presidente da Câmara, Eduardo

Camaño. No dia seguinte, em 31 de dezembro de 2001, Camaño reúne em assembléia extraordinária, a Assembléia Legislativa, que nomeia como novo presidente, o senador Eduardo Duhalde.

A Argentina termina o ano de 2001 com Duhalde no poder, e uma economia 12% menor do que no início do ano anterior, contando com 36.446.000 de habitantes (1 milhão a menos que no ano anterior), sendo 16,9 milhões (40%) deles considerados pobres, com um crescimento (negativo) estimado em -15%, com uma dívida pública de aproximadamente US\$ 147 bilhões, uma inflação anual que passou de 1% para 41%, e uma taxa de desemprego recorde, chegando a 22% em janeiro de 2002.<sup>29</sup>

Após um breve período de paz social, em 11 de janeiro de 2002, o presidente Eduardo Duhalde enfrenta sua primeira manifestação pública por parte dos civis que ficou conhecida por “panelaço”, já que os cidadãos argentinos saíram às ruas carregando de panelas, batendo-as em protesto, reivindicando condições básicas de vida, sobretudo alimentos, empregos e educação.

Em 20 de fevereiro de 2002, Duhalde passa pela primeira manifestação popular em confrontos entre policiais e civis. E, no dia 26 de fevereiro de 2002, instaura-se um dia de caos na capital do país, Buenos Aires, com manifestações populares descontroladas.

No dia 15 de março do mesmo ano, ocorre uma nova onda de protestos violentos em Buenos Aires, e no dia 28 do mesmo mês há uma série de saques realizados pela sociedade civil ao comércio local, principalmente supermercados, resultando em mais de 30 presos e sete feridos.

Sentindo fugir totalmente do controle as revoltas que a crise gerou na população, o governo determina que se congele por tempo indeterminado todas as tarifas de serviços considerados essenciais, como água, luz e telefone, o que gera um conflito com as empresas privadas que dominam boa parte desses serviços no país.

E em junho de 2002, por não ter ocorrido nenhuma mudança significativa na vida social do país, e sim o contrário – tanto a economia como a política do país deflagravam um momento de total instabilidade, o que gerou uma imensa insatisfação dos cidadãos argentinos, voltando a ocorrer manifestações violentas na cidade de Buenos Aires, onde a população agora também se mostra contra o FMI, e especificamente a mobilização do dia 26

---

29 Dados fornecidos pela Folha de São Paulo, publicados no Caderno Especial – A Crise Argentina em 02/01/2002, com base nos dados fornecidos pelo FMI (Fundo Monetário Internacional), e pelo IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) da ONU (Organização das Nações Unidas).

de junho, resulta em duas pessoas mortas durante o confronto com a polícia.

Assim, no dia 02 de julho de 2002, o presidente Duhalde convoca para março de 2003 eleições diretas para um novo presidente. Com “apoio de Duhalde, e diante da desistência de Menem no segundo turno, Néstor Kirchner vence as eleições presidenciais, tomando posse em maio de 2003” ( FAUSTO,B.; DEVOTO, F.: 2004. p. 550) como uma alternativa para a população, capaz de gerar a esperança de superação da crise.

Como afirmado pelos economistas André Ferrari e André Moreira da Cunha, as conseqüências dessa crise estão principalmente na transformação de uma sociedade homogênea para uma sociedade heterogênea, já que a Argentina

passou, em pouco mais de uma década, de um país caracterizado por uma alta homogeneidade social, para um novo perfil de concentração da renda mais próximo à realidade média latino-americana. Embora esse processo já tivesse começado em 1974, com o ‘Rodrigazo’<sup>30</sup>, e se agravado com as políticas neoliberais aplicadas entre 1976-1981 pelo governo militar, nos anos 1990 o aprofundamento dessa tendência foi notório. (...) No auge da crise de 2002 e tomando por referência o contexto latinoamericano, a distribuição de renda da Argentina só não era pior que a do Brasil. Mais que isso, a pobreza, que sempre foi um fenômeno marginal, tornou-se generalizada, afetando metade da população (FERRARI, A.; CUNHA,A.: 2008. p. 54-5).

No fim do ano de 2002, o presidente Eduardo Duhalde conseguiu o que parecia impossível, pacificou a população (no sentido de que fez cessar as revoltas violentas que haviam se tornado constantes até então) e reativou a economia do país, “a taxa de desemprego caiu para 17,8% e a produção industrial de novembro cresceu 2% em relação ao mês anterior, na primeira alta em 27 meses” (Livro do Ano 2003 – Eventos de 2002, p. 314 – Barsa Planeta Internacional).

---

30 Como ficou denominado o ajuste econômico que gerou um reajuste feroz nas tarifas e preços do comércio para evitar a desvalorização do câmbio comercial, realizado no ano de 1975, pelo Ministro da Economia da Argentina, Celestino Rodrigo.





*Ilustração 3: Polícia prende jovem argentino durante confronto entre policiais e manifestantes que tentavam bloquear a ponte Pueyrredón, que liga Buenos Aires a seus arredores - Foto: Folha de São Paulo - 23/12/2001*



*Ilustração 4: Ciclista passa diante de carros carbonizados em rua de Buenos Aires após os violentos protestos na capital argentina - Foto: Folha de São Paulo - 23/12/2001*



*Ilustração 5: A polícia, infantaria, Gendarmería (polícia de fronteiras) e guarda municipal reprimem com violência manifestantes que tentavam bloquear a ponte Pueyrredón, que liga Buenos Aires a seu arredores; dois jovens morreram - Foto: Folha de São Paulo - 23/12/2001*



*Ilustração 6: Argentinos fazem marcha pelas ruas de Buenos Aires em protesto contra o governo De la Rúa - Foto: Folha de São Paulo - 23/12/2001*



*Ilustração 7: Manifestantes se jogam ao chão na tentativa de se proteger dos ataques de gás lacrimogênio da polícia de Buenos Aires. Um policial morreu após se intoxicar com gás lacrimogênio nas proximidades do Congresso - Foto: Folha de São Paulo - 23/12/2001*



*Ilustração 8: Centenas de pessoas pedem a renúncia do presidente Fernando De la Rúa, durante protesto na Praça de Maio, em frente a Casa Rosada, sede do governo argentino, em Buenos Aires - Foto: Folha de São Paulo - 23/12/2001*

## 2.3 O Artista Argentino Emilio García Wehbi

Nascido em março de 1964, na cidade de Buenos Aires, Emilio García Wehbi inicia sua carreira teatral em 1987 ao se incorporar ao *Grupo de Titiriteiros del Teatro San Martín*, onde conheceu Ana Alvarado e Daniel Veronese, com os quais funda em 1989 o grupo *El Periférico de Objetos*, que propõe um teatro de objetos e bonecos, onde a manipulação dos mesmos fica exposta à vista do espectador, além de criar montagens com temas filosóficos, existenciais e políticos.

Em 1990, *El Periférico de Objetos* estréia com uma adaptação de *Ubú Rei*, de Alfred Jarry, e recebe no ano seguinte a menção especial dos *Prêmios Konex*, por *Excelência Artística no Campo Teatral*, e o prêmio ACITA como *Melhor Grupo de Teatro Independente* pela montagem *Variações sobre Beckett*. Nos anos seguintes o grupo conquista o reconhecimento na Argentina, e em 1995, com a montagem de *Máquina Hamlet* de Henry Müller, o grupo conquista uma grande repercussão internacional, sendo este momento considerado por Emilio García Wehbi, o grande “boom” do grupo.

Porém, no ano de 2000, depois de 11 espetáculos montados pelo *El Periférico de Objetos*, Emilio García Wehbi se desliga do grupo, e passa a se dedicar a outros projetos, principalmente como artista visual, sem deixar de trabalhar com a presença do objeto em cena, e mantendo como questão central os vínculos entre sujeitos e objetos cênicos, seja nos trabalhos fotográficos, nas performances arte intervindo no espaço urbano ou não, e até mesmo nas montagens realizadas no palco mais tradicional do ocidente, o palco italiano – com forma retangular, fechado nos três lados, criando uma espécie de quarta parede fictícia em relação ao público posicionado frontalmente em relação ao palco.

Com apoio do *Wiener Festwochen*, de Viena, Áustria, em 28 de maio de 2002, Emilio García Wehbi recebe o subsídio necessário para montar pela primeira vez o *Proyecto Filoctetes* – inspirado no mito grego Filoctetes e nas fotos do ucraniano Boris Mikhalov, os quais forneceram a Emilio García Wehbi a inspiração da *performance arte* que intervem no espaço urbano, expondo cerca de 23 bonecos hiperrealistas feitos de látex, em diferentes pontos da cidade de Viena, em posições de abandono, acidente ou necessidade – chamando-o de *Proyecto Filoctetes: Lemnos em Viena*, e no mesmo ano, em 15 de novembro de 2002, com apoio do *Centro Cultural Ricardo Rojas / UBA*, o artista monta o *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*, em sua terra natal. Através do *Spielsiteuropa Berliner Festwochen*, o artista consegue montar o *Proyecto Filoctetes: Lemnos em Berlin*, em

05 de novembro de 2004, na cidade de Berlim, Alemanha; e em 2007 repete a experiência na cidade de Cracóvia, Polônia, apoiado pelo *Krakowskie Reminiscencje Teatralne*.

## 2.4 Porque os Termos Filoctetes e Lemnos

Filoctetes é o nome do herói grego nascido em Tessália, filho de Peante e de Demonassa, aos quais foram confiados o arco e as flechas de Hércules (ou Hércules).

Há várias versões do mito de Filoctetes, e as mais conhecidas narram que a caminho da guerra de Tróia, ele havia sido mordido no pé por uma serpente. Outra diz que, sendo Filoctetes obrigado por Ulisses a revelar onde estavam escondidas as armas de Hércules, acaba ferindo a si mesmo (no pé) com uma das flechas.

Em ambas as versões o ferimento de Filoctetes logo infecciona, o que provoca um odor de putrefação insuportável (há ainda uma outra versão, em que, ao invés do odor o que ocorria eram berros de dor emitidos por Filoctetes, os quais praticamente enlouqueciam e deixavam surdos todos os demais tripulantes), o que fez com que Ulisses decidisse abandonar o ferido em Lemnos (na narração de Sófocles fora em Crise), uma ilha turca do mar Egeu, onde permaneceria solitário e esquecido por dez anos. Sua moradia, uma gruta vazia, fria e escura, “uma morada que não é morada” (VERNANT: 1988. p.189).

Contudo, o fim de Filoctetes não se dá nesse abandono graças às palavras do adivinho Heleno, que revela a Ulisses e seus companheiros que a

a presença voluntária de Filoctetes é a condição *sine qua non* para a destruição de Tróia, por ser ele o possuidor do arco e das flechas de Hércules, sem os quais não teriam conseguido matar grande parte dos guerreiros troianos. Assim é, então, trazido apenas por necessidade. Filoctetes sente a injustiça e a solidão, tendo sido rejeitado pelos companheiros e pela sociedade, sendo por ela tratado como um objeto que é abandonado quando não demonstra serventia. Ele deixa de ser o herói e torna-se o coitado, o marginalizado, considerado inútil e impotente (MARTINS: 2006. p. 28).

Esse mito pode servir de crítica social, já que Ulisses apenas se sente solidário ao seu próximo Filoctetes quando esse se mostra útil, restando a esse o abandono a Lemnos assim que perde sua utilidade. É a partir disso que Emilio García Wehbi formula a idéia de que podemos chamar as grandes cidades contemporâneas de Lemnos modernas, já que são habitadas “por milhares de seres de pés podres, cujo odor os molesta, e a quem seus

semelhantes – aqueles que se mantêm dentro do enquadre social – se obstinam em ocultá-los pela indiferença” (CONSTANTIN: 2002 – www.trespuntos.com)<sup>31</sup>.

## 2.5 O Proyecto Filoctetes

Na madrugada do dia 15 de novembro de 2002, das 7:00h às 15:00h, 23 pontos da cidade de Buenos Aires, Argentina, serviram de cenário para o *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*, do artista Emilio García Wehbi.

A intervenção consistia em colocar em pontos simbólicos e/ou arquetípicos da cidade de Buenos Aires, previamente determinados, 23 bonecos hiperrealistas feitos de látex em posições que remetessem quem os visse a situações de abandono, acidente ou necessidade, todos vestidos com trajes cotidianos. Em alguns, foram colocados por debaixo das roupas, gravadores que emitiam sons que simulavam respiração de alguém dormindo.

Segundo o concebedor da obra, os critérios de escolha das localidades onde os bonecos são postos são realizados a partir de uma

análise específica de conteúdos geográficos, históricos e simbólicos da cidade, e ao possível impacto sobre os pedestres nesses locais. Então, o resultado desta análise de lugares pode ter como consequência, por exemplo, a porta de entrada de um prédio público, uma praça movimentada, no centro financeiro [ruas com muitos bancos, lojas e empresas tecnológicas], um assento do parlamento dessa cidade, na estação de trem, um museu, etc. O critério para a escolha destes locais faz parte do [plano] da oficina (WEHBI: 2005. p. 03).<sup>32</sup>

O projeto, contudo, é muito mais amplo do que aparenta ser a primeira vista. Antes da realização do evento em si, foram necessárias cerca de 25 horas de trabalho em forma de

---

31 Trata-se de um dos relatos dos participantes do *Proyecto Filoctetes* em Buenos Aires, que proferiu uma palestra no seminário organizado para debater o sobre o mesmo no Centro Cultural Ricardo Rojas/UBA, cerca de 15 dias depois da apresentação de 15 de novembro.

Tradução Minha – por miles de seres de pútridos pies, cuyo olor molesta, y a quienes sus semejantes – aquellos que se mantienen dentro del entramado social – se empecinan en ocultar por la indiferencia (CONSTANTIN: 2002 – 2002 – www.trespuntos.com – texto avulso).

32 Tradução Minha - “análisis específico de los contenidos geográficos, históricos, y simbólicos de la ciudad, así como la posible incidencia en los transeúntes en dichos lugares. Entonces, el resultado de este análisis de lugares puede dar como consecuencia, por ejemplo, la puerta de entrada de un edificio público, una plaza transitada, un monumento histórico, una calle financiera, un asiento en el parlamento de dicha ciudad, una estación de trenes, un museo, etc. El criterio de elección de dichos lugares es parte del taller. (WEHBI: 2005. p. 03).

oficinas no Centro Cultural Ricardo Rojas / UBA, nas quais foram discutidos os planos de trabalho para o dia do evento e também foram construídos os bonecos. Além disso, posterior ao dia da posta de cena dos bonecos, no dia 13 de dezembro de 2002, ocorreu um seminário – no mesmo centro cultural onde foi realizado a preparação da *performance arte* – no qual participaram artistas, intelectuais, participantes ou não do projeto, enfim, aberto ao público em geral, onde o evento pôde ser debatido, ao mesmo tempo em que foram exibidos fotos e vídeos do dia do evento.

Um livreto também foi produzido, no qual consta uma espécie de resumo da experiência em forma de fragmentos de textos publicados pela mídia impressa, fotos extraídas no dia, além de textos criados a partir da análise da obra<sup>33</sup>

Cabe aqui ressaltar que o *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires* não se concretizou apenas pelo trabalho do diretor Emilio García Wehbi, foi preciso uma equipe básica composta, também, por Maricel Alvares, produtora artística e responsável pela documentação do evento; Noberto Laino, cenógrafo e criador dos bonecos e Julieta Potenze, assistente técnica.

Além deles, foi preciso uma equipe formada por três pessoas para supervisionar cada um dos bonecos no dia do evento, ou seja, eram 23 equipes. Essas equipes ficavam distanciadas dos bonecos para que suas presenças não fossem perceptíveis pelos transeuntes, e cada um dos membros de cada equipe exercia uma função específica, um era

responsável técnico ou de produção para a colocação do corpo e sua permanência no local caso fosse movido por algum transeunte, polícia, etc. , sendo ainda encarregado da conexão com os responsáveis da ação, comunicação com as outras equipes, conexão com o coordenador geral do projeto, contato com as autoridades em caso de incidentes, etc. ; e dois eram encarregados pela documentação visual e sonora (vídeo, fotografias, gravação sonora das reações dos que passavam, intervenção policial, opiniões, etc.) durante o tempo em que se manteve o objeto naquele lugar. Um total de aproximadamente 50 a 80 pessoas estavam envolvidas no projeto. (WEHBI: 2005. p. 04)<sup>34</sup>

---

33 Os websites onde esses materiais podem ser encontrados são:

<http://www.portaldedramaturgos.com.ar/garciawehbi> e <http://www.alternivateatral.com>

34 Tradução Minha – responsable técnico o de producción para la ubicación del cuerpo y su mantenimiento en caso de ser movido por algún transeúnte, policía, etc. , encargado además del enlace con los responsables de la acción, comunicación con los otros equipos, conexión con la cabeza general del proyecto, contacto con las autoridades en caso de incidentes, etc.); y dos encargados de la documentación visual e sonora (video filmación, fotografías, grabación sonora de las reacciones de los que pasan, intervención policial, opiniones, etc.) durante el tiempo que queda emplazado el objeto en ese lugar. Un total de aproximadamente 50 a 80 personas están involucradas en el proyecto. (WEHBI: 2005. p. 04).

Importante registrar, que até o dia do evento não foi realizado nenhum tipo de divulgação pública do mesmo, isso se deu somente após a sua realização, por isso, pode-se afirmar que os transeuntes contemplam a obra, pelo menos a primeira vista, sem saber que naquele instante se instaura um evento artístico onde ele faz o papel tanto de espectador como de ator da obra.

E é para que haja essa inadvertência por parte do transeunte / espectador, que os bonecos são instalados durante a madrugada, para que não sejam vistos como meros bonecos, para que possibilitem responder a inquietação de seu proponente que é de “interrogar, em termos estéticos, os possíveis vínculos que se estabelecem na cidade entre o transeunte e um corpo na rua, e suas possíveis conseqüências (indiferença, solidariedade, etc.)” (WEHBI: 2005. p.03)<sup>35</sup>.

Assim, percebemos que a obra não está focada somente na posição ou no boneco em si; interessa mais a relação entre esse boneco / objeto e o transeunte, a reação que este tem ao se deparar com aquele, como tal reação se constrói e sua modificação quando o transeunte / espectador / ator identifica o boneco como um ser inanimado e se dá conta de sua participação em um evento artístico. Em minha pesquisa anterior, a qual tinha como objetivo analisar a teatralidade existente no *Proyecto Filoctetes*, pude constatar que Emilio García Wehbi define seu trabalho

como uma “arte casual do meio urbano”, à qual incorpora suas ‘marionetes do teatro contemporâneo’. Projeto através do qual indaga sobre seu lugar nesse meio, e refleta sobre os corpos em anonimato. Assim, utiliza-se da arte não apenas como um meio de comunicação, mas também como de contestação, e propõe uma reflexão sobre a arte, o ser humano e o meio no qual este habita (MARTINS: 2006. p. 31).

García Wehbi expõe que há duas classes de pessoas circulando no meio urbano, uma delas são aquelas que têm a rua como um caminho de passagem, que serve como trajeto que os ligam de um ponto a outro da cidade; e há aqueles que têm a rua como sua moradia, não tendo outro espaço que os abrigue. Dessa forma, a presença desses moradores do

---

35 Tradução Minha – interrogar en términos estéticos los posibles vínculos que se establecen en la ciudad entre el transúnte y cuerpo en la calle, y sus posibles consecuencias (indiferencia, solidaridad, etc.). (WEHBI: 2005. p. 03).



espaço urbano torna-se constante e considerada “normal” pelas demais pessoas que circulam por tal espaço.

E, como já conclui em minha pesquisa anterior sobre esse tema, e que acredito ainda ser pertinente é o fato que

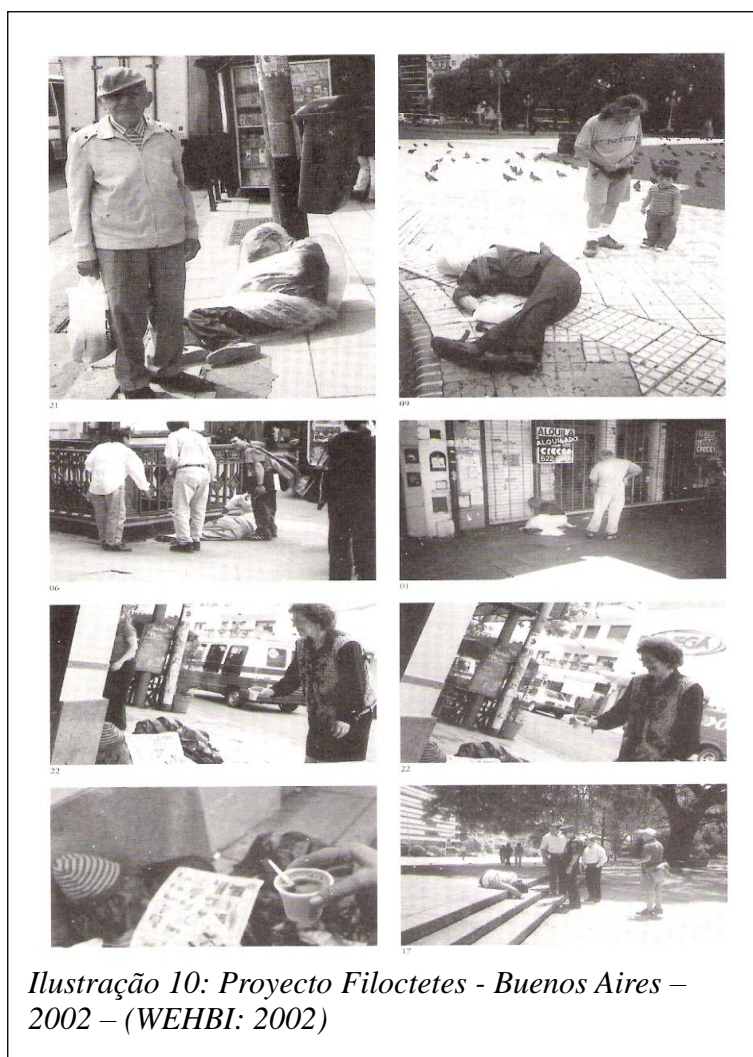
por saber da existência desses seres humanos, que são tratados como coisas, como dejetos abandonados, e saber que muito desses casos ocorrem por falta de justiça em uma política econômica e social, dita globalizada, que nos devora o senso de solidariedade, e nos confina a uma cultura do medo. E só quando surgem questionamentos como o de García Wehbi que paramos e nos perguntamos: que indiferença é essa? Essas pessoas esquecidas não são seres tão humanos quanto nós?

O fato de que um trabalho dessa ordem sugira tais questões pode ser comprovado com a reação e a repercussão que alcançou na mídia, com as imagens da performance sendo mostradas nos programas de televisão, nos jornais, e com comentários nas rádios das cidades. Essas repercussões davam conta de reações que vão da indiferença à indignação com o descaso social (MARTINS: 2006. p. 34-5).

Apesar do *Proyecto Filoctetes* ser uma obra questionadora do sujeito social e do papel que esse apresenta na sociedade da qual faz parte, o que faz surgir a questão sobre que sociedade é essa que aceita ou não a marginalização desses indivíduos, sejam eles reais ou ficcionais, mesmo assim, o proponente da obra defende que seu trabalho não é uma análise social, mas sim uma obra artística de caráter crítico e reflexivo.



*Ilustração 9: Proyecto Filoctetes - Buenos Aires (2002), Berlim (2004) e Viena (2002) – extraídas do website <http://portaldedramaturgos.com.ar/garciawehebi> acessado em 31/03/2009*



## 2.6 As Inquietações de Emilio García Wehbi

Segundo Emilio García Wehbi, a idéia de criar o *Proyecto Filoctetes* veio à sua mente cerca de dois anos antes de sua concretização, em junho de 2002, em Viena, Áustria, e em seguida em novembro do mesmo ano em Buenos Aires, Argentina; quando o artista passou a observar que a “paisagem urbana havia incorporado algo que era humano, mas não era anunciado como tal. O que está atirado na rua é ignorado pelo transeunte: não o considera uma pessoa senão uma prolongação da calçada ou do edifício que está atrás” (WEHBI: 2002. p. 01).<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Tradução Minha – pasaje urbano se habia incorporado algo que era humano, pero no era advertido como tal. El que está tirado en la calle es ignorado por el transeúnte: no se lo considera una persona sino una

Outro elemento que lhe causou inquietação foram as fotos produzidas pelo ucraniano Boris Mihailov, que trabalha com a duplicidade que há entre os sistemas políticos e sociais, buscando registrar a 'verdade' do que é visto, se aproximando mais do estilo fotojornalístico do que da foto – arte, o que faz com que suas fotografias se modifiquem assim que se varia o que ele denomina de 'clima social'.

Assim, como expus em minha pesquisa sobre o *Proyecto Filoctetes*, ao ver as fotografias de pessoas na Ucrânia por Mikhailov, Emilio García Wehbi

as considerava muito parecidas com bonecos, como seres inertes. E, então, se perguntou: que mal haveria em mostrar mais um corpo sem vida?

Nos grandes centros urbanos esses corpos, de pessoas abandonadas, já fazem parte da vida cotidiana, muitos nem os olham, ou nem mesmo os percebem, e quando os notam são poucas as pessoas que não os ignoram, ou que não se afastam. (MARTINS: 2006. p.30).

Dessa forma, ao utilizar seus bonecos em situações semelhantes a corpos vivos que preenchem as paisagens urbanas de diversas cidades do mundo, García Wehbi encontrou uma maneira de perceber como os transeuntes se comportam em uma situação realista – talvez um pouco distorcida, por elevar alguns aspectos das situações rotineiras.

O boneco passa, então, a representar um corpo morto, inerte, (algo que já era trabalhado por García Wehbi no grupo *El Periférico de Objetos*), através da utilização do conceito freudiano chamado 'o sinistro' (Das Unheimlich)<sup>37</sup>, no qual a não-vida do objeto está representando a falta de vida. Emilio García Wehbi crê que para isso nada seria melhor do que a utilização do boneco, pois

um ator não poderia representar a morte com a mesma convicção de um objeto sem vida própria. O objeto não teme a morte, simbolizando-a de uma forma radical e contundente, “é” a morte, não a atua. O espectador, por outro lado, pressente a morte no cenário (WEHBI: 2005. p.01)<sup>38</sup>.

---

prolongación de la vereda o del edificio que está detrás (WEHBI: 2002. p. 01).

37 O efeito do sinistro tem a ver com uma modificação da percepção, é um estado que liga o consciente ao inconsciente do indivíduo revelando aquilo que estava escondido ou que não queria ser identificado pelo consciente.

38 Tradução Minha – Un actor no podría representar la muerte con la misma convicción de un objeto sin vida propia. El objeto no le teme la muerte, la simboliza de una forma radical y contundente, “es” la muerte, no la actúa. El espectador, por lo tanto, presiente la muerte en el escenario. (WEHBI: 2005. p. 01).

Emílio García Wehbi também utiliza como idéia conceitual para o entendimento do *Proyecto Filoctetes*, a conversão das grandes cidades do mundo em 'cidades pânico', com embasamento em Paul Virilio, que analisa o espaço urbano pós os atentados ao World Trade Center, na cidade de New York, Estados Unidos, em 11 de setembro de 2001.

Segundo García Wehbi, Virilio crê que os espaços públicos estão, cada vez mais, sendo facilmente invadidos pelo medo e insegurança, e para que seus habitantes sintam o mínimo de segurança, acabam tendo que abrir mão de sua própria liberdade e individualidade, vigiando os demais e ao mesmo tempo se colocando em vigília, já que hoje todos se transformaram

em possíveis suspeitos. Não sabemos bem do que somos suspeitos, mas a realidade é que tem aparecido um tipo tanto de censura como de autocensura sobre o que se pode fazer ou deixar de fazer no espaço público (...) o espaço urbano tem perdido o caráter público e tem se transformado numa forma a mais de controle (WEHBI: 2005. p. 02)<sup>39</sup>.

A partir disso, Emílio García Wehbi também relata que seu interesse em utilizar o espaço urbano está envolvido com o fato de ter percebido, o que considera ser, a existência de uma amnésia artística quanto à utilização desse espaço. Entre os anos 1960 e 1970, no ocidente, a relação dos habitantes com o espaço urbano / público era muito mais intimista, sendo esse um espaço tanto de efervescência artística, como para movimentos sociais (como o movimento hippie), contudo, atualmente, esses tipos de ações, principalmente artísticas, são vistas como desestabilizantes e deslocadas do lugar onde deveriam estar, o que produziu os seguintes questionamentos em Emilio García Wehbi:

Até onde devemos deixar artisticamente o espaço público? Quem determina o que se pode e o que não se pode fazer nas ruas? Por que aceitar que nossa liberdade artística seja restringida sob o discurso paralisante do “terror e segurança”? E se a arte ceder, não estará sendo parte desse mecanismo de controle, ainda que seja involuntariamente? (WEHBI: 2005. p. 03)<sup>40</sup>.

---

39 Tradução Minha – Y todos nos hemos transformado en posibles sospechos. No sabemos bien sospechos de qué, pero la realidad es que ha aparecido una suerte tanto de censura como de autocensura sobre o que se puede hacer o dejar de hacer en el espacio público (...) el espacio urbano ha perdido el carácter público y se ha transformado en una forma más de control (WEHBI: 2005. P. 02).

40 Tradução Minha - ¿Hasta dónde debemos ceder artísticamente el espacio público? ¿Quién determina qué se puede o qué no se puede hacer en las calles? ¿Por qué aceptar que nuestra libertad artística se vea

## 2.7 O espaço público na cidade urbana

Nesta pesquisa, a relevância desse item vem com o teor de refletir o quão o espaço urbano e também público influencia e que função possui na totalidade de um ato como o realizado na obra *Proyecto Filoctetes*. E qual seria esse espaço hoje em dia? Sérgio Martins, em seu prefácio à tradução brasileira do livro *Espaço e Política* de Henri Lefebvre, ressalta que para este autor o espaço envolve o tempo.

No mundo das mercadorias, o consumidor não compra apenas um espaço mais ou menos povoado com signos de prestígio e hierarquia social. Ele também adquire uma distância, a que vincula sua habitação aos lugares: os centros (de comércio, de lazeres, de cultura, de trabalho, de decisão) (MARTINS: 2008. p. 08)

Isso pode ser relacionado à mudança que o homem moderno faz do emprego de seu tempo, separando momentos de lazer e momentos de trabalho, o que também Victor Turner coloca como tendo sido uma das características de mudança da sociedade, a provocar a distinção entre fenômenos liminares e fenômenos liminóides.

Para Marc Augé (1994), a temática sobre o tempo é inesgotável, porém, o que ele consegue concluir é que na realidade a história em si se acelera. Segundo Augé, “apenas temos tempo de envelhecer um pouco e nosso passado já vira história, nossa história individual pertence à história”(p. 29).

E o que seria a história afinal? Marc Augé (1994) chega a uma definição clara e precisa para essa questão. Para ele, a história nada mais é do que uma “série de acontecimentos reconhecidos como acontecimentos por muitos” (p. 29 – 30).

Dessa forma, podemos entender a aceleração do tempo através da aceleração da história, e essa ocorre pelo fato de que na atualidade há uma multiplicação de acontecimentos que não são previstos e que chegam ao conhecimento de um número cada vez maior de pessoas. Enfim, os meios de comunicação e informação, ao se tornarem cada vez mais globais e velozes, provocam conseqüentemente uma aceleração no tempo diário da vida social.

Logo, essa mudança ocorre junto com a conversão da sociedade rural em sociedade

---

restringida bajo el discurso paralizante del “terror y la seguridad”? Y si el arte cede, ¿no está siendo parte de ese mecanismo de control, aunque sea involuntariamente? (WEHBI: 2005. P. 03).

urbana, pós-revolução industrial que teve como consequência o aumento da densidade e heterogeneidade das cidades.

No caso da Argentina – país em discussão nesta pesquisa – encontra-se um paradoxo quando se pensa em espaço urbano, uma vez que possui uma economia que ainda gira em torno do trabalho no campo, porém, sua população encontra-se concentrada nos centros urbanos, assim, esse país pode ser chamado, como coloca Osvaldo Coggiola (1997), de um país rural urbanizado.

Retornando à temática da utilização do espaço urbano, devemos lembrar que esse está intimamente ligado às atividades prático-sociais que definem quais os usos que serão feitos em tal espaço, o que é permitido e o que é negado, o que se torna espaço público e privado, e quais espaços que, apesar de privados, serão de domínio público, como as feiras realizadas ao ar livre que, ao mesmo tempo em que ocupam um espaço público (a rua) o qual é de direito de todos aqueles que transitam nele, necessitam, contudo, de uma autorização que permita ao feirante a liberação para montar seu estante, de interesse privado, em um determinado pedaço da via pública.

Mas, por mais que se tente institucionalizar o uso desses espaços, eles ainda são ocupados por um número significativo de artistas, camelôs, andarilhos, mendigos, prostitutas, enfim, por aqueles que são deixados à margem da sociedade e, não tendo um espaço legítimo de ocupação, acabam por fazer uso do espaço público, e hoje também urbano. Henri Lefebvre (2008), diz que “excluir do urbano grupos, classes, indivíduos, implica também excluí-los da civilização, até mesmo da sociedade”. Assinala-se, ainda, que é no espaço como um todo que as relações sociais são produzidas, reproduzidas e mantidas, sendo esse também o espaço no qual contradições e conflitos existentes na sociedade se manifestam.

É Oskar Negt (2002) quem defende que as relações desenvolvidas no espaço urbano se dão conforme o lugar onde as pessoas se encontram, e que no espaço público urbano ocorre a convivência com o estranho, além do que, no espaço público todos são estranhos.

Portanto, a rua seria o ponto predominante ao se pensar em espaço público, sendo o lugar onde se dão múltiplas relações e eventos, capazes de fornecer ao espaço uma espécie de “alma (o conjunto de veículos, transeuntes, encontros, trabalhos, jogos, festas e devoções), bem como um caráter (agitada, tranqüila, sede de turmas, ponto e território)” (ABRAHÃO: 2008. p. 127).

Mas, além disso, o espaço urbano em si já pode ser considerado uma obra de arte,

como coloca Henri Lefebvre, ao dizer que a cidade deve ser vista a partir de seu duplo aspecto, o qual seria percebê-la através de seus diversos monumentos que modelam, ou seja, definem sua imagem; o outro aspecto está no emprego do tempo dado pelos seus cidadãos. Lefebvre ainda expõe que a proximidade entre a reflexão sobre a cidade e a arte está cada vez mais próxima, de tal maneira que, em janeiro de 1972, o Museu de Arte Moderna (MOMA) de New York, realizou um simpósio reunindo lingüistas, escritores e poetas, filósofos, semiólogos, sociólogos, entre outros, com o intuito de discutir um novo projeto que refletisse a mudança da sociedade industrial para a sociedade urbana.

Quanto à realização efetiva da obra de arte no espaço público, a discussão sobre o tema se dá nas mais diversas disciplinas. A arquiteta Vera Pallamin (2002), por exemplo, ao refletir sobre a construção da obra de arte em meio à via pública, conclui que:

Em meio aos espaços públicos, as práticas artísticas são apresentação e representação dos imaginários sociais. Sendo um campo de indeterminação, a arte urbana adentra a camada das construções simbólicas da produção de seus valores de uso, sua validação ou legitimação, assim como de discursos e formas sedimentares de representação culturais ali expostas. Pode criar situações de visibilidade e presença inéditas, apontar ausências notáveis no domínio público ou resistências às exclusões aí promovidas, desestabilizar expectativas e criar novas convivências, abrindo-se a uma miríade de motivações. (PALLAMIN: 2002, p.108).

Esse é um dos fatores que se mostram mais latentes na obra de Emílio García Wehbi, que é a capacidade crítica que tal obra possui para instigar seu espectador e colocá-lo numa posição de desconforto que o leve à reflexão sobre suas atitudes e sobre o sistema no qual estamos inseridos.

Um grande exemplo de *performance arte* realizada no espaço da cidade e que necessita da ação realizada pelo espectador para se concretizar, é a ação criada em 1969, por Vito Acconci na cidade de Nova York, narrada por Regina Melim da seguinte forma:

a ação consistia em seguir uma pessoa qualquer pelas ruas até que ela entrasse em algum local privado, onde ele não pudesse entrar. E, assim, seguidamente, uma pessoa diferente por dia, escolhida ao acaso, durante o período de um mês. Caso, a pessoa entrasse em um carro ou em uma casa, a perseguição se encerraria ali. Todavia, se entrasse em um restaurante, uma loja ou um cinema, Acconci continuaria atrás da pessoa. (MELIM: 2008, p.17).

É importante nos remetermos a Vito Acconci, pois além de ser ele um artista

renomado e servir de inspiração e modelo para diversos artistas atuais, foi ele também quem fortemente defendeu a utilização do espaço público como cenário na construção de ações performáticas.

A historiadora de arte, Claudia Büttner, também discute a utilização do espaço público pelos artistas a partir da década de 1970, os quais lidam diretamente com a reação dos espectadores / transeuntes desse espaço, considerando a presença desses um dos aspectos mais importantes dessas obras. Contudo, diferente do que se deu na década de 1970, e a partir da década de 1990, os artistas passaram a não se importar tanto com a “liberação da criatividade que devia disseminar-se entre os leigos, e sim com a ativação geral dos espectadores passivos, transformando-os em usuários ativos” (BÜTTNER: 2002, p. 80).

É possível constatar essa característica fornecida por Claudia Büttner, no trabalho proposto por Emilio Garcia Wehbi, sendo o maior interesse na obra *Proyecto Filoctetes* não o boneco em si, mas, sim, a reação que o transeunte tem ao se deparar com tal boneco, e principalmente, se há e qual a mudança de relação entre o transeunte e o boneco ao primeiro descobrir que o segundo se trata de um objeto de obra de arte e não um ser humano. Assim, nessa obra o transeunte é transformado num espectador ativo, sendo a obra completada justamente no momento em que se dá a participação do espectador / transeunte.



### Capítulo 3 – *Performance Arte* – um gênero de performance na arte

*A performance é uma pintura sem tela, uma escultura sem matéria, um livro sem escrita, um teatro sem enredo... ou uma união de tudo isso...*<sup>41</sup>

**Sheila Leirner**

No campo das artes, o gênero artístico denominado de *performance arte* já é amplamente conhecido em países como a Argentina e o Brasil, mas convém ressaltar que tal gênero chegou à América do Sul através, do que Artur Matuck (apud: COHEN: 2004) chamou, de um “processo de colonização cultural, no qual os mais recentes avanços da cultura americana ou europeia são excessivamente valorizados pela mídia e assumidos de maneira rápida e superficial” (p.16), no sentido de que há uma certa incompreensão de tal gênero enquanto arte, não só por alguns artistas, mas principalmente pelo público.

Além disso, a *performance arte*, como boa parte dos gêneros artísticos – tanto os que seguem a linha do dramático como a do pós-dramático; são essencialmente originárias e difundidas no ocidente, apesar de alguns de seus precursores no âmbito teatral, como Artaud e Grotowski terem desenvolvido suas teorias de teatro ritual com base em tradições orientais, como o teatro Noh, Kabuki e Kathakali<sup>42</sup>.

Dessa forma, tentar traçar uma trajetória da *performance arte* como gênero de expressão artística é, como defende Regina Melim, “um meio aberto, permissivo e com um grande número de variáveis” (2003: p. 44). E se pensarmos em traçar uma linha do tempo das artes ocidentais, na tentativa de encontrar o momento no qual emergiu o que hoje entendemos como *performance arte*, voltaríamos aos futuristas e dadaístas.

Esses, com o intuito de provocar e desafiar a arte tradicional euro-americana – que domina a criação artística ocidental; revelaram e muitas vezes impuseram – com questionamentos a respeito da estrutura fechada e de representação das obras de arte – a

---

41 LEIRNER, Sheila. *A Perda de uma Excelente Oportunidade de Revelação*. O Estado de São Paulo, 07/08/1984.

42 O teatro noh ou nô e o kabuki são considerados as formas teatrais mais clássicas e tradicionais do Japão, sendo o noh composto por quatro elementos básicos: canto, poesia, música e pantomina. O Kabuki, o próprio nome já define seu estilo, o qual significa canto (Ka), dança (bu) e habilidade (ki). Já o kathakali é oriundo do norte da Índia, e é considerado um dos mais difíceis tipos de dança sendo os olhos e os pés as partes mais usadas do corpo ao ser realizado.

idéia de que para a arte não há limites, e buscavam ir muito além do que se era (ou é) aceito pelas artes tradicionais vigentes, o que causava tumultos e confusões, ainda mais que muito do que se constrói a partir dessa nova visão artística possui um forte preceito político. Dessa forma, futuristas e dadaístas estavam construindo, mesmo sem saber, as primeiras *performances artes*. Foram esses movimentos que originaram as principais características do que hoje entendemos como *performance arte*, apesar de ainda não termos uma definição clara e objetiva do que ela seja.

Para a historiadora da arte, Roselle Goldberg (2004), a *performance arte* “de fato desafia uma definição precisa ou fácil além da simples declaração de que é arte viva dos artistas, e isto ainda se mantém, embora cada artista performático emergente, e cada novo escritor de performance, inevitavelmente expandam o espaço dessa definição”<sup>43</sup> (p. 12).

Além disso, antes mesmo de se constituir o termo *performance arte* houveram outras linguagens próximas a essa, como a proposta da *live art*<sup>44</sup>, que envolvia a participação do espectador na obra, além de criá-la a partir de algo já existente na vida cotidiana.

Outra proposta surgiu por volta de 1959, chamada de *happening*, termo dado pelo artista Alan Kaprow<sup>45</sup>, que via a necessidade de incorporar cada vez mais o espectador na obra. Nos *happenings* a noção de espetáculo foi suprimida “o projeto transforma-se em realidade, a ficção é substituída pela verdade. Qualquer pessoa pode protagonizar e conduzir a ação, inventando um comportamento ou simplesmente extravasando impulsos” (PEIXOTO: 1998. p. 17-8).

Dessa maneira, podemos entender que para o *happening* a importância já não está na capacidade representativa do corpo propriamente dita, mas sim na personalidade extravagante do artista protagonista da obra, caso em que podemos nos remeter aos atos realizados por Flávio de Carvalho, muito precocemente ao advento da linguagem em questão – já que o multi artista, ainda na década de 1930 em São Paulo, além de promover diversos experimentos teatrais, também deixou grande influência por causa de sua própria

---

43 Tradução Minha – actually defies precise or easy definition beyond the simple declaration that it is live art by artists, and this still holds, although each emerging performance artist, and each writer on art, inevitably expands the scope of that definition (GOLDBERG, RoseLee: 2004, p. 12).

44 Segundo RoseLee Goldberg (2004), na Grã-Bretanha, o termo adotado para designar o que aqui chamamos de performance arte, é *live art*, enquanto o que chamamos aqui de *live art*, na Grã-Bretanha é denominado *time-based art*.

45 Artista norte-americano, Alan Kaprow foi um dos pioneiros na constituição da performance arte, além de ter sido expoente na construção de *environments* e *happenings*, tendo sido também um dos responsáveis pelo início do estudo teórico a cerca dessas artes.

personalidade,

Ele gostava de causar escândalo. Não só para se divertir, como para chocar a burguesia (...) E, pelas suas atitudes desabusadas e pouco comuns, gente mal-informada considerava-o louco varrido (...) Em ocasiões inumeráveis, Flávio foi alvo do ódio zoológico dos mueres, por causa de sua arte de vanguarda. Como, por exemplo, o Bailado do Deus Morto, que tanta celeuma provocou e que levou a polícia a fechar o seu Teatro da Experiência, no dia seguinte ao da estréia (SANGIRARD JR: apud: Bienal de São Paulo: 1983, p. 73).

Esse tipo de comportamento tornou-se típico dos chamados *artistas performáticos*, principalmente, dos anos 1960 e 1970, que buscavam ressaltar as características anárquicas da *performance arte*.

Outro gênero artístico influente na construção da *performance arte* foi a arte conceitual. Esta propunha colocar as idéias diretamente em prática, como forma de contestação, usando a arte como meio de comunicação, podendo ser essa também uma característica da *performance arte*.

Em 1969, depois do advento da arte conceitual – que nasceu como reflexo do capitalismo ocidental, de caráter mais visual do que corporal – surgiu a *body art* que utilizava o corpo como objeto; seria através do corpo que o artista se orientaria, indo “desde o esquematismo herdado da dança e do teatro até o exibicionismo do Grupo de Viena” (GLUSBERG: 2003, p.42). Na *body art* o artista tenta criar uma maneira de se expressar sem precisar utilizar uma forma de comunicação lingüística, nela tudo emana corporalmente, através do movimento, o físico do artista ganha importância, e seu corpo passa a ser o objeto de criação. Assim, o artista concebe a tríade arte-corpo-comunicação, da qual o corpo torna-se o objeto.

Segundo RoseLee Goldberg (2004), foi durante a década de 1970, com a queda de espectadores interessados na arte conceitual, que a “performance arte se tornou a forma de arte predominante do período. O leque de materiais cresceu enormemente, incluindo *Body Art, Living Sculpture, Autobiografia, Feminismo, Ritual, Costume Art*, e mais, e a escala de produções expandiu com isso”<sup>46</sup> (p. 21).

E como todos esses gêneros, a *performance arte* sofreu a influência de todas as

---

46 Tradução Minha – performance art became the predominant art form of the period. The range of material grew enormously, to include Body Art, Living Sculpture, Autobiography, Feminism, Ritual, Costume Art, and more, and the scale of productions expanded with it. (GOLDBERG. RoseLee: 2004, p. 21).

artes tradicionais vigentes até então. Assim, teatro, dança, pintura, música, filme, vídeo, escultura, poesia, entre outros, serviam seus elementos que, fundidos, geraram centelhas de outros gêneros artísticos.

Mas a *performance arte* espanta àqueles que pretendem lhe objetivar, pois, como garante Goldeberg (2004), uma obra de *performance arte* pode existir tendo ou não um roteiro, um texto, uma narrativa, e ainda, pode ter ou não diretores, e até mesmo atores. Assim como no *Proyecto Filoctetes* a atuação se diversifica, o objeto da obra pode ser considerado o ator da mesma, o espectador também passa a atuar, os colaboradores da obra também são atuantes. Assim, tanto a concepção quanto a apresentação do *Proyecto Filoctetes* pode ser enquadrado dentro desse gênero.

Então, o gênero *performance arte* fornece tantas possibilidades de construção que se torna impossível listar todas as suas características. Contudo, algumas características são ditas como fundamentais na construção da *performance arte*, como o seu caráter anárquico tanto na produção quanto na apresentação da obra, o fato de se realizar no aqui-agora (como uma arte viva ao vivo), colocar em prática as idéias sugeridas pelos artistas, sem ter sua forma concreta antes de apresentá-la ao público, ou seja, a *performance arte* somente se conclui enquanto obra de arte no momento em que é revelada ao espectador.

Essa última característica é uma das que nos auxilia a enquadrar a obra *Proyecto Filoctetes*, criada por Emilio García Wehbi, como sendo uma *performance arte*, já que em tal obra o espectador é o ponto central da apresentação, pois ele se transforma tanto em objeto quanto em sujeito da obra, e essa só se finaliza como tal no momento em que ocorre o contato direto entre ela e o espectador.

E o *Proyecto Filoctetes* também pode ser caracterizado como realizado no aqui-agora, mesmo que haja posteriormente ao dia da apresentação um seminário com exposições de fotos, vídeos, além do debate sobre a apresentação. Apesar disso tudo também fazer parte da construção do *Proyecto Filoctetes*, não integra a apresentação da *performance arte* em si, essa se inicia somente no momento em que ocorre o primeiro contato entre o transeunte e o boneco, e finaliza quando o último dos 22 bonecos é retirado do espaço público e se encerra a possibilidade do encontro entre transeunte e boneco. Os demais momentos, apesar de prolongamentos dessa *performance arte*, já fazem parte de outras performances, não sendo necessariamente caracterizadas como pertencentes ao gênero artístico *performance arte*.

O artista e pesquisador Renato Cohen (2004)<sup>47</sup>, considera que as características da *performance arte* são as mesmas encontrada no *happening*, contudo elas se diversificam por sofrerem, na *performance arte*, um “aumento de preparação em detrimento do improviso e da espontaneidade”(p.27). Ele ainda afirma que ao se fazer uma comparação entre o teatro tradicional e a *performance arte*, as maiores diferenças entre os dois está no fato da última se realizar “em geral, em locais alternativos, com poucas apresentações e com muito maior espaço para a improvisação”(p. 27).

Isso também é uma característica do *Proyecto Filoctetes*; ele só é apresentado uma única vez na cidade, e após sua apresentação o máximo que se vê dele são exposições fotográficas<sup>48</sup> e debates com o diretor e / ou com alguns membros da equipe de produção que estiveram presentes no dia do evento. E apesar da apresentação ser planejada, a ponto de emitirem autorizações para a ocupação do espaço público através dos órgãos competentes, além de enviarem comunicados para todos os serviços de emergências de que poderiam ser acionados, mas que se tratava de um evento artístico, mesmo assim, a apresentação da obra ainda pode ser considerada improvisada, no sentido de que não se sabe como se dará a recepção dos bonecos pelos transeuntes, e até que ponto os observadores / responsáveis pelo boneco terão que interferir para mantê-lo em sua posição durante o tempo combinado (8 horas ininterruptas).

É Cohen (2004) também quem diz que, se pensarmos numa classificação topológica, “a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (p.30). Porém, a caracterização proposta por Cohen que diferencia a *performance arte* do teatro tradicional e que também é encontrada no *Proyecto Filoctetes*, reforçando seu enquadre enquanto *performance arte*, é que

A apresentação de uma *performance* muitas vezes causa choque na platéia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A *performance* é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A *performance* não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética (p. 45).

---

47 Nascido em Porto Alegre em 1956, Renato Cohen foi diretor, performer e pesquisador de arte e tecnologia. Atuou principalmente na cidade de São Paulo desde o início da década de 1980 até sua morte em 2003. Foi considerado um dos diretores brasileiros com maior ligação às inovações midiáticas e performáticas.

48 Já aconteceram algumas exposições fotográficas das apresentações do *Proyecto Filoctetes* [*Lemnos en Buenos Aires / Lemnos en Viena / Lemnos en Berlim / Lemnos en Crácovia*] em diversos eventos artísticos, principalmente em festivais de teatro.

Essa idéia da *performance arte* não ter o intuito de ser estética, também está presente no *Proyecto Filoctetes* como coloca seu proponente, Emilio García Wehbi (2005). Para ele, a apresentação de sua obra se encontra à

(...) margem da experiência artística, por sua aparente ausência de 'acontecimento poético', ao menos do ponto de vista dos cidadãos que não podem distinguir entre boneco e pessoa. Sem embargo, chegado o momento em que os transeuntes reconhecem os corpos fictícios, desaparece a instância simuladora e emerge a natureza de objeto do boneco. Ao serem reconhecidos como construções ficcionais se instaura o 'acontecimento poético' que regressa aos transeuntes à condição de espectadores<sup>49</sup> (p. 06).

Outro fator a considerar é que, como seu próprio idealizador realça (2002), o *Proyecto Filoctetes* é uma intervenção urbana, já que ocupa um espaço que, apesar de público foi institucionalizado pela sociedade complexa, como exposto no subcapítulo 2.7 – O espaço público na cidade urbana – do capítulo 02 (dois) desse trabalho, e, por isso, a intensificação do choque na platéia, uma vez que essa forma de ocupação não é a esperada.

Mas, como coloca Glusberg (2000), “o que interessa primordialmente numa *performance* é o processo de trabalho, sua seqüência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final” (p. 53).

Dessa maneira, podemos nos remeter a uma das inquietações de Emilio García Wehbi ao pensar o *Proyecto Filoctetes* ainda no ano 2000, uma delas, as transformações ocorridas no mundo capitalista ocidental, com destaque para a crise econômica argentina que começava a estourar no país, e que teve como decorrência o aumento do número de moradores de rua em Buenos Aires.

Apesar da idéia do *Proyecto Filoctetes* ter sido originada em Buenos Aires, foi somente em Viena / Áustria, que ele pode ser concretizado. Mesmo que a formação histórica-social do país seja diferente do local onde o artista havia pensado, corpos podem ser encontrados em qualquer rua de qualquer cidade, o que muda é a maneira como os transeuntes se comportaram perante o mesmo.

Assim, como nos contou Emilio García Wehbi, em 20 de julho de 2009, os bonecos

---

49 Tradução Minha – “... borde de la experiencia artística, por su aparente ausencia de 'acontecimiento poético', al menos desde el punto de vista de los ciudadanos que no pueden distinguir entre muñeco y persona. Sin embargo, llegado el momento en que los transeúntes reconocen los cuerpos ficticios, desaparece la instancia simuladora y emerge la naturaleza objetual del muñeco. Al ser reconocidos como construcciones ficcionales se instaura el 'acontecimiento poético' que regresa a los transeúntes a la condición de espectadores”. (WEHBI: 2005, p. 06).

utilizados em Viena foram reutilizados para a montagem em Buenos Aires, contudo as roupas foram redefinidas para que se parecessem ao máximo com os vestuários usados pelos moradores de rua dessa cidade. Nesse aspecto, encontramos uma característica teatral nessa *performance arte*: a preocupação pela verossimilhança com intuito de provocar no espectador o sentimento de que aquilo é real e não uma obra ficcional.

Mas aqui cabe a questão: por que as linguagens artísticas de vanguarda, como a *performance arte*, não se valem mais da estética do belo, como as correntes artísticas tradicionais? A resposta mais comum encontrada no campo artístico é de que a própria função da arte estava prestes a se confundir com as práticas mais evidentes de mercadoria, como um simples prazer ou objeto de decoração e não mais como apreciação e reflexão.

Então essas novas linguagens buscam retomar a reflexibilidade oriunda da apreciação da obra pelo espectador, é aí que percebemos mais uma característica de vanguarda na obra artística de Emilio García Wehbi, já que a mesma expõe, através de uma linguagem artística de vanguarda, questões como a invisibilidade pública, as diferenças de classes, a pobreza, a marginalização.

A propósito, é interessante notar, como isso provocou em algumas pessoas um certo mal estar, visível em comentários registrados como: “Não gosto disto”; ‘Me parece uma falta de ética’; ‘é uma angústia que sinto, uma angústia...’<sup>50</sup>(WEHBI: 2002, p.40). O artista acredita que, comentários desse tipo, não se referem somente ao fato dos transeuntes não saberem se aquele corpo está vivo ou morto, se é real ou fictício, mas sim por considerá-lo uma visão desagradável para a imagem cidade.

Podemos dizer então, que para muitos esses bonecos / corpos seriam uma espécie de poluição humana, daí se percebe o que Emilio García Wehbi chamou, na sua palestra em Kyoto, no ano de 2005, de entrecruzamento entre o artístico e o social, que acontece por meio dos

Dispositivos artísticos que se ativam no Proyecto Filoctetes se colocam no procedimento intervencionista e na condição simuladora dos bonecos de látex, sendo estes elementos os que propiciam o estreitamento da fronteira ficção / realidade e o entrecruzamento do evento artístico com a trama social da cidade. (WEHBI: 2005, p. 05)<sup>51</sup>.

---

50 Tradução Minha – “No me gusta esto”; ‘Me parece una falta de ética’; ‘Es una angustia que siento, una angustia...’

51 Tradução Minha – “Los dispositivos artísticos que se activan en el Proyecto Filoctetes se ubican en el procedimiento intervencionista y en la condición simuladora de los muñecos de látex, siendo estos elementos

Podemos dizer então, que, utilizando-se dos meios de expressão possibilitados pela *performance arte*, Emilio García Wehbi encontrou uma forma de aproximação entre sua obra de arte e seus espectadores, não colocando limites entre ambos, e sim intensificando esse encontro, criando momentos de reflexão tanto acerca do que diz respeito a esse fazer artístico, e a que lugar na sociedade a arte e o artista ocupam, considerada ainda a situação social vigente.

---

los que propician el adelgazamiento de la frontera ficción / realidad y el entrecruzamiento del evento artístico con la trama social de la ciudad". (Palestra ministrada por Emilio García Wehbi, em dezembro de 2005, na Universidade de Kyoto, no Japão).



## Considerações Finais

Nesta pesquisa procurei refletir sobre o *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*, não só como uma obra de arte, mas, sobretudo como um evento social. Já que essa *performance arte* é mais do que um boneco exposto na rua, ela propõe a reflexão sobre onde estamos, quem somos e o que estamos fazendo, não somente enquanto indivíduos, mas também como sociedade.

E para melhor compreender esse tipo de possível reflexão – que pode ser ativada no transeunte ao se deparar com a obra de Emilio García Wehbi; faz-se necessário o retorno ao contexto histórico da Argentina nesse período. Assim, busquei esboçar os principais acontecimentos político – sócio – econômicos do período em questão, o qual mostra que o país atravessava uma das maiores crises já vivida em sua história.

Como relatou o artista<sup>52</sup>, e através de dados obtidos no jornal Folha de São Paulo, como já exposto nesse trabalho, durante e após os momentos mais fortes da crise argentina, o número de moradores de rua aumentou significativamente, assim como a ocupação do espaço público urbano como espaço de reivindicação e manifestação civil.

Essa, talvez, seja uma via para chegar à resposta do questionamento inicial desse trabalho, que é compreender o porquê da repercussão dessa obra ao ser apresentada em Buenos Aires / Argentina, no ano de 2002.

Compartilho do ponto de vista do senso comum: que em momentos de crise, na proporção como a sofrida pela Argentina no final do século XX e início do século XXI, despertam nas pessoas atos tanto de egoísmo como de solidariedade. O que faz então, ao ser apresentada uma obra como o *Proyecto Filoctetes*, a possibilidade de que se crie no cidadão argentino curiosidade e sentimentos que vão desde a compaixão à revolta, como podemos perceber nos relatos, não só do concebedor da obra, mas também dos “observadores” dos bonecos no dia da apresentação da obra e da mídia impressa como os jornais *Clarín* e *La Nación*.

Porém, como já ressaltado no início desse trabalho, não tenho como avaliar nem afirmar quais razões e sentimentos levaram os transeuntes a terem determinadas reações ao se aproximarem dos corpos / bonecos. Assim, como só possuo relatos de tais reações, posso apenas olhar através do ponto de vista relatado por alguns dos observadores da obra

---

52 Em entrevista concedida a mim, via *skype* (sistema de telefonia por internet), em 20 de julho de 2009 às 12:30.

no dia da apresentação – como o fiz.

O interesse dos veículos de comunicação pela obra no dia de sua apresentação também pode ser levado em conta ao pensarmos na repercussão do *Proyecto Filoctetes*. É significativo o fato que alguns desses veículos, publicaram notas sobre a apresentação em cadernos que falam sobre a sociedade e não no caderno voltado às artes.

Há ainda o fato da obra também ter contribuído para revelar a ineficiência da comunicação dos serviços do Estado, pois antes de ser apresentado o *Proyecto Filoctetes*, todas as autoridades competentes (polícia, assistência médica e bombeiros) foram devidamente avisadas, assim como também foi solicitada permissão para a apresentação nos locais escolhidos, para que não se gerasse caos ou conflitos, e que se evitassem que ambulâncias ou carros da polícia e dos bombeiros fossem deslocados para os locais da apresentação. Mesmo assim, o aviso não chegou para os níveis inferiores dessas instituições, que acabaram enviando suas patrulhas de emergência para tais localidades dizendo que não haviam recebido nenhuma notificação de que se tratava de um evento artístico.

Outro fator de repercussão perceptível está na discussão realizada pelo campo artístico sobre a legitimidade e enquadramento da obra enquanto arte. Desse ponto de vista, como levantado no capítulo 3 (três) desse trabalho, podemos classificá-la como parte do gênero artístico denominado de *performance arte*, e como é comumente encontrado em discussões sobre esse gênero, o *Proyecto Filoctetes* acaba sendo considerado objeto de discussão pelos teóricos da arte.

Nesse trabalho busquei analisar o *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires* a partir do ponto de vista antropológico, tendo como linha de estudo a antropologia da performance. Assim, foi possível apontar características da obra que estão em consonância com os caracteres colocados por Richard Bauman, expostos no início, sendo eles, resumidamente: *display*, competência, qualidade, experiência em relevo e *keying*.

Contudo, a característica que mais me chama a atenção ao analisar o *Proyecto Filoctetes*, está no *keying*, pois no momento da apresentação da obra, ao exagerar uma situação comum – a presença do morador de rua em estado de extrema necessidade – há uma provocação da ruptura do fluxo normal da vida cotidiana. É no encontro do transeunte com o corpo / boneco, que o primeiro se desloca de sua posição rotineira, e, ao ser chamado sua atenção para essa performance ele abre espaço para o momento de reflexão, seja sobre ele mesmo e seu papel na sociedade, seja sobre a situação real colocada em relevo pelo

artista, seja pela obra enquanto evento artístico.

E mesmo que seu autor diga que o interesse em apresentar o *Proyecto Filoctetes* seja somente artístico, como a obra opera sobre a realidade do país, o *Proyecto Filoctetes* acaba assumindo uma postura também política. Onde o boneco representa o corpo do indigente, do miserável, e age como ele, ou seja, um corpo sem voz.

Por fim, outro fator que pretendi analisar, é a questão da interdisciplinaridade encontrada nesse evento artístico, que nos mostra que a arte não faz mais uso somente do verbal ou visual, mas faz uma mescla que nos atinge em todos os sentidos. A arte reflete a sociedade, assim como sua política, sua cultura, seu modo de ser e viver, não só de forma racional, mas também emocional. Assim, ela reflete o próprio ser humano e o faz refletir sobre si mesmo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAHÃO, Sérgio Luís. *Espaço público: do urbano ao político*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papius, 1994.

BAUMAN, Richard. BRIGGS, Charles. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. *Ilha – Revista de Antropologia*. Florianópolis: UFSC/PPGAS, v. 08. 2006. p. 185 – 229.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira. 1967.

BÜTTNER, Claudia. Projetos artísticos nos espaços não-institucionais de hoje. In: PALLAMIN, Vera M.(org.)(et. al.). *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 73 – 102.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CONSTANTIN, Maria Teresa. *Sacudiendo la Modorra: Provocador Proyecto de Emilio García Wehbi*. Publicado no website [www.trespuntos.com](http://www.trespuntos.com) em 12 de dezembro de 2002. Disponível em <http://www.portaldedramaturgos.com.ar/garciawehti/> acessado em 31 de março de 2009 às 16:02.

DAWSEY, John C.. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, n. 13, ano 14. São Paulo: USP, 2005. p. 163 – 176.

\_\_\_\_\_. O Teatro dos “Bóias – frias”: Repensando a Antropologia da Performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, julho/dezembro de 2005. P. 15 – 34.

\_\_\_\_\_. O Teatro em Aparecida: A Santa e o Lobisomem. *MANA (online)*, Rio de Janeiro, 2006, vol.12, no. 01, Abril de 2006, pp. 135 – 149. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_artetext&pid=S0104-93132006000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_artetext&pid=S0104-93132006000100005&lng=en&nrm=iso) – acessado em fevereiro de 2009.

Enciclopédia Britannica – Livro do Ano 2003 – Eventos de 2002. Rio de Janeiro:

Encyclopaedia Britannica, 2003.

FAUSTO, Boris. DEVOTO, Fernando J.. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850 – 2002)*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

FERRARI, Andrés. CUNHA, André Moreira. As origens da crise argentina: uma sugestão de interpretação. In: *Econ. Sociedade*. Campinas, v. 17, n. 2, Apr. 2008 . Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-06182008000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-06182008000200003&lng=en&nrm=iso) access on 02 June 2009. doi: 10.1590/S0104-06182008000200003

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2007.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance – live art since the 60s*. New York: Thames & Hudson, 2004.

KAPCHAN, Deborah A.. Performance. *Journal of American Folklore*. American Folklore Society. University of California Press, 1995. p. 479 – 508.

LANGDON, Esrher Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha – Revista de Antropologia*. Florianópolis: UFSC/PPGAS, v. 08, 2006. p. 163 – 184.

\_\_\_\_\_. Performance e Preocupações Pós-Modernas na Antropologia. In: *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996. p. 23 – 28.

\_\_\_\_\_. A Fixação da Narrativa: do mito para a poética de literatura oral. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 5, n. 12, dezembro de 1999. p. 13 – 36.

LEFEBVRE, Henri. *Espaço e política*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2008.

MARTÍN, Alicia. Política cultural y patrimonio inmaterial en el carnaval de Buenos Aires. *Ilha – Revista de Antropologia*. Florianópolis: UFSC/PPGAS, 2008. p. 295 – 313.

MARTINS, Christiane de Fátima. *Uma Performance Chamada Proyecto Filoctetes*.

Monografia em Artes Cênicas. UDESC – SC, 2006.

MARTINS, Sérgio. Prefácio. In: LEFEBVRE, Henri. *Espaço e política*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2008 – Prefácio à primeira edição em português – Brasil.

MASSARELLA, Fabio Luiz. *Motivação intrínseca e o estado mental flow em corredores de rua*. Dissertação em Educação Física. UNICAMP – Campinas, SP: [s.n], 2007. p. 06 – 16.

MELIM, Regina. *Incorporações – agenciamentos do corpo no espaço relacional*. Dissertação em Comunicação e Semiótica. PUC – SP: [s.n], 2003.

\_\_\_\_\_. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

NEGT, Oskar. Espaço público e experiência. In: PALLAMIN, Vera M.(org.)(et. al.). *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 17 – 25.

ORTNER, Sherry B.. Theory in Anthropology since the Sixties. *Society for Comparative Study of Society and History*. V. 26, n. 01, 1984. p. 126 – 166.

PALLAMIN, Vera M. Arte Urbana Como Prática Crítica. In: PALLAMIN, Vera M.(org.)(et. al.). *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 103 – 110.

PEIXOTO, Fernando. *O que é Teatro?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

SANGIRARD JR. Exposição Flávio de Carvalho... *BIENAL DE SÃO PAULO*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1985.

STERN, Carol Simpson. HEDERSON, Bruce. Performance Studies: Some Definitions. / Cultural Performance. / Performance Art and the Traditions of the Avant-Grade. / Contemporary Performance Art. In: *Performance: texts and contexts*. New York: Longman Publishing Group, 1993. p. 381 – 408.

TEIXEIRA, João Gabriel L.C. *Análise Dramatúrgica e Teoria Sociológica*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Junho de 1998, vol. 13, n.37, p.89-100.

TURNER, Victor. Liminaridade e “Communitas”. In: *O Processo Ritual*. Petrópolis, Vozes: 1974. p. 116 – 159.

\_\_\_\_\_. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

\_\_\_\_\_. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

WEHBI, Emilio García (org.). *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*. Buenos Aires: CCR Rojas, 2002.

\_\_\_\_\_. *Al espectador a veces hay que forzarlo*. Entrevista realizada por Hilda Cabrera, em novembro de 2003. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-28721-2003-11-30.html> acessado em novembro de 2006.

\_\_\_\_\_. *El Proyecto Filoctetes*. Texto avulso – enviado via e-mail pelo próprio autor. Palestra na Universidade de Kyoto, Japão, 2005. (inédito).

\_\_\_\_\_. Hábeas Corpus. In: 26. *Proyecto Filoctetes: Bs. As. (2002)* - <http://www.portaldedramaturgos.com.ar/garciawehbi> – acessado em 31 de março de 2009 às 15:16.

## SITES CONSULTADOS

<http://www.portaldedramaturgos.com.ar/garciawehbi> acessado em 31/03/2009

<http://www.alternivateatral.com/> acessado em 31/03/2009

<http://www.clarin.com/diario/2002/11/16/s-03801.htm> acessado em 31/03/2009

<http://www.ilhn.com/filosofitis/ensayitis/archives/000597.php>

<http://www.revistaetcetera.com.br> acessado em 31/03/2009

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada> acessado em 05/03/2009

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/dinheiro> acessado em 05/03/2009

<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-28721-2003-11-30.html> acessado em 05/03/2009

<http://www.rojas.uba.ar> acessado em 05/03/2009

[http://www.buenosaires.gov.ar/areas/turismo/faqs/index.php?menu\\_id=127&lang=pt](http://www.buenosaires.gov.ar/areas/turismo/faqs/index.php?menu_id=127&lang=pt)

<http://www.lanacion.com.ar/>



## Anexos

Fotos do *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*, realizado no dia 15 de novembro de 2002, das 7hs às 15hs, na cidade de Buenos Aires / Argentina. - Extraídas do website [www.artesescenicas.uclm.es](http://www.artesescenicas.uclm.es) e [www.portaldodramaturgos.com.ar/garciawehbi](http://www.portaldodramaturgos.com.ar/garciawehbi) acessados no dia 25 de julho de 2009 às 21:45hs.





