

A RUA É O PALCO

(The street is the stage – de *The Future of the Ritual*)

Tradução de Augusto Rodrigues

Quero dizer nossa coisa é para a TV. Nós não queremos chegar ao Meet the Press. Que droga é essa? Nós queremos Ed Sullivan, [o] Show de Johnny Carson, nós queremos a porcária pra onde as pessoas olhem e achem o máximo.

Abbie Hoffman (1969a, p.48)

[Uma república constitucional] não pode, para sempre, suportar um carnaval contínuo nas ruas de suas cidades e nos campus universitários da nação. A menos que um debate sábio substitua a orgulhosa postura hostil, agora tão de costume, a razão será consumida e a morte da lógica certamente virá em seguida.

Vice-presidente Spiro Agnew, maio de 1969⁹¹

...a antiga autoridade e a verdade fingem ser absolutas, ter uma importância extratemporal. Portanto, seus representantes são melancolicamente sérios. Eles não podem e nem querem rir; eles andam majestosamente orgulhosos, consideram seus adversários os inimigos da verdade eterna e os ameaçam com perene punição. Eles não se veem no espelho do tempo, não percebem sua própria origem, limitações e fim; eles não reconhecem suas próprias faces ridículas ou a cômica natureza das suas pretensões para eternidade e imutabilidade. E, portanto, esses personagens chegam ao fim dos seus papéis ainda sérios, embora seus espectadores tenham rido por muito tempo... O tempo transformou a velha verdade e a autoridade em um boneco de Mardi Gras, um monstro ridículo que a multidão alegre dilacera em pedaços no mercado.

Mikhail Bakhtin (1984, p. 212-13)

⁹¹ O vice-presidente Agnew proferiu essas palavras em um discurso perante Young Presidents Organization, em Honolulu. Em 1973, ele foi forçado a demitir-se do cargo, por causa de corrupção e recebimento de suborno enquanto governava em Maryland, onde, nos anos 1960, ele era executivo e governador do Condado de Baltimore. Seu discurso de Honolulu é citado em Bakhtin (1984, p. 52).

O papel do revolucionário é criar um teatro que cria um modelo revolucionário como referência. O poder de definir é o poder de controlar... O objetivo do teatro é reunir o maior número possível de pessoas para superar o medo de agir. À medida que vivemos nossas fantasias, nós criamos a realidade por onde quer que sigamos.

Jerry Rubin (1970, p. 142-3)

Qual é a relação entre “as autoridades” e “as pessoas”, quando as pessoas ocupam ruas, praças, centros da cidade e prédios públicos? As festas de carnaval alimentam a loucura, a bebedeira, sensações e comportamentos sexuais – ou a própria ação de se apropriar dos espaços, de “libertá-los”, faz com que as pessoas fiquem enlouquecidas? É por acaso que desfiles oficiais consistam de retângulos arrumados, bandos contáveis, marchando compassadamente e sob os olhares fixos de críticos, enquanto o não-oficial aglomerado das massas fica rodando em círculos, rodopiando, indo de um lado para o outro, com inúmeras situações que geram tensões em larga escala e em situações particulares? E por que é que essas aglomerações não oficiais evocam, permitem ou celebram o erótico, enquanto os desfiles oficiais são, normalmente, associados com o militarismo? Uma única dramaturgia pode explicar demonstrações políticas, *Mardi Gras*⁹² e tipos similares de carnavais, fins de semana de *Spring Break* e dramas rituais?

Eu faço essas perguntas em relação a seis acontecimentos escolhidos por conta de suas áreas e diversidade cultural:

1. O movimento pela democracia, centralizado na Praça Tiananmen, de Pequim, de abril a junho de 1989.
2. A queda do Muro de Berlim e outros acontecimentos na Europa Oriental na queda de 1989.
3. A demonstração contra a Guerra do Vietnã em Washington, em maio de 1970, protestando contra os bombardeios americanos do Camboja e o assassinato de quatro estudantes da Universidade Estadual de Kent pela Guarda Nacional.
4. O *Mardi Gras* de Nova Orleans e a celebração Gasparilla de Tampa.
5. *Spring Break* na Praia de Daytona.
6. *Ramlila* de Ramnagar, um drama ritual de 31 dias do norte da Índia.

⁹² Nota da revisão: torção-folra gorda, torção-folra do Carnaval.

Festivais e carnavais – quase, mas não exatamente da mesma forma – são eventos teatrais cômicos: cômico em desejo, mesmo se, às vezes, trágicos em desfecho. Quando as pessoas vão em massa às ruas, elas estão celebrando as possibilidades de fertilidade da vida. Elas comem, bebem, fazem teatro, fazem amor e apreciam a companhia umas das outras. Elas colocam máscaras e fantasias, levantam e movem bandeiras, e constroem efígies não meramente para disfarçar ou embelezar seus eus ordinários, ou para ostentar o exorbitante, mas também para expressar a multiplicidade de cada vida humana. Encenar temas proibidos é arriscado, então, as pessoas usam máscaras e fantasias. Elas protestam, muitas vezes por meios da farsa e da paródia, contra o que é opressivo, ridículo e ultrajante. Quando uma pessoa se junta a muitas como parte delas e seus parceiros ao mesmo tempo, não se trata apenas de ato relativo ao sexual, é também uma atividade social e politicamente geradora. As festividades expõem ao olhar geral os fatos básicos (e, portanto, corporais) da vida e morte humanas, de modo divertido, blasfematório e obsceno, a fim de aprová-los e/ou ridicularizá-los. Tais brincadeiras desafiam a afirmação da cultura oficial em relação à autoridade, estabilidade, sobriedade, imutabilidade e imortalidade.

Às vezes, as ações nas ruas trazem mudanças – como na Europa Oriental, em 1989. Mas, a maioria de tais cenas, comemorativas e violentas, termina com a velha ordem restaurada. Frequentemente, a antiga ordem patrocina uma crença temporária sobre si mesma. Obedecendo a calendários rigorosos, e confinando-os aos bairros designados, as autoridades podem manter o controle desses carnavais e preparar a polícia. Mas, apesar de tais preparações, rebeliões aumentam, para quase clímax musical, em torno das datas sacralizadas – aniversários das mortes ou funerais de heróis e mártires, ou revoltas populares (como na China), ou a época de Natal e a aproximação do Ano Novo (como na Europa Oriental). Permitir que as pessoas se reúnam nas ruas é sempre flertar com a possibilidade de improvisação – o inesperado pode acontecer.

Revoluções, em seus períodos iniciais, são carnavalescas. Escrito na parede da Sorbonne, em 1968: “Quanto mais eu faço amor, mais eu quero fazer revolução – quanto mais eu faço revolução, mais eu quero fazer amor” (Baxandall, 1969, p. 65). Isso se deve a que tanto a revolução quanto o carnaval deixam um espaço livre para satisfazer desejos, especialmente desejos sexuais e de embriaguez, um novo tempo para realizar as relações sociais de modo mais livre. As pessoas se mascaram e se fantasiam ou agem de maneiras a não serem elas próprias. Esses comportamentos são quase sempre excessivos em relação à vida comum. Às vezes, as pessoas bebem, transam, roubam, queimam, se revoltam e matam; ou se vingam daqueles que elas julgam que erraram com elas. Mais cedo ou tarde, em um momento definido – quando a igreja tocar os sinos

na quarta-feira de cinzas, quando as escolas recomeçarem a funcionar após as férias de primavera, quando um novo governo estiver firme no poder –, o período liminar termina e indivíduos estarão inseridos ou reinseridos nos seus (às vezes novos, às vezes velhos, mas sempre definidos) lugares na sociedade. “Festividade, forma cerimonial e a transgressão de limites sociais são animados com o sentimento mais forte possível de solidariedade e afiliação comunitária” (Bristol 1985, p. 30).⁹³

Tudo bem, mas e sobre a violência, a desarmonia e a representação de diferenças irreconciliáveis? René Girard demonstra que “a proposta fundamental das festas é configurar o palco para um ato sacrificial que marca de uma vez só o clímax e o término das festividades” (Girard, 1977, p. 119). Michael Bristol (1985, p. 33) explica:

Uma vítima substituta é assassinada a fim de evitar algo mais terrível, violência indiscriminada entre os membros da mesma comunidade. Este assassinato sacrificial [eventos tais como execuções públicas ou representações como as da tragédia grega] é o significado até certo ponto misterioso de toda religião e, assim, de toda vida social.

O sacrifício festivo é necessário para prevenir a sociedade contra uma “queda em uma interminável violência” (Girard, 1977, p. 120). Roger Caillois vai ainda mais além:

Na sua forma pura, o festival deve ser definido como o paroxismo da sociedade, purificando e renovando-a simultaneamente. O paroxismo não é somente um clímax do ponto de vista religioso, mas também de um ponto de vista econômico. É o momento de circulação da riqueza, do mais importante negócio, de prestígio ganho através da distribuição de reservas acumuladas. Parece uma adição que manifesta a glória da coletividade, que inspira o melhor no ser humano. (Caillois, 1959, p. 125-6)

Os *potlatches*⁹⁴ dos nativos norte-americanos na costa do Pacífico, no final do século XIX, são exemplos claros do que Caillois estava falando. A destruição pública de bens era, ao mesmo tempo, uma exibição de riqueza e um ato de desperdício violento. Após uma grande *potlatche*, nada era deixado além do necessário para se voltar e juntar os recursos para encenar outra festa. Diferentemente

⁹³ Bristol está ecoando ideias primeiramente anunciadas, no início do século XX, por Arnold Van Gennep, 1908, e Émile Durkheim, 1915. Veja, também, Victor Turner, 1967, 1969, 1974, 1977, 1982 e 1983, para suas emendas a Van Gennep e Durkheim, assim como para suas próprias teorias a respeito da liminaridade, o processo ritual e a antiestrutura.

⁹⁴ Nota da revisão: cerimônia dos nativos da América do Norte.

da Saturnalia Romana, em que um escravo era pego como bode expiatório e sacrificado, ou do teatro ateniense de Dionísio, em que atores fingiam sofrer e morrer, os participantes das *potlatches* abriam mão do objeto real: a substância material da sua riqueza.

Caillois considerou os modernos carnavais europeus “como ecos moribundos dos antigos festivais... um tipo de atavismo, uma herança dos tempos na qual se sentiu vitalmente necessário reverter tudo ou cometer excessos na época do ano novo” (Caillois, 1959, p. 123). Como aponta Bristol, nos tempos modernos, o aparato estatal assume o comando da festividade, a função de garantia da solidariedade social. Desfiles retangulares e lineares substituem as mais centrífugas e caóticas coreografias de carnaval. O Estado teme o tráfego desregulado. Ocasionalmente, na Europa e América europeizada, festivais foram cortados em tamanho, rodeados de regulamentos, transformados em uma câmara de estímulo ao comércio, cooptados pelo apetite do capitalismo por lucro, relativamente assexuados (Miss América, no mínimo, fingia ser “inocente”) e serviram como modelos de ordem social e conformidade. Com raras exceções, festivais atuais e carnavais não são inversões da ordem social, mas espelhos dela mesma. “Senhores da desordem”, na *Mardi Gras* ou *Gasparilla*, são raramente abatidos pelas classes baixas ou oprimidas ou capazes de regular (mesmo por um dia). Por exemplo, o desfile de *Halloween* de Nova York – originado, em meados de 1960, como uma exibição de (*gays*, em sua maioria) travestis, mascarados e devotos fantasiados, vagando com seu jeito barulhento pelas pequenas ruas da Greenwich Village – tem sido regularizado de vez em quando, domesticado e contido pela vigilante polícia e reorientado para largas ruas principais, onde é mais um desfile e menos uma infiltração.

Mas a cultura não-oficial se arrasta ou intimida, no seu caminho de volta aos espaços públicos ao ar livre. Se existe uma tradição (e não somente no Ocidente) de construir grandes monumentos especificamente para apresentar performances – arenas, estádios e teatros –, então, existe também uma longa história de performances não-oficiais “tomando lugar” em (capturando bem como usando) locais que não foram arquitetonicamente imaginados, como teatros (veja Carlson, 1989, e Harrison-Pepper, 1990). Uma grande parte da celebração está experimentando a transformação do espaço de trabalho, ou espaço de trânsito, ou algum tipo de espaço oficial em um campo de jogos. Nos últimos 30 anos, experimentadores da performance, um ramo da arte da cultura não-oficial, têm se utilizado de espaços ao ar livre – pátios, ruas, muros, praias, lagos, topo de telhados, praças e encostas de montanhas – para um número de propostas que se encaixam – estética, pessoal, ritual e politicamente. E enquanto os dramaturgos do Ocidente de Ibsen, Strindberg e Chekhov a Miller, Pinter, Shepard e

Mamet abandonaram as praças públicas do teatro da Renascença para a sala de estar, cozinha, quarto, motel e escritório, o emergente teatro festival – liminoide, mais do que liminar – tem reposicionado a si mesmo em lugares onde vida pública e ritual social tem tradicionalmente sido encenados⁹⁵. Sem dúvida, lá tem havido, reciprocamente, frutíferas trocas entre performances artísticas e ações públicas simbólicas. Em meados de 1960, essas ações constituíram um distinto gênero celebratório-liminoide-político-teatral-ritual com sua própria dramaturgia, *mise-en-scène*, representações de papéis, participação em audiência e recepção. Esse teatro é ritual porque é eficaz, pretendendo produzir efeitos reais por meio de causas simbólicas. Isso é mais teatral ao topo, onde a apresentação de rua se encontra com a mídia, onde eventos são encenados para a câmera.

Muitos exemplos poderiam ser dados. Um eu testemunhei ocorrendo em Shangai, em maio de 1989, quando milhões de trabalhadores, estudantes e espectadores fluíram na estrada Nanjing, na principal rua de Shangai, e depois no Bund, avenida da cidade de frente para o rio⁹⁶. Olhando para baixo, para um viaduto, tudo que pude ver, para frente ou para trás, eram homens marchando, seguindo entre filas de animados espectadores alinhados em dez ou mais em ambos os lados da estrada. Acima, estavam escritórios com trabalhadores inclinados para fora de suas janelas, acenando com seus lenços; grupos operários de construção com seus capacetes 30 andares acima, arranha-céus inacabados, batendo seus martelos contra as vigas de aço (em algum tipo de simulação selvagem dos pratos metálicos das óperas chinesas), quando eles desdobraram 50 pés de bandeira, clamando por renúncia do primeiro-ministro Li Peng e a aposentadoria de Deng Xiaoping. Pessoas precipitavam-se dos restaurantes de acostamentos com toalhas molhadas, chá *cool*, lanches para recarregar as forças dos que marchavam. As ruas estavam festivas, pessoas andando de mãos dadas, levantando seus punhos em emocionante desafio ou formando o “V da vitória” com os seus dedos. Em um embriagado delírio de desejo, eles disparavam palavras que nem mesmo há um mês poderiam ser sussurradas: “O governo atual da China é imprestável!” “Me dê liberdade ou me dê a morte!” “Democracia agora!”.

No caminho de volta ao Bund, estudantes da Academia de Teatro de Shangai afastaram-se do caminho principal da marcha e se aproximaram dos portões da estação de TV de Shangai. Um manifestante estava preso a correntes, outro usava uma máscara da morte de esqueleto, muitos estavam encharcados em tinta cor de sangue, todos retorcidos em melodramática agonia: um sinistro quadro de como eles vivenciaram a China – um espetáculo não como tipos similares de

⁹⁵ Ver Turner, 1977, 1982 e 1990, para distinções entre o liminar e o liminoide.

⁹⁶ Ver Schechner, 1989 e 1991.

teatro de rua de guerrilha americana. Em torno dos estudantes, milhares de manifestantes congelaram em uma massa, pressionando-se tão ferozmente contra as paredes da estação de TV e o portão, que eu tive minha respiração espremida. Um número de Canons, Nikons e outros equipamentos condensados na multidão, mas os estudantes estavam com muita raiva e insatisfeitos. Eles requisitavam que fossem gravados por uma equipe de câmeras, para transmiti-los para a nação. Um homem de camisa branca e calça comprida apertada surgiu do prédio. Atacando-o com palavras quentes, os estudantes ameaçaram – com o suporte da multidão – pôr abaixo o portão. O homem trotou para dentro do prédio. Alguns poucos minutos mais tarde, para a ressoante torcida, saiu uma equipe de câmeras para começar a gravar os estudantes, que exibiram um verdadeiro tumulto, retorcendo-se e gritando assassino sanguinolento. Agora, eles sentiram, o acontecimento era real. Shangai e talvez toda a China, e o mundo inteiro poderia ver. Ser visto e noticiado era um pouco da “transparência” e liberdade de imprensa que o movimento de democracia estava tão veementemente buscando.

Mas a marcha de Shangai era só um lado da apresentação pela costa da arena principal, a Praça Tiananmen, de Pequim.

A Praça Tiananmen não é a Praça Europeia. Com mais de 100 acres em tamanho e capaz de comportar centenas de milhares de pessoas, é o centro de uma cidade de 10 milhões de pessoas, que é a capital do povo da República da China, Pequim. É o símbolo da China e do governo chinês, da mesma maneira que a Praça Vermelha e o Kremlin simbolizam a USSR, e Washington com seus monumentos brancos nos Estados Unidos... [na] Praça Tiananmen, é situado o grande Monumento dos Heróis do Povo e o Mausoléu de Mao Zedong. No lado oeste da Praça, está o Grande Salão do Povo, o lugar de encontro do corpo governante... No lado oeste da Praça, está o Museu da História Chinesa, anexado ao Museu da Revolução. Ao final norte da Praça, está o criticado lugar que possui a entrada vigiada para a Cidade Proibida, agora o Palácio do Museu. Para o oeste da Cidade Proibida, está o Zhongnanhai, composto pelo comando sênior e o partido pessoal... Indo leste-oeste... pelo final norte da Praça, está a maior via pública [de Pequim], Avenida Changan. (Mok e Harrison, 1990, p. xi-xii)

Mas até 1949 essa versão da Praça Tiananmen não existia. Fotos do início mostravam um pequenino espaço aberto na frente do Portal da Paz Celestial, a entrada sul da Cidade Proibida.

Até a última queda da dinastia da chinesa, em 1912, era através desse portão que o principal eixo do poder do Imperador se acreditava manter

em funcionamento; como ele sentava em seu trono no salão, de frente para o sul, a força da sua presença se irradiava para o pátio e rios ornamentais do palácio composto, passando pelo portão, e então para os grandes alcances do além campal. (Spence, 1981, p. 17)

Após o triunfo comunista,

os becos lotados em frente ao portão estavam direcionados e um maciço chão de desfile foi criado; no centro do vasto espaço rosa, o simples monumento para os mártires da revolução... Durante a Revolução Cultural, o portão, agora dominado por um imenso retrato colorido do presidente Mao Zedong, tornou-se um palanqué em frente do qual marcharam os Guardas Vermelhos, um milhão ou mais. (Spence, 1981, p. 17-18)

Claramente, a criação da Praça Tiananmen tinha como intenção reorientar a atenção para o poder cerimonial – isto é, teatral – por trás dos muros da Cidade Proibida, para o grande espaço aberto, um símbolo mais adequado do que a nova ordem prometeu. Mao, o novo imperador, não mais sentava sobre o trono atrás do Portão, mas estava montado em frente, olhando para a Praça e de lá para toda a China. O poder não era mais radiado de lugares secretos e proibidos, mas sim exibido para todo o povo ver e compartilhar. A nação em si mesma foi renomeada como República do Povo da China. E o que os estudantes que vieram para a Praça Tiananmen em 1978, 1986 e 1989 demandaram, mais que qualquer coisa, era o que eles chamavam “transparência” – definida como uma abertura nas operações governamentais, correspondente à praça aberta que simbolizava a nova China. Na ocupação da Praça Tiananmen, os estudantes estavam desafiando o governo, pondo em prática a sua crença de que o governo não estava vivendo de acordo com suas promessas. Havia precedentes para tais ações no dramático Movimento do 4 de Maio de 1919 e os mais recentes movimentos democráticos em 1978 e 1986 – todos que focaram na Praça Tiananmen. Joseph Esherick e Jeffrey Wasserstrom argumentam firmemente que o movimento de democracia de 1989 foi um teatro político.

Primeiramente era um teatro de rua: sem título, improvisado, com mudança constante de elencos. Embora fluido em forma, ele, todavia, seguiu o que Charles Tilly (1978) chama um “repertório” historicamente estabelecido de ação coletiva. Isso significa que, mesmo quando improvisando, aqueles que protestavam trabalharam em “scripts” familiares, o que gerou um senso comum de como se comportar durante a ação clada, onde e quando marchar, como expressar suas demandas, e assim por diante. Alguns desses scripts, originados no passado distante, surgiram de tradições, reclamações e petições que se estendem há milênios.

Mais: foram derivados (consciente ou inconscientemente) do contínuo regular movimento de massa de estudantes liderados que havia tomado lugar [na China] desde 1919. (Esherick e Wasserstrom, 1990, p. 839)

A luta na China, antes de ter se tornado violenta, estava finalmente controlando os meios e estilo da informação. Como Esherick e Wasserstrom notaram, rituais de Estado, funeral de líderes (em 1989, o de Hu Yaobang, um antigo secretário-geral do Partido Comunista, a que os estudantes deram bastante atenção) e aniversários de demonstrações iniciais ou revoltas são de grande importância. Em 1989, a questão se tornou: poderia a cultura oficial ou o movimento democrático de estudantes liderados escrever o roteiro? Os pilares da encenação estavam cada vez maiores em maio, uma vez que o destino foi se fazendo presente cerimônia sobre cerimônia. Hu Yaobang morreu em 15 de abril, próximo ao aniversário do Movimento de 4 de Maio; o presidente soviético Mikhail Gorbachev estava programado para chegar em Pequim no dia 15 de maio, possivelmente com a intenção de curar décadas de relações ruins entre China e URSS. Claramente, a liderança queria impressionar Gorbachev. Os estudantes também queriam impressioná-lo, mas com um espetáculo diferente. Eles admiravam as políticas da Glasnost e da Perestroika, realizadas pelo presidente soviético. Se os oficiais chineses queriam que Gorbachev visse uma China ordenada sob o controle deles, os estudantes queriam que ele visse um poderoso e fervilhante movimento popular semelhante àqueles da Europa Oriental e de seus próprios países. Em 15 de maio, cerca de 800 mil pessoas reuniram-se na Praça Tiananmen, enquanto oficiais chineses conduziam Gorbachev em torno de Pequim, fingindo que aquele espetáculo aberto naquele grande núcleo do poder não estava ocorrendo. Em vez de cumprimentar Gorbachev na Praça, cerimônias públicas oficiais estavam sendo mantidas no aeroporto de Beijing, historicamente um não-lugar.

Dentro da dramaturgia global das manifestações de 1989, estavam determinadas moléculas de teatro relacionadas com o que eu vi em Shanghai. Esherick e Wasserstrom descrevem como “um dos melhores atos” aquele em que,

em 18 de Maio, colocou Wuer Kaixi em conversa com Li Peng. O figurino era importante: ele apareceu com seu pijama de hospital [em greve de fome]. Então, também, entrou o *timing*: ele roubou a cena do primeiro-ministro ao interrompê-lo bem no início. E o apoio: mais tarde, nas sessões, ele dramaticamente puxou um tubo inserido em seu nariz (para oxigênio?), a fim de mostrar sua posição. Especialmente para o público jovem nacional, que assistia pela TV, foi uma performance extraordinária e poderosa. (1990, p. 841)

Depois, houve o encontro dramático no dia seguinte, 19 de maio, entre os estudantes em greve de fome e o secretário do Partido Comunista, Zhao Ziyang. Esse encontro teve a qualidade de trágica *peripécia* (inversão) e *anagnorisis* (reconhecimento). Falando aos prantos, Zhao disse: “Eu cheguei tarde demais, eu cheguei tarde demais... [mas] os problemas que vocês levantaram serão resolvidos”. E, é claro, em 30 de maio, a “Deusa da Democracia e Liberdade” – uma imagem polifônica que se parece com a Estátua da Liberdade, uma effigie do tipo Bread and Puppet Theater⁹⁷, um “tradicional Bodhisattva,... [e] as estátuas gigantes de Mao foram carregadas pela Praça durante alguns desfiles do Dia Nacional dos anos sessenta” (Esherick e Wasserstrom, 1990, p. 841). A Deusa era um grande soco. Antes da sua aparição, a multidão estava fraquejando, mas ela trouxe muitos de volta para a Praça. Anteriormente, em 25 de maio, em Shangai, uma réplica mais exata da Estátua da Liberdade havia chegado às ruas – assim, ideias para effigies e bandeiras, representando todos os tipos de informação, estavam circulando através dos movimentos de várias partes. Estudantes adaptaram livremente suas fantasias e *slogans* de fontes não-chinesas, incluindo “Nós devemos ir além”. Em toda a China, o movimento de democracia estava “conectado”, um organismo único. Sérios em suas demandas e aspirações, os estudantes chineses continuavam encontrando muito tempo para celebrar, para dançar, para apreciar a liberdade das ruas. Ao mesmo tempo, o governo estava juntando todas as suas forças, em tropas e líderes-chave dos mais longínquos pontos do país.

Esherick e Wasserstrom teorizam que a luta na Praça Tiananmen estava entre rituais oficiais e o teatro estudantil:

Sempre existe a chance de que as pessoas possam tornar uma performance ritual em um ato político teatral. A noção central de ritual é a ideia de que somente uma cuidadosa aderência a um formato tradicionalmente prescrito irá assegurar a eficácia da performance. Com uma quebra do roteiro tradicional, um ritual cessa de ser um ritual... Teatro, por natureza, é mais livre das rígidas restrições da tradição e provê espaço autônomo para a criatividade dos teatrólogos, diretores e atores. Isso dá ao teatro um poder crítico nunca possuído pelo ritual... Os jovens estudantes [chineses] têm se esforçado repetidamente para transformar os rituais de 4 de Maio em teatro de 4 de Maio. (1990, p. 844-5, 848)

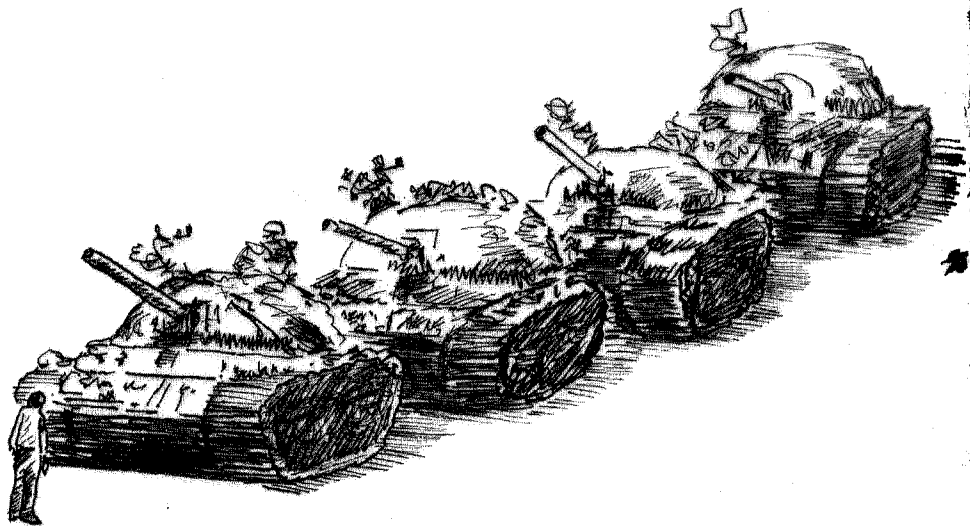
Tal distinção entre teatro e ritual é muito rígida (na verdade, Esherick e Wasserstrom nem sempre aderem a ela). Como Victor Turner tem enfatizado, e eu tenho apontado, a relação entre ritual e teatro é dialética e trançada; há muito entretenimento e crítica social em muitos rituais (ver Turner, 1969 e 1982;

Schechner, 1974 e 1988a). Por outro lado, o teatro, nos seus muitos processos de treinamento, preparação, exibição e recepção, é ritualizado. A luta na Praça Tiananmen, antes da entrada dos tanques, não era entre o ritual rígido e o teatro rebelde, mas entre dois grupos de autores (ou autoridades), cada um dos quais desejou compor os roteiros do futuro da China e lutou em ambos os lados, teatro e ritual. Os estudantes improvisaram em público, enquanto os oficiais, como sempre, ensaiavam suas opiniões atrás de portas fechadas. Os estudantes foram pela Praça Tiananmen, o palco central e foco ritual na história chinesa. A cultura oficial estava, literalmente, nos bastidores. Quando Deng Xiaoping, Li Peng e os generais do Exército de Libertação do Povo sentiram sua autoridade deslizando, eles radicalmente mudaram a base de confrontação do teatro e ritual para a força militar. Mas, mesmo depois da carnificina de 3 e 4 de junho, houve momentos de alto teatro, tais como quando um homem desarmado, seu destino até então desconhecido, permaneceu sob o chão, em frente a uma coluna de tanques.



Estudantes dançando na Praça Tiananmen, o Portão da Paz Celestial ao fundo. O estilo da dança deles é “cosmopolitano”, não tradicional da China. Desenho de Zhen Liqiao, 2012

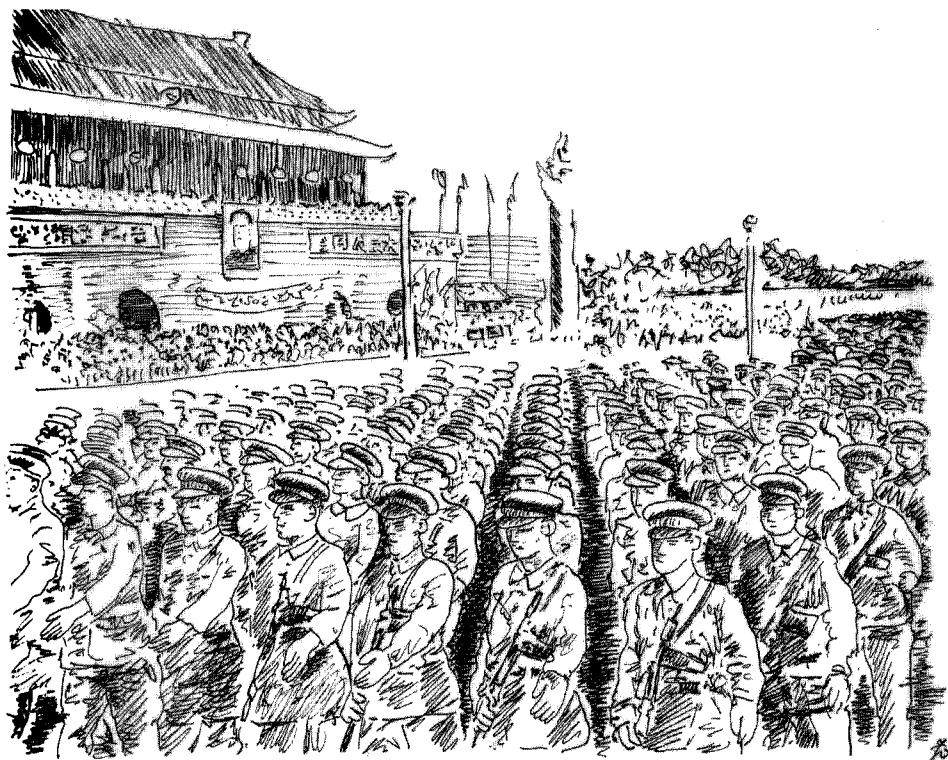
⁹⁷ Nota da revisão: um tipo de teatro político bastante enraizado nos EUA



Um momento de incrível simbolismo, drama e bravura: um homem sozinho para uma linha de tanques avançando sobre a Praça Tiananment em 5 de junho de 1989. Desenho de Zeca Ligiero.

Para ser seu palco, os estudantes reivindicavam não qualquer local velho, mas o simbólico e operacional foco do poder político chinês. E apesar das linhas de ordem dos seus manifestantes e da seriedade das suas intenções, os estudantes exibiram um verdadeiro carnaval. Seu estado de diversão, camaradagem, ironia e subversão enraivecera e assustaram o mundo oficial chinês. Os estudantes estavam acampados por todo o lugar, bem diferente dos padrões retangulares rígidos e linhas precisas das junções oficiais. Os estudantes cantaram e dançaram, eles improvisavam discursos nas tribunas improvisadas em praça pública e concederam entrevistas para a imprensa mundial. Eles estendiam faixas sarcásticas e desrespeitosas, incluindo uma retratando o detestado primeiro-ministro Li Peng como um oficial nazista com focinho de porco. “Tigres voadores” – estudantes em motocicletas – carregaram notícias para e de várias partes de Pequim, ligando a Praça à cidade e ao restante da China. Mesmo a greve de fome, da qual milhares participaram, tinha um sentimento de melodrama maior que a santidade de um dos rendidos de Gandhi (embora, certamente, Mahatma soubesse do seu teatro político – e como a santidade poderia ser representada na Índia e na Grã-Bretanha).

Os acontecimentos em Pequim, da perspectiva de Shangai, sublinham a importância da teatralização da mídia. Da metade de maio até 8 de junho, eu estava em Shangai dirigindo uma nova peça chinesa sobre o resultado da revolução cultural no Teatro Arte do Povo. O que estava acontecendo em Pequim era de grande importância para mim e para aqueles que estavam trabalhando comigo. Durante os dias que imediatamente precederam ao massacre de 3 e 4 de junho na Praça Tiananmen, a mídia oficial – TV, rádio e jornais – mudava de tom de acordo com os conservadores ou pessoas simpáticas aos estudantes, esses eram os que diziam o que seria publicado. Uma vez que os tanques entraram, a mídia cumpriu o estipulado, mas de uma maneira estranha. A principal notícia do *Daily China* de 4 de junho (o jornal oficial em língua inglesa) reportava a morte de Ayatollah Khomeini. Uma manchete de menor importância, destituída de letras maiúsculas, dizia: “Tropas militares são ordenadas a firmemente ‘restaurar a ordem’”. Por muitos dias, na TV, somente as vozes de repórteres foram ouvidas, sem imagens. A mídia não-oficial trabalhou de maneira bastante distinta. De pessoa para pessoa, estudantes foram e voltaram, de Shangai a Pequim, passando notícias de boca a boca. Uma vez que a lei marcial foi declarada no final de maio, era raro conhecer alguém que “estivesse lá”. O povo escutava o *Voice of America* e a BBC; jornais e revistas em chinês e inglês chegaram de Hong Kong (vendidos nos grandes hotéis turísticos ou contrabandeados individualmente). Após o massacre na Praça Tiananmen, um amigo alugou um quarto no Hilton Shangai equipado com satélite. Mesmo quando a mídia oficial chinesa estava alegando que somente 36 estudantes haviam sido mortos na Praça e que os estudantes haviam sido os agressores, uma multidão de chineses e estrangeiros, no quarto de hotel, assistia, com terror e excitação, quando a CNN transmitia imagens diretamente de Pequim, enviadas a Atlanta e retransmitidas via satélite para o mundo. O satélite continuava funcionando, assim como estavam as linhas telefônicas e os faxes, quando eu saí de Shangai, em 8 de junho. Em 4 e 5 de junho, rumores de guerra civil eram assunto nos ensaios. Semelhante a mapas desenhados manualmente, nós vimos o avanço de um exército marchando para Pequim para derrubar Deng e Li, enquanto 20 mil tropas de Nanjing estavam apenas se reunindo lá fora, em apoio a Deng e Li. A célebre exaltação de maio se modificou para o medo. O acesso à mídia não-oficial foi bruscamente cortado, especialmente no interior, onde a maior parte dos chineses, cerca de 1,1 bilhão, vive. Quando era certo que o governo havia usado maior força contra os estudantes, alguns filhos da elite, o povo se agachava até o chão. Começou-se a estocar arroz. Eu mudei minha residência da Academia do Teatro de Shangai para um hotel, para ficar fora do caminho do exército, caso ele decidisse se mover contra a Academia, um foco de radicalismo.



Marcha militar do Exército da Libertação em desfile na Praça Tiananment, em julho de 1951, na celebração do 30º aniversário da fundação do Partido Comunista Chinês. Notar a exposição da formação da cultura oficial retangular. Desenho de Zeca Ligiéro.

Esse radicalismo, o governo chinês chamou de *luan*, ou caos, uma palavra que, em certos usos, implica dissipação e bebedeira. Por causa dos “tigres” – e a mídia mundial (sobre isso eu posso falar mais, depois) –, a liderança chinesa temia que o vírus de *luan* se espalhasse da Praça Tiananmen para o resto de Pequim e da China. Depois de tudo, foi da Praça que o poder oficial se radiou. Caso os estudantes tivessem ficado quietos, sem criar essa rede de comunicação pela China e pelo mundo, talvez o governo houvesse esperado para ver o que acontecia. Mas a Praça Tiananmen não é um lugar internamente focado: é desenhado conscientemente, um palco muito claro, visível para toda a China. Do ponto de vista do governo, o *luan* representado na Praça Tiananmen não podia ser ignorado, não do mesmo modo que a administração Nixon fez, 19 anos antes, quando manifestações carnavalescas contra a Guerra do Vietnã invadiram Washington. Um *luan* teatralizado, carregado desses sentidos, é uma arma poderosa.

A partir da metade dos anos 1960, os protestos contra a Guerra do Vietnã e a favor do que os ativistas da Universidade da Califórnia, em Berkeley, chamavam “liberdade de expressão”, haviam alcançado vários *campus* estudantis americanos, transformando-os em um organizado caos teatral⁹⁸. Na primavera de 1968, estudantes liderados por Mark Rudd – ativista do teatro guerrilha e cabeça do radical Estudantes por uma Sociedade Democrática (ESD) – assumiram o comando dos prédios na Universidade de Columbia, incluindo o escritório do presidente. Anteriormente, no meio de março, Rudd e seus seguidores haviam interrompido uma palestra do chefe do Sistema Seletivo de Serviço de Nova York. Na parte de trás da sala, estudantes com pífano e tambor, bandeiras, armas de brinquedo, apitos chamavam a atenção para eles. De repente, alguém pisou no palco e amassou uma torta de merengue com limão na cara do coronel. Essa ação, que rejeitou o “verbalismo” (um forte tônica anti-intelectual no movimento dos anos 1960), havia impulsionado Rudd para ser o chefe do ESD de Columbia. O uso da farsa, da paródia e da escatologia como crítica política foi desenvolvido, com muita habilidade, por Abbie Hoffman⁹⁹. Sob o codinome de “Livre”, em *Revolution For the Hell of It* (1968), Hoffman escreveu:

O teatro também possui algumas vantagens. Ele é envolvente para aquelas pessoas que estão prontas para ele, enquanto ao mesmo tempo é rejeitado por não ser desafiador àqueles que tenham o poder de arruinar o palco. Isso é dinamite... Uma vez envolvido em uma situação na rua, não há mais como voltar atrás. Esteja preparado para morrer, se for necessário, a fim de atingir seu objetivo.

!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

Não confie nas palavras. As palavras são o cocô do cavalo do bandido. Confie em suas ações – a cada vez, siga toda a trajetória. Seja dinâmico. Se você gasta muito tempo em uma peça só, isso se torna entediante para você e para o público. (1968, p. 27-30)

⁹⁸ O Movimento de Liberdade de Expressão (*Free Speech Movement* – FSM) surgiu, em 1964, no *campus* Berkeley da Universidade da Califórnia. Era um movimento político radical, uma exibição carnavalesca, um estilo de vida alternativo e um ataque aos valores da classe média branca. As ações do FSM serviram como modelo para qualquer número de rebeliões estudantis durante os anos 1960 e início dos 1970. Uma descrição é feita no “Do It!” (1970), de Jerry Rubin. Rubin começa um de seus curtos ensaios, “Revolução é teatro nas ruas” (p. 132-43), dessa maneira: “Você é o palco. Você é o ator. Tudo é real. Não existe audiência”. Abbie Hoffman entendeu muito bem o potencial da mídia ligada às manifestações de massa como operadoras de ações radicais.

⁹⁹ Para uma visão mais detalhada das visões de Hoffman veja seus: *Revolution for the Hell of It* (1968), *Wolfspeak Nation* (1969a) e *Stall This Book* (1971), assim como seu testemunho como um dos “Chicago 7” no *The Trial of Hoffman* (1970), editado por Levine et al.

Por “teatro”, Hoffman claramente quis dizer muito mais que o drama ortodoxo ou até mesmo “teatro guerrilha”, como ordinariamente concebido¹⁰⁰. “Drama é qualquer coisa com a qual você possa viajar... Teatro Guerrilha é somente um passo intermediário no desenvolvimento de atores totalmente vivos” (1968, p. 30, 183). Ou como o ativista Jerry Rubin expõe: “A vida é um teatro e nós somos as guerrilhas atacando os santuários de autoridade... A rua é o palco. Você é a estrela do show e tudo que foi ensinado a você está disponível a todos” (1970, p. 250). Eu duvido que os ativistas da Praça Tiananmen soubessem sobre as teorias ou práticas de Hoffman ou de Rubin. Contudo, as semanas anteriores a 3 de junho estavam em harmonia com o que Hoffman e Rubin pensavam e faziam.

Não foi verdade que os Yippies (como os americanos chamavam a si mesmos) destacaram mais o modo bakhtiniano/rabelaisiano que os chineses¹⁰¹. Em outubro de 1967, uma demonstração massiva em Washington contra a Guerra do Vietnã atingiu seu clímax por conta de uma tentativa de “exorcizar” e “levitar” o Pentágono. Eu não estava sozinho ao urinar nos degraus do Pentágono, como um gesto de desdém e rebeldia. Na primavera de 1968, Hoffman, Rubin e outros planejaram um “Festival da Vida” para a Convenção de Agosto do Partido Democrático Nacional, em Chicago. O Festival foi concebido tanto como uma perturbação da Convenção quanto como a construção de um novo estilo de vida. De acordo com uma propaganda na edição de primavera de 1968 do *TDR, A drama review*, o Festival iria apresentar “teatro guerrilha, um encontro de imitação e happenings”. Todos que participassem receberiam “fantasias, tinta e objetos”. Claro, o que ocorreu no Grant Park de Chicago foi um choque com a polícia. Os

fardas azuis do prefeito Richard Daly chegaram ao Festival batendo com cassete, de maneira sangrenta, nos manifestantes e prendendo-os. Hoffman e seis outros foram julgados em 1969–70 sob a lei federal de 1968, “Anti-Riot Act”¹⁰².



Kin Phuc, menina de 9 anos, após o violento bombardeio dos EUA utilizando napalm em 1972. A imagem foi largamente divulgada pela imprensa. Desenho de Zeca Ligiero, 2012.

¹⁰⁰ O termo “teatro guerrilha,” adaptado de “combate guerrilha” (especialmente, os estilos praticados pelo Che Guevara e pelo Vietcong), foi primeiramente anunciado em imprensa por R. G. Davis (1966), que, disse ele, pegou o termo de um membro e dramaturgo da Companhia de Mímica de São Francisco, Peter Berg. Davis, produzindo sobre as ideias de Brecht, disse que o teatro deve “ensinar, direto para mudança, ser um exemplo de mudança” (1966, p. 131). Ele sugeriu que universidades seriam como a própria casa para o teatro guerrilha; e aquelas técnicas tiradas da *commedia dell'arte* caíram bem ao estilo bater e correr do teatro guerrilha. Extraordinariamente, o teatro guerrilha veio para ser curto, peças de teatro político acontecendo repentinamente em locais públicos que eram frequentemente sentidos como “território inimigo”. Para mais informações sobre o teatro guerrilha, incluindo cenários e roteiros, ver Schechner (1969), Lesnick (1973) e Weisman (1973).

¹⁰¹ “Yippie” é o acrônimo para *Youth International Party* (YIP) – Partido Internacional Jovem –, fundado por Rubin, Hoffman e outros. YIP nunca pretendeu ser como um “sério” partido político, mas como uma mosca de madeira. Yippie é um termo que veio de “Hippie”, era como as “crianças das flores” dos anos 1960, residentes do Haight-Ashbury, seção de São Francisco, que eram chamados ou assim chamavam a si mesmos. Hippie foi logo aplicado aos muitos dos “contrariados, antenados e indignados” da geração de jovens americanos. Hippie é um diminutivo de “hip”, ou “hep”, uma palavra do mundo do jazz (ou crime) usada, primeiro, nos anos 1910 por afro-americanos, mas adotada/adaptada pelos escritores da *Beat Generation* do 1950 e significa alguém “que está por dentro”. Todos esses termos conotam estilos de vida alternativos. A adaptação dos anos 1980, “yuppie” – uma “jovem pessoa que se move para cima” – é uma paródia dos termos iniciais, sinalizando o mais oposto no status social.

¹⁰² O julgamento começou com o governo responsabilizando oito pessoas por “cruzar linhas de fronteira do estado com intenção de incitar rebelião” e realizar rebelião em Chicago. Os oito eram David T. Dellinger, Rennie Davis, Tom Hayden, Abbie Hoffman, Jerry Rubin, Lee Wiener, John Froines e Bobby Seale. Seale, confinado e amordaçado durante parte do julgamento, foi separado dos outros e julgado mais tarde. O júri inocentou dois acusados de todas as acusações e todos os acusados da acusação de conspiração. A todos, incluindo os advogados de defesa, foram dadas pesadas sentenças por desacato à corte de justiça. Eu acredito que todas as penalidades foram revogadas na apelação. A postura do juiz Julius J. Hoffman foi severamente criticada quando, fortemente, influenciou contra os acusados. Mas, como Dwight MacDonald escreveu em sua introdução ao *The Tales of Hoffman*, uma seleção das transcrições do julgamento, “se os acusados estiverem livres para mostrar a justiça burguesa americana, como eles estavam, o juiz Hoffman os ajudou e induziu além dos seus mais apreciados, mais alienados sonhos de glória revolucionária” (Levine et al. 1970, p. xi). Para outra descrição do que aconteceu em Chicago na Convenção, ver Rubin (1970).

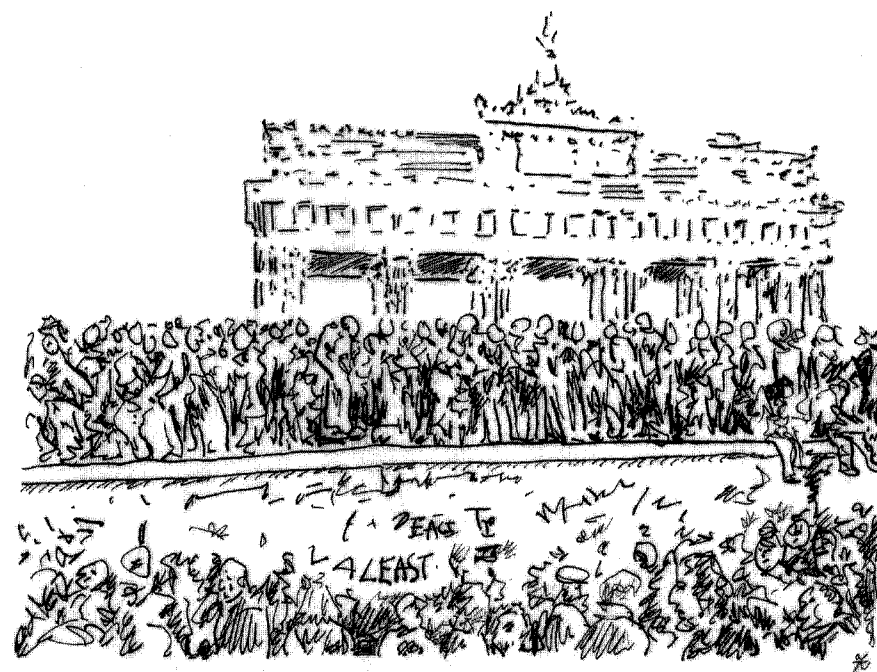
O político, o carnavalesco e o erótico foram ligados novamente, em maio de 1970, após o bombardeio do Camboja, uma consequência da Guerra no Vietnã, o que deu início a protestos. Em 4 de maio – uma data ironicamente apropriada, dado o que havia acontecido na China –, a Guarda Nacional, chamada para reprimir um protesto na Kent State University, em Ohio, atira e mata quatro estudantes. Escolas de todas as partes entraram em greve, estudantes marcharam e uma mobilização em massa foi convocada para sábado 9 de maio, em Washington. Mas, apesar da ocasião – um protesto contra o bombardeio em Camboja e o assassinato dos estudantes –, a marcha em Washington rapidamente se tornou um carnaval. Ao amanhecer, Nixon, assim como Zhao, visitou os estudantes, na tentativa de fazer as pazes com eles. Enquanto ele falava, alguns estudantes o insultaram com gritos de “Dane-se Nixon! Nixon no lixo!”, levantando tampas de latas de lixo com sua cara estampada nelas. Os manifestantes começaram com discursos que lembravam aos ativistas o porquê inesperado de se reunirem na capital da nação. Mas assim que o sol nasceu aquecendo a todos, e mais conectados ao espírito da Nação Woodstock que ao “verbalismo”, muitos jovens tiraram a roupa e pularam pelados no espelho d’água do Lincoln Memorial, envoltos por fumaça, beijando-se e sentados sob o gramado da suntuosa capital¹⁰³. A brincadeira – com as suas coreografias circulares características, a dispersão dos grupos ordenados em outros menores e mais voláteis, o show de prazeres íntimos satisfeitos em lugares públicos – subvertia e zombava dos monumentos neorromanos e dos fingimentos da Washington imperialista. Naquele verão de maio, em um sábado, muitos bravamente, mas erroneamente, acreditaram que essa festa era, na verdade, o que tais eventos nunca podem se tornar – um ensaio ou pré-apresentação do futuro da política da América (ou social ou sexual). Washington, naquele dia, se sentiu muito como Shangai ou Pequim em 1989. E embora não tivesse havido um massacre único como na Praça Tiananmen, o “re-encontro” americano, entre os anos de 1970 e 1990, alcançou o mesmo fim. Nixon e Agnew foram para o escritório, como Deng Xiaoping e Li Peng devem ter ido, mas os sistemas sociais não repousam em uma pessoa ou uma dezena delas.

¹⁰³ Nação Woodstock era um termo de Hoffman para a jovem cultura, da qual era a mais massiva manifestação de dois dias de festival de rock, em agosto de 1969, celebrado em Woodstock, Nova York. Nação Woodstock transmitia duas imagens de si mesma: aquela de paz e amor, não-violência, amor juvenil e a hipérbole de Rubin:

E nós somos filhos da mãe maus. Nós fomos sujos, fedorentos, lascados, travessos, barulhentos, dopados pela loucura, determinados e usando jaquetas de couro. Nós fomos uma exibição pública suja e rasgada, vivendo na carne a rejeição dos padrões da classe média... Nós fomos as forças criminosas da Amerika [sic] exibindo a nós mesmos flagrantemente sob um palco mundial. (1970, p. 169)

Ambas as imagens, benignas e ultrajantes, são esbofeteadas na metade da *avant-garde* tradição boêmia.

O sistema de dominação comunista da Europa Oriental e da URSS, assim como a Guerra Fria entre aquele sistema e a aliança do Atlântico Norte, era simbolizado pelo Muro de Berlim. Existente por apenas 28 anos (1961 – 89), o Muro, de 103 milhas de distância, carecia de qualquer graça ou ornamento. Como a Bastilha, ele não somente simbolizava um odiado regime, como também fisicamente auxiliou a preservá-lo, mas foi demolido assim que aconteceu a queda do regime. Enquanto ainda estava lá, mais de 5 mil pessoas passaram por cima, por baixo, ou através dele – escalando, saltando, inflando balões, através de voo planado, cavando túneis e abrindo brechas. No mínimo, outras 5 mil foram capturados e 191 foram mortas tentando escapar¹⁰⁴. Feio e medíocre, o Muro enojava e atraía pessoas, incluindo os presidentes John F. Kennedy e Ronald Reagan, que se aproveitaram disso como pano de fundo teatral para discursos críticos contra os comunistas. Enquanto outros consideravam isso um “must” turístico.



Alemães de ambos os lados festejam sobre o Muro de Berlim em frente ao Arco de Brandenburg, em novembro de 1989. Desenho de Zeca Ligiero.

¹⁰⁴ As estatísticas e anedotas são trazidas de McFadden, 1989. Ver também vídeo de Peter Clay Mohr, 1990, *The Fall of the Berlin Wall*.

Os fatos que levaram à destruição do Muro – e ao colapso do comunismo através da Europa Oriental – são complexos¹⁰⁵. O sistema era imposto sem, no entanto, ser sustentado por forças militares e falhou em fornecer os bens que as pessoas desejavam. Houve muitas revoltas e muitos outros levantes esmagados pelos exércitos soviéticos ou pela evidente ameaça de intervenção soviética. Quando, em meados de 1980, Gorbachev começou a reestruturação da URSS, a Europa Oriental viu uma oportunidade, mas a real licença para mudança radical não foi enviada até a declaração de Gorbachev, em 25 de outubro de 1989, dizendo que a URSS não tinha o direito de interferir em assuntos internos dos seus vizinhos da Europa Oriental. Pode ser que ele tenha sido levado a essa posição pelos acontecimentos. O drama social começou no verão de 1989 – bem após o brutal esmagamento do movimento democrático na China –, quando a Hungria abriu suas fronteiras para a Alemanha Oriental. Milhares saíram da RDA, em quantidades incríveis desde a construção do Muro.

Entre setembro e outubro, o governo da Alemanha Oriental – liderado por um dos que criaram o Muro, Erich Honecker, de 77 anos – hesitou a respeito do êxodo. Enquanto isso, a festa, que sempre acompanha a “revolução das classes baixas”, começou.

Uma atmosfera de carnaval saudou o primeiro comboio de alemães orientais felicíssimos que chegou hoje nessa cidade [Passau, Alemanha Oriental], no Danúbio, ao sudeste da Bavária. Centenas de espectadores assistiam e torciam, enquanto cinco ônibus deixavam um número estimado de 700 alemães orientais, que eram recebidos com discursos, balões de gás, bananas, cerveja e *pretzels* macios... Uma recepção de boas-vindas parecida foi dada aos alemães orientais que chegavam de 5 cidades-acampamento instaladas no cruzamento vermelho da Alemanha Oriental em cidades próximas. (Protzman, 1989b, A1, A14)

Seguindo um roteiro bakhtiniano, as manchetes no *New York Times* proclamavam: “Êxodo fere Berlim Oriental/A soberania da Nação parece estar sendo achincalhada” (Schmemmann, 1989a, A14). Mas o clímax ainda não fora alcançado – as ruas de Berlim estavam relativamente quietas e vazias.

Então, como anteriormente na China, em 1989, uma data importante fiseu protestos de rua. Na sexta-feira, 6 de outubro, ocorreu o quadragésimo aniversário da RDA. Normalmente, poderia se esperar uma parada mostrando

a força militar diante e abaixo das rígidas saudações de generais e comissários montados numa posição panorâmica. Assim como na China, em maio, estava programada uma aparição do tão esperado Gorbachev; e, como na China, a celebração oficial se tornou azeda. “Honecker enfrentou a festa de aniversário... humilhado, caçoado e ameaçado” (Schmemmann, 1989b, A1). Gorbachev foi encurralado por ambos os lados, logo se tornando um signo contraditório. Direcionado a “uma elite congregacional reunida no brilhante Palácio da República... [ele] atacou as reclamações que diziam que Moscou desmantelou o Muro de Berlim”, enquanto, anteriormente, muitos moradores de Berlim o haviam aclamado com gritos de “Gorby! Gorby!”, um conhecido código para as reformas que eles demandavam do governo Honecker (Schmemmann, 1989c, A5). Em 9 de outubro, mais de 50 mil se manifestaram em Leipzig. Em 18 de outubro, Honecker foi substituído por seu protegido, Egon Krenz, um senhor de 52 anos – um homem que tinha acabado de fazer uma louvável visita a Li Peng e Deng Xiaoping.

O povo da Alemanha Oriental respondeu com mais manifestações. As pessoas eram abertamente desrespeitosas com Krenz.

Um operário aposentado de uma fábrica, falando com sotaque carregado e um vocabulário escarnecedor sobre a classe trabalhadora de Berlim, quase explodindo com sorriso debochado... “Dele?”, ele perguntou, bufando. “Depois que ele foi à China para parabenizá-los pelo sangue que eles derramaram? Após ele ter fraudado nossa última eleição? Após ter sido o Chefe de Segurança de Estado? Os pardais no telhado não teriam acreditado nele”. (Kamm, 1989a, A16)

O fermento foi espalhado. Em 23 de outubro, 300 mil pessoas marcharam em Leipzig, pedindo por mudanças, incluindo legalização dos partidos de oposição e um movimento trabalhista independente. Protestos menores aconteceram em Berlim, Dresden, Halle, Schwerin e Magdeburg. Pessoas ficavam mais corajosas. Debates políticos eclodiam nas ruas da Berlim oriental. Enquanto isso, grandes manifestações começavam em Praga. Não foram apenas os alemães orientais que desafiaram sua liderança, a dócil imprensa e TV únicas estavam dando ampla cobertura aos debates emergentes. Os manifestantes se tornaram mais e mais festivos. Em 30 de outubro, o centro antigo da cidade de Leipzig “foi tomado por três horas pelo povo de todas as idades e de todos os estilos de vida... O centro [estava cheio] com torcidas, zombarias e canções de todas as partes” (Schmemmann, 1989d, A17). Em 2 de novembro, a Alemanha Oriental derrubou sua proibição de viagens, e milhares cruzaram a Tchecoslováquia, seguindo para o Ocidente. Em 7 de novembro, o ministro da Alemanha Oriental renunciou, mas o Politburo – o núcleo do poder oficial – se manteve. Em 8 de

¹⁰⁵ Um “efeito dominó” estendido ao redor do mundo da China, em maio de 1989, Alemanha em agosto e depois para Czechoslovakia, Romênia, URSS, Albânia, Iugoslávia e África do Sul. Embora extremamente sem sentido em um nível, as demandas em todos esses lugares eram similares ao nível de querer mais representação interna ou independência das autoridades centrais.

novembro, mais de 50 mil alemães orientais por dia estavam indo para a Tchecoslováquia em direção à Alemanha Ocidental, onde, de acordo com a lei, eles instantaneamente se tornavam cidadãos.

No dia 9 de novembro, o governo da RDA abriu suas fronteiras. Uma vez feito os pronunciamentos,

Um pequeno grupo de alemães orientais, testando rapidamente os novos regulamentos, formou uma horda jubilante, que se juntou cruzando a fronteira com multidões que balançavam bandeiras, alemães ocidentais torcedores. Milhares de cidadãos de Berlim andavam com dificuldade para atravessar o Portão de Brandeburg, passando pelo arco histórico que, por muito tempo, havia sido inacessível aos cidadãos de Berlim de ambos os lados. (Schmemmann, 1989e, A1)

O Portão de Brandenburg, como a Praça Tiananmen de Pequim, tem um grande peso simbólico. Erguido em 1888/9, no final ocidental do *Unter den Linden*, e logo batizado pelos alemães como *Arc de Triomphe* [Arco do Triunfo], o Portão celebra a grande habilidade militar da Prússia e a unidade da Alemanha. Em 9 de novembro, como um *flash*, o valor simbólico do Muro de Berlim foi invertido. O que havia sido evitado ou superado se tornou o lugar escolhido da celebração. O que havia sido uma barreira terrível era, agora, onde o povo queria representar como as coisas haviam mudado totalmente. As pessoas não hesitaram em escalá-lo, sentar sobre ele, estourar champanha e dançar perante ele, lascar fora pedaços do Muro para levar como souvenir¹⁰⁶. Antigos guardas assassinos de fronteira da Alemanha Oriental saíram da frente para serem amigáveis. O show no Muro era um banquete para a mídia. Dominando a primeira página do *New York Times* de 10 de novembro, estava uma fotografia enorme dos “cidadãos da Berlim Oriental dançando sobre o topo do Muro de Berlim próximo ao Portão Brandenburg”. A mesma foto – ou outras como essa – apareceu nas primeiras páginas pelo mundo todo. O tempo todo a TV mostrava pessoas escalando e pulando o Muro.

O Muro não era “interessante” em todos os lugares em sua rota de 103 milhas. O foco estava no segmento em frente ao Portão Brandenburg ou Potsdamer Platz, que, antes do Muro, era o centro de Berlim, entre as mais movi-

¹⁰⁶ Os pedaços do Muro de Berlim logo encontram seu caminho no mercado dos “coleccionadores”. Americanos enviaram fragmentos “originais” do Muro, montados e afixados. É claro, quem iria dizer se o pedaço de concreto pelo qual alguém pagou 50 dólares era realmente do Muro? Você acha que o distribuidor, solicitado pela escassez de pedaços de Muro no meio de um frenesi de dinheiro, iria hesitar em “simular” um pequeno fragmento do Muro? Poderia essa simulação, caso ela tivesse ocorrido, ser considerada falsificação ou tonto, ou ambos?

mentadas interseções na Europa. Assim como a Praça Tiananmen era o palco necessário para o movimento de democracia na China, também o Muro e seus diferentes pontos eram aonde os cidadãos de Berlim iam à “celebração sem igual que arrastou Berlim dia e noite”¹⁰⁷. “Brindes, vinho estourando, flores e aplausos davam as boas-vindas às novas pessoas que chegavam... No Portão de Brandenburg... centenas de pessoas gritavam palavras como ‘Portão, abra! Portão, abra!’”. Uma mulher de meia-idade da Alemanha Oriental quebrou o cordão policial para dar flores e um “beijo forte” em um jovem policial da Alemanha Ocidental, enquanto “a multidão rugia”. “Um ar festivo tomou conta da cidade inteira. Cidadãos da Berlim Ocidental estavam prontos nos pontos de entrada para cumprimentar os cidadãos da Berlim Oriental com champanha, brindes e abraços. Muitos restaurantes ofereceram aos visitantes comida de graça. Uma estação de televisão tentou convencer os cidadãos da Berlim Ocidental a ligarem, por conta de ofertas de ingressos para teatro, camas, jantares ou apenas guias turísticos”. O popular time de futebol Hertha doou 10 mil ingressos gratuitos para seu jogo de sábado. Naquele atordado fim de semana, o governo da Alemanha Ocidental deu a cada visitante do Oriente 100 marcos de “dinheiro de boas-vindas” para gastar nas brilhantes lojas da Berlim Ocidental. “Em um passo sem precedentes para um lugar com as regras econômicas mais rígidas da Europa Ocidental, os bancos da Berlim Ocidental estavam abertos no sábado e domingo para os alemães orientais que quisessem pegar dinheiro”. Era só uma questão de tempo, antes de o Estado da Alemanha Oriental entrar em colapso e cair nos braços do Ocidente.

Poderia ter terminado de outra maneira. Craig R. Whitney reporta que “houve uma ordem escrita de Honecker para uma solução chinesa” (1989, A27). Mas o Politburo rejeitou seu antigo chefe. Uma vez que os acontecimentos comandavam tudo, a velocidade das mudanças foi extremamente surpreendente. Um regime enfraquecido na China repentinamente reafirma a si mesmo; um aparente estado invencível na Alemanha Oriental se esfarela como poeira. Uma revisão posterior revela a “inevitabilidade” dos eventos. Mas o “e se” sempre nos persegue. E se a liderança chinesa não tivesse enviado o exército? E se os alemães orientais tivessem? Em que ponto um regime perde o controle dos seus militares? Existem muitas variáveis para qualquer um responder a essas questões. O que se sabe é que quando pessoas oprimidas ou com raiva sentem que o poder oficial está enfraquecendo, elas vão às ruas. O carnaval delas pode não durar o bastante – toda Terça-feira gorda conhece sua Quarta-feira de Cinzas. Se

¹⁰⁷ Todos os exemplos citados da celebração foram retirados de histórias relatadas no *The New York Times* em 10, 11, e 12 de novembro de 1989.

aquela quarta-feira assistirá a uma nova ordem ou o retorno da antiga, ou não, é algo que não se pode predizer.

A China e a Alemanha Oriental em 1989 ou os Estados Unidos em 1970 são exemplos de festas onde o resultado era desconhecido. A agitação de tais dramas sociais – bem similar ao que prende a atenção de toda a população durante algumas disputas esportivas, especialmente aquelas como a Copa do Mundo, em que times e nações estão relacionados – é enraizada na tensão entre padrões conhecidos da ação, surpresas repentinas e instantâneas e um resultado ardentemente desejado, ainda que incerto. No outro extremo, estão os festivais em que peças escritas são encenadas. Aqui, a excitação deriva da imersão de si mesmo em um conhecido fluxo de eventos. Um desses festivais, o Ramlila, de Ramnagar, na Índia, apresenta um exemplo intrigante sobre a questão da crítica da realidade comum. Na maioria dos carnavais, a revolução vem de baixo: o oprimido, ou o opressor disfarçado de oprimido, comanda. Mas, em Ramlila, a crítica vem do superior. Por um mês, Ramnagar é onde os deuses hindus e os heróis míticos andam na Terra e comandam o reino.



Espectáculo do Ramlila, de Ramnagar, em pintura a guache: os deuses encontram os humanos, 1835-1840, autor desconhecido.

A história épica conta o nascimento de Rama, sua educação na infância, seu exílio, o sequestro de sua esposa Sita (também uma deusa), sua guerra contra o rei-demônio Ravana, sua vitória e o triunfante retorno ao lar, para se tornar o rei ideal da Índia. Durante Ramlila, Vivhuti Narain Singh é celebrado por centenas de milhares de espectadores devotados, como o “marajá de Banaras”, representante de Shiva e devoto de Rama. Não importa que o marajá tenha sido destituído de ambos os títulos de príncipe e de rei logo após a independência indiana de 1947. O marajá é o principal espectador e participante ocasional na reencenação da vida de Rama. Espectadores-participantes consideram o mês de Ramlila como intervalo do seu trabalho diário. Quando os rapazes atores encenam os deuses, os espectadores olham atentos para eles como seres divinos. Inversões acontecem o tempo todo. Ramlila é um tempo em que pessoas ricas se vestem de maneira simples e comem alimentos vendidos nas ruas, enquanto as pessoas pobres se vestem além das suas possibilidades e apreciam coisas caras, belezas voluptuosas; é quando o marajá se inclina ante os atores garotos, alimentando-os com sua própria mão; quando o agricultor semialfabetizado, atuando como o demônio-rei Ravana, é honrado por todos; quando advogados espertos e ríspidos donos de lojas, com livros nas mãos, humildemente seguem o texto sagrado palavra por palavra. E, é claro, a maior de todas as inversões: cinco garotos brâmanes se tornam deuses.

Por 31 dias, Ramnagar (“Cidade de Rama”) é tomada pelo Ramlila. As ruas, as vielas e quintais se tornam teatros. Os espectadores Sadhu dançam em delírio e devoção à Rama e Sita. Multidões seguem Rama, Sita e Lakshman em exílio; elas enchem as ruas em majestosas procissões. A coreografia característica de Ramlila é uma procissão de um lugar para outro onde uma cena acontece sobre um palco erguido ou dentro de um ambiente complexo de palcos, pequenos prédios e jardins. Os espectadores participam das procissões e depois se reúnem na frente dos palcos ou dentro dos ambientes teatrais. Seguir de um lugar para outro é tão importante que, muitas vezes, acontece de uma *lila* parar próximo ao fim de uma cena, e, no dia seguinte, bem depois de ela recomençar, toda a multidão – atores e espectadores – segue para um outro local, a muitos quilômetros de distância. Grandes multidões dominam as ruas, mas existe pouca revolta. Isso não é só porque Ramlila é um festival religioso (devoção religiosa pode patrocinar rebelião, como Gandhi sabia), mas porque, na Índia atual, o Ramnagar Ramlila é uma expressão do hinduísmo oficial. Uns poucos espectadores se identificam com Ravana, o demônio exterior que eles consideram como heroicamente resistente a aceitar valores e um inimigo da opressão das castas sociais (essa opinião de Ravana é mais fortemente sentida no Sul da Índia que no Norte). Também,

Ramnagar, apesar de ser residência do marajá e local de Ramlila, não é hoje uma importante cidade, nem religiosamente, nem politicamente. Berlim no Portão Brandenburg, Praça Tiannanmen, o Memorial Lincoln ou o Pentágono – esses lugares refletem história, irradiam poder, tomá-los é uma afirmação de algo. A política foi mais importante no Ramnagar Ramlilam, no século XIX, quando a performance do nacionalismo hindu foi proclamada contra as autoridades britânica e Mongul.

O Mardi Gras, de Nova Orleans, é igual e diferente do Ramlila. Ambos são festivais religiosos, ambos incluem mascaramento e o fervilhar de procissões públicas, e ambos engendram um êxtase festivo, às vezes selvagem. Mas enquanto o erotismo de Ramlila é redirecionado para a dança e canto dos *sadhus* nus, e com um sentimento geral de abandono de si mesmos em direção aos deuses, Mardi Gras é, literalmente, embriagador e sensual. A “Terça-feira Gorda” de Nova Orleans revela descender da pré-Quaresma europeia, carnavais que são a base para tantas teorias de Durkheim, Bakhtin e Turner. Por volta da metade do século XIX – na mesma época em que o Ramnagar Ramlila estava tomando sua forma atual –, o Mardi Gras de Nova Orleans tornou-se o que ele é hoje – uma mistura de diversão, sexo, exploração comercial e badalação. Como nos carnavais clássicos, a inversão de papéis sociais foi a ordem do dia. Brancos vestidos como pretos e pretos vestidos como brancos. E o que quer que seja apresentado por Nova Orleans, era repetido durante o Mardi Gras.

O feriado é carregado de lúdicos duplos negativos. Pessoas socialmente proeminentes fingem serem reis, rainhas e personagens míticos, tomando temporariamente decisões sobre os reinos, enquanto deslizam sobre as ruas em grandes carros alegóricos, jogando joias brilhantes falsas às multidões de populares que lutam por lembranças baratas (e gastando como loucos). Esses senhores e senhoras do Desgoverno não são pessoas pobres escolhidas por um dia, mas a burguesia de Nova Orleans, fingindo ser de uma classe dominante de poder e autoridade ainda maior. Parece que quem está no poder não pode tolerar nem abrir mão temporariamente de sua autoridade. Longe de dar aos pobres ou oprimidos uma chance em um ou dois dias de jogo gratuito, ou permitindo uma crítica estética das normas estabelecidas, os privilégios do Mardi Gras são aos já privilegiados. O festival é uma exposição hiperbólica das relações sociais na Cidade Crescente.

Então onde se encaixam os afro-americanos de Nova Orleans? A maioria deles é muito pobre e a segregação, de fato, é endêmica. Os negros não podem participar das trocas de colares do Mardi Gras, exceto como emprega-

dos ou como servos sexuais, nem podem andar nos carros alegóricos – eles caminham ao lado de carros alegóricos como *flambeaux*, carregando tochas ardentes como escravos negros faziam antes da emancipação e da guerra civil acabarem com a escravidão, em 1860. Mas costuma haver uma crítica à cultura oficial no anticarnaval do desfile do rei Zulu, organizado pela primeira vez em 1910 por alguns negros pobres e de classe média. O Zulu não era apenas uma paródia dos desfiles dos brancos, ele era uma paródia sobre as atitudes de brancos racistas contra negros. No dia de Mardi Gras, o rei Zulu vinha antes da parada final branca, a maior e a mais prestigiada, a de Rex, o rei do Carnaval. Enquanto desfiles brancos tinham definido rotas, passando em frente a locais de referência histórica (não muito diferentes de um desfile militar), os Zulus serpenteavam por bairros negros ou estavam sempre no pé do Rex.

Olhando o Zulu como era na década de 1940, pode-se ver como funcionava, no sentido bakhtiniano – como a cultura popular, brincando e zombando das relações raciais, exprime a ambivalência, muitas vezes violenta com os negros, com a qual eles performavam o seu “lugar” na sociedade de Nova Orleans. Até mesmo o nome “Zulu” carregava uma mensagem racista dupla: selvagem, africano, estrangeiro e perigoso, ainda bobo, ridículo e primitivo. O rei Zulu e sua corte estavam vestidos “com o traje tradicional da ala – uma longa roupa de baixo que lhes cobriam até os pulsos e tornozelos, saias de ráfia e perucas de lã. Os rostos eram enegrecidos e olhos e bocas eram delineados em branco”. O rosto negro foi uma tentativa de localizar o Zulu como uma apresentação de menestrel, a maquiagem era o mesmo preto que os artistas menestréis eram obrigados a colocar: uma reafirmação teatral da “negritude” social ou “negritude” dos afro-americanos.



Família branca se vestindo de Rei Zulu no carnaval de em New Orleans (1968-1973). Desenho de Zeca Ligiero.

Se a elite branca do Mardi Gras deslocava suas identidades em direção à realeza, ao mito e à divindade, mais brancos que o branco, a identidade do Zulu, tanto realeza quanto primitiva, era mais negra que a negra. A corte do rei Zulu incluía uma vestimenta exagerada “Figurão da África” e um “feiticeiro real” com “um toucado de chifres e um anel de ouro no nariz, carregando um cetro cravado”. O próprio Zulu

usava uma coroa de papel dourado, balançando os brincos e cordões de pérolas brilhando sobre o seu pescoço. Seu manto era de veludo azul escuro guarnecido de ouro e delineado com pele de coelho branco. Ele carregava um cetro com joias, com o qual ele ameaçou o pequeno pajem que puxava seu manto. Ele também usava um colete de pele de leopardo. (Thilliant, 1948, p. 232-40)

A hostilidade era mais um componente das provocações dos zulus. Pelo menos em meados dos anos 1960, quando assisti ao Mardi Gras pela última vez, os zulus representaram o sentimento de muitos afro-americanos de Nova Orleans sobre as relações raciais na “cidade em que o cuidado foi esquecido” (um lema local). Rei Zulu e sua corte não atiraram bolas, eles atiraram cocos pretos e dourados, pintados como balas de canhão, nos espectadores brancos.



Desfile do rei Zulu em carro alegórico.

Os zulus da década de 1990 são muito diferentes dos de antigamente. Com a aparente melhoria nas relações de raciais, o festival do rei Zulu tem feito parte do Mardi Gras oficial (embora continue considerado por muitos como uma paródia). Os carros alegóricos de Zulu são mais sofisticados que antes, às vezes emprestados de um dos festivais brancos; as fantasias são mais dignas, as exageradas caras negras são pouco comuns. Outra coisa a se notar, os cocos de Zulu são, agora, mais oferecidos que jogados – ainda que a legislação de Louisiana, no final dos anos 1980, tenha isentado Zulu nos acidentes causados pelo lançamento de cocos. O Clube Social de Ajuda e Prazer Zulu não é mais totalmente constituído por negros. Ao contrário, é “agora o mais integrado de todas as organizações carnavalescas. O clube percebeu que havia um número significativo de pessoas brancas na cidade que também desfrutavam zombar da elite” (Brankey, 1992). Mas dizer que Zulu é a “mais integrada” é uma forma de sublinhar a brancura pura dos outros *krewe*s (grupos de carnaval locais, muitos dos quais também excluem os italianos e os judeus). A maioria é formada por homens. Em 19 de dezembro de 1991, a Assembleia da Cidade de Nova Orleans

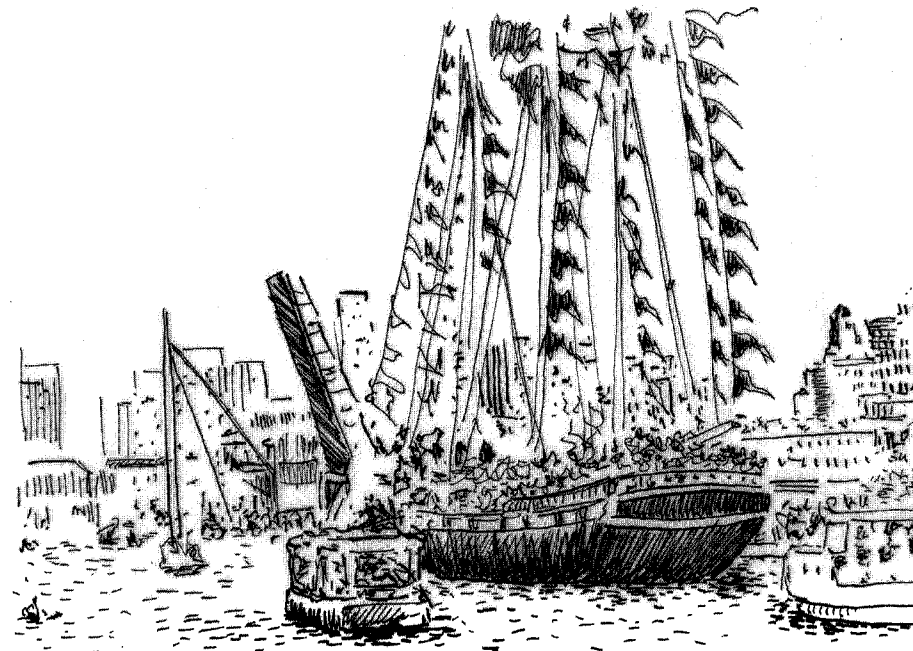
aprovou um regulamento negando os serviços da cidade – incluindo permissões para festivais – para organizações que discriminassem sob o fundamento de raça ou gênero. O regulamento deveria ter efeito em 1993. Prontamente, Momus e Comus anunciaram que eles não poderiam fazer o festival em 1992, como um protesto contra a nova lei. Momus é o mais velho dos *krewe*s existentes, tendo entrado nas ruas pela primeira vez em 1857, e Comus está entre os mais prestigiados (Branley, 1992). Houve comoções e movimentos que resultaram em uma modificação do regulamento. A poderosa estrutura de poder de Nova Orleans – incluindo muitos afro-americanos – queria evitar a interrupção do Mardi Gras, o que manteria os turistas afastados. Ainda é duvidoso se Momus e Comus irão realizar o festival em 1993 – ou mesmo novamente. E nem se sentirá falta deles. Outros *krewe*s, mais amáveis às pessoas de cor e mulheres, rapidamente inscreveram-se, pedindo autorização para preencher as datas abertas em que ocorreriam os festivais. Mardi Gras é uma celebração e ainda provoca mudanças.

À medida que o Zulu se tornou menos perigoso e mais governável, tornando-se mais uma parte da cultura oficial de Nova Orleans, acabou perdendo algumas das suas ambivalências – um desfile que era ofensivo para brancos e negros e a classe superior, mesmo sendo considerado um divertimento muito popular. Muitos afro-americanos menosprezaram os Zulus, sentindo que “eles satirizavam sua própria raça e não faziam nada para exaltá-la, e muitos Negros politizados estão envergonhados por seus exageros” (Tallant, 1948, p. 239). Atualmente, os Zulus são “mais brancos”, mais pacíficos, e estão cada vez mais despidos das suas paródias. Em vez de injetar um anticarnaval dentro do coração do carnaval, os Zulus – com a participação de alguns brancos de rosto negro –, agora, mais ou menos colaboram com um baile de máscaras elitistas.

Nada perturba o Festival Gasparilla de Tampa, iniciado em 1904 e comemorado a cada fevereiro. Como Mardi Gras, Gasparilla é um evento de fim de inverno, pensado para atrair turistas, com máscaras caracterizadas, festejos, arremesso de bugigangas baratas, cordões exclusivos e bebedeira. O festival honra um pirata ficcional que muitos acreditam ter velejado pelo Golfo. O “Místico Krewe da Gasparilla” é “uma organização completamente branca, totalmente masculina, incluindo alguns ricos e influentes advogados, médicos e homens de negócios da área de Tampa Bay” (Kenyon, 1990, A8). A elite da cidade – entre aqueles que, em 1990, eram os três prefeitos anteriores, o editor do *Tribuna Tampa*, o proprietário do time profissional de futebol (apropriadamente chamado os Bucaneiros) e George Steinbrenner –, vestida como os piratas, literalmente explode pela cidade, com estrondoso canhão na fragata rebocada através do porto, repleto de iates e barcos a remos. Ao lado do cais, o prefeito de Tampa rende a cidade para os mascarados em uma cerimônia redundante: esses “piratas” já possuem Tampa. A narrativa básica da Gasparilla tem mudado bastante desde a virada do século.



Festival de Gasparilla Tampa. Nau de piratas desembarca e “domina” a cidade. Desenho de Zeca Ligiero, 2012.



O barco dos piratas Gasparilla vai em direção ao porto de Tampa. Desenho de Zeca Ligiero

Disfarçados como piratas latinos, membros do governo Anglo invadiram a cidade, representando a violência que era tanto uma parte de si mesmos, como dos piratas que eles representavam. Entretanto, logo que eles desembarcaram, a violência desapareceu de duas maneiras. A violência social, varrida através de uma aparente redistribuição da riqueza, e as tensões éticas se apagaram quando os homens de negócios Anglo colocaram as fantasias de latinos. Através dessa dramatização da real violência que se opôs ao repressivo governo Anglo contra os impacientes trabalhadores latinos, a celebração ritual do Gasparilla se tornou um festival fraternal que tentou fazer uma ponte entre o espaço social e ético que divide a cidade... O ritual do festival tentou abrir uma válvula segura para liberar as tensões éticas e sociais em uma cidade onde as relações entre as diferentes classes e diferentes grupos étnicos foram marcadas pela violência repressiva que uma larga elite Anglo confrontou, em sua maioria, latinos e, particularmente, trabalhadores militantes. Desde a sua origem, o festival tinha suas raízes no governo. (d'Ans, 1980, p. 25)

Os afro-americanos não entram nessa equação, exceto como consumidores passivos. Em ambos, Nova Orleans e Tampa, a elite branca tem medo de render sua autoridade mesmo por um dia; e é muito miserável para distribuir quaisquer produtos ou serviços de valor real. Na verdade, Mardi Gras e Gasparilla servem à "comunidade dos negócios", ordenando dinheiro das pessoas comuns, turistas e pessoas locais, que pagam pela bebida da sua participação nos festivais.

Uma "tradição inventada", nem um pouco acanhada em relação a suas obsessões consumistas, é o *Daytona Beach Spring Break Weekend*¹⁰⁸, que ocorre no período entre o inverno e a primavera, tomando conta das ruas no espaço onde os motéis retangulares encontram uma praia e um oceano ondulantes. Encorajando bebedeira, farra, sexo e exibição pública, *Spring Break Weekend* tem a forma narrativa do carnaval. As comemorações de *Daytona Beach* começaram em 1962, após os conflitos de 1961 tornarem os universitários jovens *non gratos* em Fort Lauderdale. Na verdade, Lauderdale retornou às atividades durante os anos 1980 – em 1985, 300 mil estudantes de ensino médio e jovens universitários vieram para as praias. Mas a cidade ficou amarga com seus desordeiros, ainda que visitantes gastadores: 750 estudantes foram presos em 1986 e 2 mil em 1987. Aquilo foi o fim para Fort Lauderdale, sobre a qual os estudantes riam: "Vamos às férias, população, deixem a provação". A ação se deslocou 200 milhas ao norte, para a Praia Daytona. No fim dos anos 1980, mais de 400 mil

estudantes formigavam em Daytona a cada *Spring Break*, uma tradição que continua nos anos 1990. Não é por acaso que essa grande reunião de jovens brancos felizes e bêbados começou no início dos anos 1960 como uma "inocente" imitadora da emergente, e politicamente perigosa (para a classe dominante), *mann* de manifestantes entre os negros. Mais tarde, os universitários afro-americanos criaram seu próprio *Spring Break* na Praia Virgínia.

Em 1963, 65 mil estudantes desceram para Daytona. O evento foi descrito "por um proprietário de motel como 'uma orgia bêbada e selvagem'" (Wright, 1964, p. 5). Temendo que o influxo de tantos estudantes em orgia pudessem destruir a reputação de Daytona como "resort familiar", mas não querendo perder o negócio universitário, o chefe de Polícia de Daytona, A. O. Folson, escreveu para todas as faculdades com prováveis estudantes que viriam para o sul, advertindo sobre possíveis prisões. Sua lista de "proibições" é um autêntico índice sobre o que os estudantes estavam fazendo:

Não beber bebidas alcoólicas nas ruas ou calçadas; não portar bebida alcoólica se for menor de 21 anos; não iniciar queima de fogos na praia ou qualquer outra propriedade pública; não marcar ou desenhar obscenidades ou indecências em carros particulares; não ultrapassar propriedades privadas sem o consentimento do dono; não espalhar latas ou outros entulhos nas praias ou ruas; não acampar na praia; não usar linguagem profana ou indecente; e não destruir propriedade pública. (Wright, 1964, p. 5)

Os empresários de Daytona ofereceram aos estudantes "uma dança grátis toda noite com duas bandas, concurso de *twist*, competições de talentos, de beleza, voleibol, basquetebol, futebol americano, cabo de guerra e outros" (Wright, 1964, p. 5). No final dos anos 1980, quando Fort Lauderdale ficou insustentável, Daytona se tornou o lugar.

Sexo, bebidas e o sol os traziam ao sul, mas a ação narrativa da *Spring Break* é competir e consumir. A competição entre marcas para os que consomem em dólar, o "american way", é rearticulada como uma série sem-fim de competições. *Twentieth Century Fox* patrocinou um torneio de "melhor bumbum", *Budweiser* um torneio de "melhor corpo masculino", *DeKuyper peach schnapps* o torneio "*DeKuyper's DeBody DeLight*", *Hawaiian Tropic* o torneio "*Miss Hawaiian Tropic*", *Playboy Ujena* o torneio "biquíni verão", *Caribe suntan lotion* o torneio "camisa molhada" – só para citar alguns. "Os estudantes correm para beber três latas de *Coors* de um funil, depois competem para ver quem vomita mais. 'Essas são apenas as preliminares!', grita o mestre de cerimônias do hotel enquanto um competidor despeja seu café da manhã por toda a multidão" (Lipman, 1989, p. 8). Sexo, excessos, violência e competição estão ligados.

¹⁰⁸ Ver Hohnbawn e Ringar (1983) e "Restoration of Behavior" em Schochner (1985).

Uma formosa viajante de férias do sistema coeducacional (sistema educacional que tem como iniciativa permitir que homens e mulheres estudem juntos) estava sendo entrevistada para escolher entre três viajantes universitários. Cada um dos três era instruído por um locutor [Mojo Nixon] para descrever sua filosofia em estar na Flórida no *Spring Break*. “Eu vim, eu vi, eu sacaneei muito”, disse o terceiro homem. A universitária de coeducação escolheu o terceiro homem e eles tiveram o seu encontro. O locutor pediu ao rapaz para voltar e contar “todos os detalhes picantes”. (Greene, 1988, p. 29)

Todos os eventos são patrocinados por uma marca de produtos. Como um publicitário falou a um repórter, a ideia é “cobrir o complexo de hotéis-bares” com imagens de propagandas (como o “cobertor bombardeio” B-52 do Vietnã ou Iraque?). As diversas empresas, competindo por atenção, incluíam *Southern Comfort liquor*, *Columbia Pictures* e *Rubber Ducky condoms*. A cerveja Miller ofereceu ligações gratuitas para casa, filmes e camisetas em retorno de latinhas Miller para serem recicladas. A Doritos distribuiu, gratuitamente, mais de 30 mil saquinhos de batatas fritas.

Dezenas de faixas sobre a loção bronzeadora Caribe, produtos para cabelos Roffler e outros produtos são espalhados pelos balcões; uma garrafa de cerveja, simpático inflável de dois andares, fica próxima à piscina; um gigante inflável Spuds Mackenzie [mascote da cerveja Budweiser] olha sobre as latas de cerveja; e balões de gás decorados com “Plymouth Sundance” [carro] e “Karate Kid II” [filme] estão ancorados bem ali. (Lipman, 1989, B1)

Em um trecho de meia milha ao redor da praia, estão o jogos de voleibol patrocinados por *Pontiac*, *Pepsi Diet*, *Coppertone*, *Coors Light* e *Plymouth*. O céu tinha um barulho contínuo com aviões puxando propagandas e a praia – na qual os carros eram permitidos – é um festival de tapumes de propagandas. (Lipman, 1989, B7)

Como disse uma empresa executiva a um repórter do *Wall Street Journal*, “nós não estamos aqui pelas vendas, nós estamos aqui pela imagem” (Lipman, 1989, B7).

Esse executivo disse que, na idade dos jovens universitários, eles “são conscientes das marcas, mas ainda não são fiéis”. *Spring Break* é a hora de excitá-los, inebriá-los com sexo e álcool, enquanto os nomes das marcas queimam em suas mentes. As bandeiras comerciais na Praça Tiananmen em 1989 e as fantasias do rei Zulu e sua corte nos anos 1940 foram feitas pelos participantes. Mas, em Daytona, bandeiras, camisetas, objetos infláveis – qualquer coisa que esteja sendo exibida – são feitos em outros lugares, por outras pessoas. Os estudantes

estão lá apenas para receber, como vacas para serem marcadas. Mas os jovens prestam atenção realmente? “O mercado de Daytona tem se tornado tão bagunçado que todo último jogo de voleibol, toda competição vulgar de belos corpos, tem um patrocinador incorporado” (Lipman, 1989, B1). Um estudante disse a Lipman: “Você nem percebe isso porque tem em todo lugar que você olha”. Mas os patrocinadores, obviamente, pensam de outra maneira. Para eles, o que vale a pena é o dinheiro. Nem mesmo importa se os estudantes lembrem qual é a marca. O que importa é aprender que as únicas coisas que valem a pena possuir são produtos de marca. *Spring Break* é um carnaval capitalista, iniciando e treinando jovens americanos da alta sociedade na sua longa vida como consumidores.

A cenografia do *Spring Break* serve bem sua função de carnaval capitalista. A polícia de Daytona garante que os foliões estejam confinados em seu espaço – motéis que ficam de frente para a praia, as ruas imediatamente contíguas a eles e a praia em si. Os foliões são, dessa maneira, espremidos em uma faixa pequena e facilmente administrada. Não existem praças no centro ou praças públicas disponíveis para os celebrantes de *Daytona Beach*. As multidões são espalhadas ao longo da praia, proibidas de formarem massas em grandes grupos circulares, como elas fizeram na Praça Tiananmen, Washington, Leipzig ou Berlim. A forma, senão o fluxo, de um desfile é mantido. E desfiles – linhas longas e finas – são fáceis de ser policiados e controlados. Também a praia em si e a faixa do espaço aéreo acima – extensos *outdoors* – são bem colocadas para saturar os jovens com mensagens dos nomes de marcas.

A cenografia e coreografia do que eu chamo “teatro direcionado ao público” variam de acordo com a cultura oficial ou com as forças rebeldes, ou mesmo revolucionárias, que estão na jogada. A cultura oficial gosta que suas aparições nas ruas estejam ordenadas, compostas em retângulos longitudinais que se movem em uma direção, seguindo de um início conhecido para um fim conhecido em tempo e também em espaço. Soldados, grandes armas, cidadãos e atraentes líderes de torcida, todos se movimentando com a banda de música e passando abaixo da arquibancada avaliadora, são perfeitos exemplos dessa celebração da cultura oficial. Incontáveis desfiles pelo mundo moldam-se a esse tipo. Às vezes, como no Desfile *Macy's Thanksgiving Day*, no Desfile das Rosas de Pasadena, ou outra marcha cívica ou étnica, os militares não participam. Mas a banda de música e o estilo de marchar, assim como o tamanho enorme das boias infláveis, revelam a narrativa militar por trás dos esplendores e flores. Os desfiles programados Mardi Gras e Gasparilla e as procissões de Ramlila são um pouco diferentes. Eles se movem fixos, com rotas conhecidas em um modelo retangular. Mas eles são livres na forma interna e incluem a interação e participação do público. Aqui, a cultura oficial sorri quando pede a pessoas comuns para confirmar a existente estrutura de poder. A devoção religiosa caracteriza

Ramlila. A distribuição de joias falsas na Mardi Gras e na Gasparilla é uma piada sobre os ricos distribuindo sua riqueza. É incrível que tais gestos vazios sejam aceitos. *Daytona Beach Spring Break* não é um desfile como tal, ele ainda espreme ao longo de uma faixa determinada, e a abundância de competições e propagandas visuais dá a ele a forma longitudinal e a imagem sobrecarregada de um desfile. Somados a limitações espaciais, todos os citados acima também possuem enquadramentos temporais. A Quarta-feira de Cinzas é um rigoroso mestre, como são as retomadas às aulas após o *Spring Break*, e as fases da lua que governam Ramlila. Grandes desfiles ocorrem nos feriados, tais como Natal ou Ano Novo, ou dias que marcam datas importantes na história do lugar. Às vezes, como no desfile de *Halloween* em Nova York no início de sua história, ou no desfile Zulu antes de 1970, o caos sinuoso e criativo é bem mais óbvio que os horários ou as contagens fechadas, pelas quais se sabe exatamente para onde o evento vai seguir. A liberdade do Zulu, entretanto, era restrita às vizinhanças afro-americanas; sua crítica sobre a cultura oficial tinha que se mascarar como uma paródia negra de autodepreciação.

No “teatro direcionado”, grandes espaços públicos são transformados em teatros onde a reflexibilidade coletiva é desempenhada e excessos férteis e espetaculares são expostos. Desfiles, reuniões em massa, teatro de rua, sexo e festejos – tudo é exagerado, ritualizado, feito para a apresentação. O ato de usar máscaras encoraja experimentações de comportamento, resvalamento de identidade e encenação, como se uma pessoa fosse outra. Os governantes são, ao mesmo tempo, exaltados como em Mardi Gras, Gasparilla e Ramlila, ou desafiados como na América e China, ou derrubados como na Europa Oriental. A diferença entre mudanças temporárias e permanentes distingue carnaval de revolução. Na Europa Oriental, China e América houve uma crítica de relações sociais, políticas e econômicas que partia “de baixo”, da perspectiva daqueles que não possuem poder – que é a perspectiva da vida cotidiana. Não há julgamento que parta de baixo em Mardi Gras e Gasparilla, onde as pessoas que presidem os festejos de Natal são, na verdade, a elite das cidades. Ramlila é mais complexo. Devotados como deuses, os rapazes são, em outras palavras, pessoas comuns, enquanto o marajá que testemunha e autoriza a sagrada apresentação deles é um antigo rei que, para o mês do festival, anualmente expressa sua majestade totalmente recordada.

A cultura oficial quer que seus festivais sejam divertidos. Mardi Gras, Gasparilla e *Spring Break* são vertiginosos, cheios de bebida, desordem e mistificação. Aí está por que eles apresentam autoridades oficiais como reis de contos de fada, bobos, palhaços, piratas, pessoas felizes que distribuem gratuitamente alguns produtos e patrocinadores benevolentes, unidos por desafios eróticos e bebedeira. A elite, apreciando esses finos disfarces, diverte uma submissão e

grata população. É o velho truque do “pão e circo”. Mardi Gras atrai performers de rua para o centro da cidade de Nova Orleans, assim como milhares de pessoas comuns que vão para as ruas com máscaras e fantasias. Muito da diversão do *Spring Break* é proporcionado pelos próprios estudantes, como participantes das competições ou como foliões, usando camisetas e bonés dados pelos grandes patrocinadores. De modo constrangedor, o Festival *Macy's Thanksgiving*, o Festival das Rosas de Pasadena ou Festival *Nova Delhi's Republic Day* mantêm os espectadores separados dos apresentadores. Os policiais cuidam dos espectadores e ninguém entra sem estar com a devida licença. Ainda assim, as pessoas se divertem. Menos os espectadores em massa, tais como os da Praça Vermelha de Moscou, marcando o aniversário da Revolução Russa. Por causa desse tipo de coisa, participantes efetivos e espectadores são recrutados e coreografados de maneira semelhante. Para quem são encenadas essas exposições? Desde o desenvolvimento da televisão, as audiências são para quem quer que a mídia de massa possa alcançar, incluindo os líderes das nações opostas. Mas existe um outro público, também, aqueles na arquibancada julgadora. A arrogância dos líderes, olhando de cima para baixo da arquibancada, vai ao encontro de sua própria insegurança (ambas reais e imaginadas). Eles precisam reassegurar a sua popularidade e invencibilidade. Cada saudação dada e retornada, cada tanque seguindo como parte de uma pura e obediente falange aquece os corações desses líderes, democratas e déspotas.

Quando a diversão é realmente gratuita, quando ela sai fora do controle, quando não há conclusão fixa no calendário para a celebração, então as autoridades ficam nervosas. Tais festivais reverberam através da população de maneiras imprevistas. Pessoas em Pequim e ao redor da China se emocionaram com a coreografia em espiral dos estudantes na Praça Tiananmen, assim como as pessoas pela Europa Oriental tomaram como seus exemplos o que estava acontecendo com o Muro de Berlim. Nesses tempos, a liderança oficial não é mais o foco da atenção, não está mais no controle dos meios de produção ou das celebrações públicas. O poder de produzir diversão pública passa pelas mãos de novos líderes, frequentemente pessoas comuns. O foco único da arquibancada julgadora dá lugar a muitos pontos de participação e liderança. Em vez de pré-embalar “oportunidades de mídia”, nem mesmo os próprios líderes estão seguros do que está acontecendo. Ainda, os eventos acontecem de uma maneira teatral. Os ícones surgem, assim também faixas e pôsteres feitos em casa; o teatro de rua floresce; oradores sobem em plataformas para chamar a atenção da animada multidão. Líderes oficiais são criticados. Se eles se mostram, eles correm o risco de serem achincalhados ou afugentados como foram Zhou, Nixon e membros do Politburo da RDA. A diversão oficial provê diversão com roteiro contido dentro de moldes rituais, enquanto que a festividade não-

-oficial reescreve o ritual, dissolvendo os moldes restritivos. Quando rituais são reencenados como carnavais, a atividade nas ruas cresce com mais frouxidão e livre fluidez, imprevisível no seu resultado, quando clara em seus desejos: para mudar a base das relações sociais e/ou organização do Estado. Nessas ocasiões, a função eficaz do ritual é se encarregar novamente da diversão.

O protesto contra a guerra em maio de 1970 em Washington e o movimento da Praça Tiananmen em 1989 foram estatutos do tipo de sociedade que os estudantes queriam herdar enquanto seres. Na América, houve o sentimento de que a raiva e a repulsa aos assassinatos do Kent State e ao bombardeio do Camboja haviam revertido a situação da opinião pública americana contra a Guerra do Vietnã. E com o fim da guerra, poderia vir uma reestruturação geral. Na China, o liberalismo relativo do regime Deng parecia abrir caminho para grandes, fundamentais mudanças. Muitos acreditaram que esses teatros festivos eram, na verdade, o que eles não poderiam se tornar – ensaios de um futuro próximo. Os grandes desencorajados americanos e os desanimados chineses com os quais conversei em Shangai, em agosto de 1990 (ver Schechner, 1991), reconfirmaram essa interpretação. Após milenares esperanças terem sido destruídas, as pessoas enrolavam suas bandeiras, curvavam-se e sobreviviam à história.

A manifestação popular do carnaval de rua é, na verdade, uma imitação utópica, cuja transparente clareza da consciência focada, idealizada, aquecida e ampliada se dissolve uma vez que o show termina. Mas aqueles envolvidos em um festival de desejo político também com frequência iludem a si mesmos ao acreditar que o seu show utópico irá durar para sempre. Não são apenas os tanques de Deng Xiaoping que, invejosamente e com terrível certeza, destroem a diversão, mas o longo e único processo superficial, quando a revolução é bem-sucedida, de pós-revolucionários cavalcando pelo poder. Essa transformação decadente da festa em “política suja”, o inevitável fim para os espontâneos comunistas, é o que os estudantes chineses, agora ocultos ou em exílio, aprenderam, uma lição que a maioria dos americanos radicais dos anos 1960 e 1970 nunca estudaram. O carnaval, mais forte que qualquer outra forma de teatro, pode expressar uma poderosa crítica ao *status quo*. Para o mundo moderno, tudo isso foi deixado claro por Robespierre: o carnaval indefinidamente em poder é Terror.

Ramlila, Mardi Gras, Gasparilla e *Spring Break* são, de muitas maneiras, carnavais “clássicos”. Desse modo, como carnavais clássicos, eles exibem pouca antipatia estrutural entre governante e governado. Quando inversões sucedem, ocorrem de uma maneira esperada. As perturbações têm a qualidade de conflitos ou expressão individual, em vez de revolução. Isso não quer dizer que não haja ódios implícitos ou contradições sociais expostos nessas ocasiões. Mas não há chance de Mardi Gras, Gasparilla ou *Spring Break* se transmutar repentinamente em uma revolução, em par com o movimento de democracia chinesa ou

com o que aconteceu na Alemanha. Em Ramlila, a pessoa sente o oposto da tensão social. Pelo mês de Ramraj (o reino do rei Rama), as terríveis disjunções de castas, religião e classe na Índia moderna são suspensas. Embora a encenação de todos esses teatros direcionados seja similar, suas narrativas são diferentes. Aqueles levados às ruas, em um festival clássico ou moderno conhecido de antemão, têm apenas um curto espaço de tempo para apreciar tais liberdades extraordinárias. A ideia é obter prazer, tanto quanto possível, em um tempo curto e um lugar bem definido. Por outro lado, os prazeres do carnaval revolucionário derivam da sua existência como um evento antioficial, e do desejo ilusório, mas muito forte, de estender, tanto temporalmente quanto o que for espacialmente possível, as liberdades que foram tiradas.

As ações revolucionárias urbanas não são previsíveis porque há, no mínimo, dois resultados desejados: um, ou mais, procurado pelo povo que vai às ruas, e outro pelas autoridades. Não é que Ramlila, Mardi Gras, Gasparilla, *Spring Break* e outros carnavais clássicos sejam desprovidos de conteúdo político, mas esse conteúdo é unitário, em vez de dialético. Ramlila afirma o hinduísmo do norte da Índia e independência nacional. Mardi Gras celebra a absorção do catolicismo de Nova Orleans no capitalismo americano. As divisões e conflitos representados nos carnavais clássicos são ritualmente necessários, transtornos temporários de uma unidade fundamental. Mas os eventos de 1989 na China e Alemanha e o protesto de 1970 em Washington não seguiram roteiros fixos, nem mesmo detalhes particulares de comportamento – levantar faixas, marchas, confrontos com os militares, momentos de teatro guerrilha ensaiados – foram previsíveis. Algumas previsíveis moléculas de ação dão ao teatro direcionado uma qualidade ritualística, o sentimento de um “destino” sendo representado. Mas ações revolucionárias de rua são raros exemplos da história em seu estado liquefeito; as coisas poderiam ser diferentes na China se Deng e Li fossem depostos, ou nos EUA, caso o presidente Nixon e o poder daqueles que sustentavam Nixon houvessem se acabado em 1970. O movimento de 1989 nas ruas de Berlim, Leipzig, Praga e Budapeste – com um final climático em Moscou, em agosto de 1991 – teria feito a diferença.

Quando eu chamo tais eventos “teatro direcionado”, eu não estou usando a palavra “teatro” metaforicamente. Os públicos do teatro direcionado são muitos, consistindo nos próprios participantes, jornalistas, especialmente repórteres de TV, a massa de parceiros espectadores que apreciam TV e formadores de opinião de alto nível que assistem em seus escritórios ou abrigos. Esses espectadores de alto nível são forçados a participar do teatro direcionado por medo de perder o público mundial que a TV alcança. Ou eles vão para onde está a ação – como Nixon e Zhou fizeram – ou eles encenam seus próprios shows como fez Saddam Hussein, entre 1990 e 1991, na Guerra do Golfo. A dramaturgia é mala

complicada, pelo fato de o aparato televisivo estar longe de ser neutro. Os veículos transmissores pedem que notícias sejam “feitas”, não “encontradas”. E, em muitos lugares, os mesmos patrocinadores comerciais que apoiam o *Spring Break* alimentam a TV com dinheiro. Isso significa que todos os programas – noticiários, assim como programas esportivos, dramas, programas de comédia, entrevistas, shows de perguntas e respostas – são, na verdade, entretenimentos que rendem lucros. Estações de TV são possuídas ou controladas por várias corporações com interesses aliados àqueles que tomam as altas decisões políticas e econômicas. Nem os noticiários de TV são feitos – como são os filmes – para serem mantidos e reapresentados por um longo tempo, depois que os acontecimentos terminam. Os noticiários de TV são camadas múltiplas de fluxos descartáveis de imagens e palavras recebidas em casas, bares, hotéis, centros da comunidade e escritórios. Os noticiários de TV combinam ações sob o holofote com uma edição sofisticada e procedimentos de enquadramento para criar um produto efêmero narrado e ritualizado (veja “*New, sex, and performance theory*” in Schechner, 1985).

O teatro direto é, em si mesmo, um primeiro teatro reflexivo ou material bruto para um próximo segundo teatro a ser exibido universalmente, a rede de notícias da televisão, que inclui (frequentemente improvisadas) respostas para o primeiro teatro. Esse teatro direcionado é reflexivo na medida de como é produzido pelas câmeras de TV e pensado para impelir uma resposta. Os acontecimentos são imediatos (estando lá), mediados (tomando lugar na tela da TV) e receptivos (reações para o que acontece na tela). Desse modo, a TV é impetuosa e interativa. Os milhões de telas funcionam como um fórum coletivo (embora não seja um fórum livre). Julgamentos sobre o teatro direcionado são apresentados não por estudantes da estética, mas por “eruditos” que resumem e explicam tudo. O político teatro direcionado é diferente do teatro direcionado do neocarnaval, tal como são distintos Mardi Gras, Gasparilla ou *Spring Break*. Esses têm sido drenados de conteúdos políticos, enquanto o teatro direcionado feito pela televisão (ou, pelo menos, pela “mídia altamente consciente”) é, em sua maior parte, político. Ou, para dizer de uma maneira mais desleixada, a política de Mardi Gras e *Spring Break* é oculta e estática, conservadora e mantenedora do *status quo*. Portanto, não existem “notícias” vindo deles, exceto uma história caracterizada, inserida próxima ao fim de uma transmissão de programa de televisão; ou, se a celebração fica fora de controle, uma narração dos tumultos é respondida pela polícia. O motivo é que a ordem social será, deve ser, restaurada; as causas de “distúrbio” serão “investigadas”, para que a interrupção não seja repetida no próximo ano. Por outro lado, a política do teatro direcionado da Europa Oriental ou China é de desafiar o *status quo*, para derrubar ou modificar o Estado.

Turner tratou do que ele chamou “drama social” como um processo mais ou menos inconsciente – uma forma “natural” ou não-histórica de resolver disputas sociais. Mas o político teatro direcionado é conscientemente criado. Organizadores do cenário sabem que estão encenando eventos em termos de uma clara narrativa progressiva de confrontação, através de um clímax para uma resolução. Em suas encenações, eles propositalmente, e, às vezes, ironicamente, manipulam poderosos símbolos interculturais, tais como os estudantes chineses com a Deusa da Democracia ou suas exibições do sinal “V”. Eles invadem lugares de poder e/ou simbólicos, tais como a Praça Tiananmen, o Muro de Berlim na frente do Portão Brandenburg e a Casa Branca, Lincoln Memorial, ou Pentágono. Preparações em tais lugares forçam uma divisão dialética-teatral entre protagonistas e antagonistas. O teatro imediato político é carnavalesco até o ponto em que a batalha – em certos momentos chave – é uma exposição do que está errado com a maneira como as coisas estão, e uma representação do que é desejado e esperado em termos de novas relações sociais. É uma guerra, tudo bem, mas também é diversão (o que Turner chamou “*communitas espontânea*”): um sonhado estado utópico em ambos os sentidos do mundo¹⁰⁹. Eventos são sinédoque e transparentes: assuntos são debatidos, símbolos desfilados, combatentes colocados em posição de quadrado aos olhos do público. Pessoas – presentes e vendo pela TV – têm que decidir qual lado tomar.

Esse teatro direcionado é sempre encenado como, ou termina em, redemoinhos, vórtices de atividades, pessoas em expressões próprias de vestimenta ou sem vestimenta, movendo-se em espirais e círculos sem facilidade para localizar centros ou cabeças. Polifônicos e multifocais, uma desconstrução popular da hierarquia, o decreto de dramas e eventos de teatro guerrilha em pequena escala caracterizam o teatro direcionado. Os olhares daqueles que esse teatro atrai são os múltiplos olhos vagantes das muitas câmeras ingerindo diversas imagens simultaneamente. Em contraste, as exibições de rua do festival de cultura oficial estão alinhadas em apresentáveis retângulos, uniformemente vestidos, carregando idênticos ou coordenados pôsteres, bandeiras e armas. Tudo e todos são hierarquicamente subordinados ao único olho da arquibancada julgadora. Aonde tropas armadas chegam, a intensa espiral do teatro direcionado para. As pessoas se esgueiram para se esconder, se preparam para a guerrilha ou reagrupam as linhas com a mais brava postura contra as armas. Se forças armadas abrem fogo, as pessoas comuns se dispersam.

¹⁰⁹ Ver Turner (1969, p. 94-164) para uma discussão de liminaridade e “*communitas espontâneas*” – o sentimento de amizade ilimitada característico do carnaval, assim como de certos movimentos religiosos, políticos e movimentos milenares no momento de sua anulação. Um pouco da teoria de Turner é baseado nas suas próprias opiniões sobre os hippies.

O teatro direcionado na Praça Tiananmen, no Muro de Berlim ou em Washington exemplifica a teoria brechtiana e a prática de Augusto Boal¹¹⁰. O teatro direcionado não é “sobre” alguma coisa tanto quanto é feito “de” alguma coisa. É literal + simbólico em vez de referencial/representacional. A greve de fome chinesa acampada na Praça Tiananmen, alemães escalando ou arrancando lascas do Muro ou jovens americanos brincando no Espelho D’água do Memorial Lincoln estão atuando mais que ações de nudismo. Mas suas façanhas simbólicas não são imitações interpretadas por personagens nomeados dentro de narrativas ficcionais com direitos autorais e que foram criadas por indivíduos. Pessoas reais – atores anônimos para Wuer Kaixi, Zhao Ziyang, o Politburo Alemão Oriental, pessoas de Berlim, Abbie Hoffman, Mark Rudd – encenam seus papéis em público, perseguindo não somente objetivos stanislavskianos e através de linhas de ação, mas também dialéticas históricas.

A televisão produz e reproduz esse drama popular, mostrando repetidamente recortes específicos altamente teatrais, o que Brecht poderia chamar de *façanhas*, criando um *verfremdungseffekt* e um efeito ritual. A camada de contenção das historificações começa com repórteres, sob os holofotes, entrevistando participantes, pessoas comuns, assim como líderes. Muitas dessas entrevistas “espontâneas” são montagens ou armações. O material é então levado a várias interpretações e edições – “controles de giro” (para todos os lados): rebeldes e porta-vozes do governo, comentaristas de TV, especialistas acadêmicos. Participantes e espectadores, de maneira similar, são instruídos sobre o que está acontecendo, como se relacionar com isso e o que trará o futuro. As últimas camadas estão escondidas da visão pública, tomando lugar nas salas de edição e sedes do governo ou corporações. Esse processo de edição garante que aquilo que é transmitido esteja conforme as políticas daquele que possui ou controla os aparatos da TV. Os noticiários de TV dão a impressão de – uma performance de – “polifonia”. Mas, assim como dramas estéticos projetam muitas vozes (dispostas como personagens) originadas de uma única voz, a dos dramaturgos, também a TV trabalha na direção oposta para um fim idêntico, entrelaçando muitas vozes em uma fábrica unitária transmissora. A transmissão final da TV difere de acordo com os canais culturais a que uma pessoa se sintoniza. É claro, alguns teatros direcionados não precisam de toda essa interpretação. Aqueles com baixo impacto nas políticas globais, tais como Gasparilla, Mardi Gras, *Spring Break* e Ramlila, permanecem mais ou menos localizados dentro de suas próprias tradições paroquiais.

¹¹⁰ Para mais informações sobre o “Teatro do Oprimido” de Boal – um teatro pós-Brecht-aristotélico que envolve diretamente a comunidade e é desenhado tanto para a consciência-crescente como para ação direta, ver Boal, 1980, 1983, 1985, 1990a, 1990b, 1990c, e 1992; e Cohen-Cruz, 1990; Cohen Cruz e Schutzman, 1990; Schutzman, 1990; e Taussig e Schechner, 1990.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- _____. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- BAXANDALL, Lee. Spectacles and Scenarios: A Dramaturgy of Radical Activity. *TDR, The Drama Review*, 13 (4), p. 52-71, 1969.
- BRANLEY, Edward J. *The Zulu Social Aid and Pleasure Club*. E-mail, 19 de janeiro, 1992.
- BRISTOL, Michael. *Carnival and Theater*. London: Methuen, 1985.
- CAILLOIS, Roger. *Man and the Sacred*. Glencoe: The Free Press, 1959.
- CARLSON, Marvin. *Places of Performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- d'ANS, André-Marcel. Gasparilla: Myth and History on Florida's West Coast. *Tampa Bay History*, v. 2, p. 5-30, 1980.
- DURKHEIM, Émile. *The Elementary Forms of the Religious Life*. New York: Mac-Millan, 1915.
- ESHERICK, Joseph W.; WASSERSTROM, Jeffrey N. Acting out Democracy: Political Theater in Modern China. *The Journal of Asian Studies*, 49 (4), p. 535-65, 1990.
- GIRARD, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977.
- GREENE, Bob. Título desconhecido. *Esquire*, July, p. 29-30, 1988.
- HARRISON-PEPPER, Sally. *Drawing a Circle in the Square*. Jackson: University of Mississippi Press, 1990.
- HOFFMAN, Abbie. *Revolution for the hell of it*. New York: Dial Books, 1968.
- _____. *Woodstock nation*. New York: Vintage Books, 1969.
- KAMM, Henry. East Beliners March for Democracy. *The New York Times*, A16, 10 October, 1989.
- _____. Words Fly on Marx-Engels-Platz. *The New York Times*, A 14, 25 October, 1989.
- KENYON, Jim. Invasion Proves Profitable. *The Tampa Tribune*, 8-A, 10 February, 1990.
- LIPMAN, Joanne. Spring Break Sponsors in Florida Find Too Much to Drink. *The Wall Street Journal*, B1, 7, 21 March, 1989.
- PROTZMAN, Ferdinand. Westward Tide of East Germans is a Popular Force. *The New York Times*, A 1, 3, 22 August, 1989.

RUBIN, Jerry. *Do It!*. New York: Simon & Shuster, 1970.

SCHECHNER, Richard. From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad. *Educational Theatre Journal*, 26 (4), p. 455-81, 1974.

_____. *Performance Theory*. London, New York: Routledge, 1988.

SCHMEMANN, Serge. Exodus Galls East Berlin. *The New York Times*, A 14, 14 September, 1989.

_____. Sour German Birthday. *The New York Times*, A8, 6 October, 1989.

_____. Gorbachev Lend Honecker a Hand. *The New York Times*, A5, 7 October, 1989.

_____. Another Big Rally in East Germany. *The New York Times*, A17, 31 October, 1989.

_____. East Germany Opens Frontier to the West. *The New York Times*, A1, 14, 10 November, 1989.

SPENCE, Jonathan D. *The Gate of Heavenly Peace*. New York: Viking Penguin, 1981.

TALLANT, Robert. *Mardi Gras*. Gretna, LA: Pelican Publishing Company, 1948.

TILLY, Charles. *From Mobilization to Revolution*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1978.

TURNER, Victor. *The Ritual Process*. Chicago: Aldine, 1969.

_____. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

WHITNEY, Craig R.; BINDER, David; SCHMEMANN, Serge. Party Coup Turned East German Tide. *The New York Times*, A1, 27, 19 November, 1989.

WRIGHT, C. E. Título desconhecido. *The New York Times*, 1964.