VIII Simpósio Nacional de História Cultural

MEMÓRIA INDIVIDUAL, MEMÓRIA COLETIVA E HISTÓRIA CULTURAL

Universidade Federal do Tocantins – UFT

Araguaína – TO

14 a 18 de Novembro de 2016

MEMÓRIAS EM PERFORMANCES CULTURAIS: GALERIES LAFAYETTE HAUSSMANN, EM PARIS/FRANÇA E TEATRO SOLÍS EM MONTEVIDEO/URUGUAI

Sainy C. B. Veloso*
Eloisa Barroso**

INTRODUÇÃO

A sistematização da investigação que se segue decorre de questionamentos acerca dos usos e costumes performáticos de espaços públicos e o que apreendemos na e sob a aparência dos mesmos. Ao falarmos de costumes performáticos, referimo-nos "aos padrões de contatos sociais ordinários" em lugares públicos como: ruas, parques, teatros, lojas, restaurantes, entre outros. (Goffman, [1959]2011, p. 3). Por certo, referimo-nos à cultura como "todo um modo de vida", tal como no entendimento de Raymond Willians

* É doutora em História pela Universidade de Brasília (2008), com pós-doutorado em Cultura y Sociedad, no IDAES-Altos Estudios Sociales, da Universidad de San Martín, em Buenos Aires/Argentina, com bolsa CAPES. Mestra em Artes pelo Departamento de Artes, UnB. Graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística com especialização em Linguagens artísticas, pela Faculdade de Dulcina de Moraes/Brasília. Atualmente é professora adjunta 4, na Universidade Federal de Goiás/UFG, na Faculdade de Artes Visuais. Vice-coordenadora do Programa Interdisciplinar Mestrado, Doutorado, em Performances Culturais/UFG.

** Doutora em Sociologia pela Frei Universität Berlin- Alemanha (2007)/Universidade de Brasília (2008). Mestra em Sociologia pela Universidade de Brasília (2004); graduada em Letras (1997) pela mesma Universidade. Professora adjunta do Departamento de História e professora do Programa de Pós Graduação em História da UnB.

(2011, p. 20). Portanto, entendemos as performances culturais como padrões comportamentais expressivos, que se repetem por meio da memória[1], na vida social cotidiana. No espaço público, as políticas das performances referem-se a quase todos os aspectos da memória, do poder e do ser em uma sociedade, pois se manifesta nas atuações e expressões que incorporam o passado performaticamente, por meio das representações. No jogo social, abrange um ou mais papeis, isto é, "rotinas", modelos de ação preestabelecidos.

Nesse ponto, podemos falar mais amplamente, de lutas por representações do passado. Lutas por poder, para legitimar conhecimento, atreladas às lutas da memória coletiva. Segundo Elizabeth Jelin (2002, p. 30), essas "lutas implicam, por parte de diversos atores, estratégias para oficializar ou institucionalizar uma narrativa do passado, alcançar posições de autoridade, ou alcançar quem as ocupam, aceitem e as façam próprias da narrativa que se intenta difundir". Também implica uma estratégia para ganhar adeptos, ampliar o circulo que aceita e legitima uma narrativa tanto quando comportamentos e pactos sociais.

Para uma melhor delimitarmos essa reflexão, selecionamos dois espaços físicos em culturas diferentes, a saber, a galeria central do conglomerado de lojas de departamento das Galeries Lafayette Haussmann, em Paris/França e Teatro Solís em Montevideo/Uruguai. Ambos aqui considerados espaços interacionais de práticas culturais, pela dinâmica de e em suas edificações arquitetônicas. Não obstante, o embasamento teórico estar centrado em autores como Erving Goffman ([1957]2011; [1963]2010), Peter Burke (1992), Richard Schechner (2000, 2006), Richard Sennett (1988), Raymond Williams (2011) a investigação nasceu de questionamentos sobre a teatralidade da vida cotidiana em visitação in situ aos espaços físicos, acima mencionados. O Teatro Solís em janeiro de 2014 e as Galeríes Lafayette em 2015. A partir da apreensão empírica após percorrer, observar e fazer anotações sobre esses espaços nós buscamos: identificar semelhanças e diferenças entre os mesmos, de maneira análoga, a partir da teatralidade de seus espaços; reconhecer a memória como basilar para a ação das performances ali realizadas.

[1] Mesmo que esses comportamentos apresentem em suas ações criatividade e ruptura com as tradições, há um trabalho de memória que busca referências em alguma ação já encenada para realizar rupturas.

À maneira etnográfica, recolhi os dados em três visitas consecutivas aos espaços acima mencionados, em situações habituais e cotidianas dos e nos espaços envolvidos, de maneira não experimental, pelo viés etnográfico proposto por Patrick Boumard (1995). A pesquisa se fez significativa em sua interdisciplinaridade, ao fazer referência aos conceitos do interacionismo simbólico a partir da observação de campo, ao descrever e interpretar as interações, calcadas no aporte teórico; convergir para a microssociologia da obra de Goffman; percorrer pelo viés da História Cultural em sua forma narrativa de contar sobre o passado, o presente e projetar o futuro, em temporalidades distintas, na sincronia do tempo histórico. Por certo, assim como entende Sandra Jathay Pesavento (2005) sem a pretensão em fundar certezas absolutas.

CENÁRIOS PÚBLICOS DE "TRANSTEATRALIZAÇÃO": A GALERIA CENTRAL DAS GALERIES LAFAYETTE HAUSSMANN (PARIS) E TEATRO SOLÍS (MONTEVIDEO)

Já no inicio do século XX, o espaço aparece pensado como construto social, tributário de interações sociais e representações coletivas (Simmel ([1903]1908, p. 463) e Durkheim ([1912]1994 pp. 15-16)). Esses estudos aparecem ampliados em Goffman ([1963]2010), um dos autores basilares à constituição do campo de estudos das performances culturais[2]. O que nos permitiu olhar e investigar os espaços a seguir. Cenários públicos de "transteatralização" são espaços materiais, arquitetônicos, por onde transcorrem as performances culturais.

O termo "transteatralização" foi criado por Jorge Dubatti (2015, p. 99), abarca a ideia acerca de um fenômeno contemporâneo e sofisticado de teatralização. Sabemos pelos estudos antropológicos da habilidade mimética do ser humano em encenar na vida cotidiana aquilo com que identifica, deseja ou quer manter, quando está frente a frente com outra pessoa (Goffman ([1959]2011). O que se encontra além dessa teatralização da vida social, a "transteatralização", hoje expandida a toda ordem social, apresenta uma característica sobressalente: a utilização das estratégias teatrais, de modo a não se dar a ver como tais, na vida cotidiana. O movimentar-se, o expressar-se corporalmente e verbalmente, a tonalidade da voz, entre outras, são técnicas que acabam por compor um papel, um personagem, conjuntamente com sua indumentária. Igualmente esse

[2] Institucionalizados como um campo de estudos acadêmicos interdisciplinares da Universidade de Nova Iorque.

personagem e sua performance deverá se adequar ao cenário por onde desenrola a ação. O cenário é composto de elementos físicos, representacionais e/ou virtuais que definem o espaço cênico, bem como todos os objetos no seu interior, como cores, texturas, estilos, mobiliário e pequenos objetos, todos com a finalidade de caracterizar a personagem, e tendo como base os perfis psicológico e econômico determinados pelo texto cênico. O termo pode ser usado também, para definir um elemento arquitetônico específico dos antigos localizado detrás do proscênio e constituído de uma parede de alvenaria decorada com estatuária, colunas e pórticos, simulando um edifício real.

Comumente, cenários estratégicos são criados de uma maneira mais ampla para prever o futuro, atender o presente e compreender o passado, a partir da identificação de variáveis críticas. Assim, podemos prever as possibilidades, a fim de elaborar estratégias para cada cenário. O planejamento por cenários não elimina a incerteza, mas diminui o impacto do elemento surpresa, bem como cria e sustenta aquilo que se quer manter. É, pois, na inter-relação dos diferentes tipos de cenário e suas performances, metáfora da materialidade espacial e arquitetural por onde se desenrola a vida social, que entendemos a "transteatralização".

A teatralidade da vida social do século XIX encenou, sob a queda dos impérios[3], uma política da massa proletária que construiu seu próprio script, idealizou performances e as realizou nos espaços públicos, de maneira a visibilizar e a ocultar o que lhe interessava. O século XX, marcado pela excessiva visibilidade dos meios informacionais - comunicação e circulação - da globalização, fabrica estratégias teatrais sutis, em cenários de realidades e verdades.

A GALERIA CENTRAL DAS GALERIES LAFAYETTE HAUSSMANN (PARIS) E TEATRO SOLÍS (MONTEVIDEO)

Andar pelo espaço central da galeria principal das Galeríes Lafayette Haussmann é como andar no interior de um grande teatro de arena, convertido em catedral do consumo, e estendido por todo o quadrilátero imobiliário. Por sua cúpula de vidro e aço a 43 metros de altura, arrematada em sua base com vitrais em estilo neobizantino, desce luz que inunda a grande galeria central e faz brilhar as mercadorias dispostas circularmente em balcões/camarotes, à maneira dos teatros tradicionais. Desses

[3] Período histórico marcado pelo colapso dos impérios da Espanha, China, França, Sacro Império Romano e de Mogol.

camarotes a "transteatralização" se torna evidente na alternância de papeis em encenar sociabilidades, ver e ser visto, pelos indivíduos que lá circulam e se interagem pelo e no consumo de signos que os distinguem e, paradoxalmente, os identificam. Segundo Zygmunt Bauman (2005, p. 10), a sociabilidade é uma característica da modernidade líquida na qual os indivíduos não mais têm um grupo de referência pelo qual se pautam. Observa-se a emergência da multidão, na qual os indivíduos compartilham ações baseadas no instante em que se vive e nas condições semelhantes nas quais se encontram.

Alguns balcões/camarotes servem de bancadas para cafés, lanches e refeições rápidas, contudo, privilegiadas pela vista da totalidade circular do edifício. Por ali circulam indivíduos de diferentes nacionalidades, turistas ou não, mas consumidores ávidos de se presentificarem e consumirem signos, em um dos primeiros centros comerciais urbanos do mundo ocidental. Todos no palco, todos na plateia, a um só tempo, sob as luzes que destacam o brilho dos ornamentos dourados no interior dessa galeria central; luzes que valorizam e redimensionam o espetáculo. Essa principal galeria é coração do grande conglomerado de lojas que compõem as Galeries Lafayette Hausmann, inaugurada em outubro de 1912 já como o objetivo de ser "empório de luxo", tal como afirmou Théophile Bader, um de seus proprietários[4].

Conta-se[5], que nos primeiros anos que se seguiram após a inauguração, o diretor das Galeries ia à Ópera também, para observar as frequentadoras. Para atender a demanda das rápidas mudanças da moda, gosto e desejos dos clientes, levava consigo uma desenhista que, discretamente, copiava os trajes das senhoras elegantes, assinados pelos maiores costureiros da época. Posteriormente, esses modelos eram confeccionados com adaptações nos prazos mais curtos possíveis. Seu primeiro nome, Aux Galeries Lafayette, surgiu em decorrência de sua localização - proximidade com a Ópera de Paris, dos grandes bulevares e da estação Saint Lazare - e à própria configuração da loja, cuja

---

4 Conjuntamente com seu primo Alphonse Kahno, eles abriram em 1893, um pequeno armarinho de 70 m², onde se vendia fitas, rendas, chapéus e outros pequenos acessórios de moda. Com o rápido crescimento financeiro do armarinho, em 1896, cresceu também, a necessidade de mais espaço. Bader e Kahno adquiriram então, o imóvel inteiro da rue La Fayette no. 1, e, a seguir, em 1903, os imóveis do boulevard Haussmann nos. 38, 40 e 42, bem como o da rue de la Chaussée d'Antin no. 15. (Site oficial das Galeríes Lafayette Haussmann. Disponível em: http://haussmann.galerieslafayette.com/en/cultureand-heritage/. Acesso em: 08.07.2016. 7 Cf. Site oficial das Galeríes Lafayette Haussmann. Disponível em: http://haussmann.galeries lafayette.com/en/culture-and-heritage/. Acesso em: 08.07.2016. 8 Idem. 9 Entre eles a célebre aterrissagem de Jules Védrines em 1919.

5 Cf. *site* oficial das Galeríes Lafayette Haussmann. Disponível em: <http://haussmann.galerieslafayette.com/en/culture-and-heritage/>. Acesso em: 8 jul. 2016.

circulação ocorria ao longo das seções. Por esses espaços chegava todos os dias uma multidão de parisienses e pessoas do interior, atraídas pelo comércio. Durante todo o século XX, as Galeríes foram remodeladas várias vezes, de acordo com a demanda da época e necessidade de expansão. Em seu interior, criaram-se oficinas voltadas para a produção de móveis, tecidos, tapeçaria, papéis pintados, cerâmicas, entre outras. Tudo "ao alcance tanto dos pequenos quanto dos grandes orçamentos"[6]. Devido ao impulso das lojas de departamentos, as compras se tornaram uma atividade de lazer. Na cobertura do edifício, o terraço oferecia uma vista panorâmica de Paris e eventos eram organizados no interior do edifício para divertir uma clientela ávida por espetáculos[7]. As vitrines ontem e hoje, possuem um importante papel na teatralização da área de vendas, pois se voltavam para a realização e criação de desejos. Fato é que, a loja se tornou o segundo monumento mais visitado, depois da Torre Eiffel, e visita obrigatória para as 'celebridades' mundiais. Hoje, as Galeries organizam e recebem grandes exposições mundiais de arte, festivais de moda, eventos *gourmet*, oficinas artísticas, eventos culturais. Elas reúnem butiques, serviços (lanchonetes, restaurante, galeria de arte), estacionamento e acesso direto ao metrô.

Ainda que palco para o hibridismo cultural, pela quantidade de indivíduos de diferentes nacionalidades e, consequentemente, diferentes performances culturais, os espaços das Galeries se mantêm como palco e cenário simbólico - estandarte elevado da herança econômica e cultural francesa. De fato, são os estrangeiros que consomem e sustentam esse cenário uma suposta performance cultural francesa hoje. Nesse espaço, atualmente, os frequentadores encenam uma performance de inclusão social em um setor econômico em plena expansão ou como prefere chamar alguns, "capitalismo cultural", "hipercapitalismo ou cultura global de mercado" (Lipovetsky e Serroy, 2011, p. 33). Como cenário, as Galeríes - espaços de circulação de bens materiais e simbólicos-, serviços e consumidores diluem os territórios demarcados de palco e plateia, colocando todos a performar um *script* do consumo, no formato daquilo que se propõe ser: a mais elevada cultura. Eis a comédia trágica como entretenimento, um espetáculo triunfante. Por sua vez, além-mares do Atlântico, mas por ele banhado em posição inversa geograficamente às Galeríes, e localizado na parte sudeste da América do Sul, o Teatro Solís. Em continente latino-americano, espaço propício à hibridação pelo fluxo

[6] Idem.

[7] Entre eles a célebre aterrissagem de Jules Védrines em 1919.

migratório e imigratório, ergueu-se o Teatro Solís, a principal e mais antiga casa de espetáculos do Uruguai. Está situado no Centro Histórico, em um edifício imponente no bairro da Reconquista, na *Ciudad Vieja* de Montevidéu, próximo a Plaza Independencia. Por meio de seu nome estabelece o primeiro elo de significação com a Europa, uma homenagem a Juan Díaz de Solís, navegante espanhol e comandante da primeira expedição europeia a navegar no Rio de la Plata.

O Teatro, inaugurado em 1856 é hoje, administrado pela Prefeitura de Montevidéu e seu uso e participação pública são muito diversos. Seus espaços servem para realização de óperas, bailes de carnaval, entrega de títulos universitários, velórios, e seu público atuante vai desde a elite política, grandes empresários, até setores mais populares. Do mesmo modo, é diversa sua gestão, a qual ocorre por meio de ações de empresas privadas até àquelas do patrimônio público. Agrega-se à diversidade de seu uso, desde arrendamentos até produções e diálogos com o entorno e trocas urbanísticas como, por exemplos o comércio cerca. Como principal centro referencial cultural do Uruguai é difusor de representações e práticas consumidas de forma diversas por seu público, através de apropriações e ressignificações dos espetáculos disfrutados.(Fornaro, 2011). O que também, acabou por influenciar a hibrida performance cultural uruguaia.

Penso a hibridação como um fato material e simbólico, na constituição do que chamamos culturas latinas americanas, em suas diferentes formas de encenação de realidades. No mundo ocidental hoje, o que se chamava identidade[8], pelas quais se constituíam a cultura e nacionalidade, se desconstroem frente a fatores como, por exemplo, as ondas migratórias do inicio do século XXI para a Europa, como as da África e Oriente Médio; a proliferação de signos e imagens pela e na economia globalizada e circulação de capital estrangeiro. O Teatro Solís representa a concretude de um ideal nacional, não obstante, buscado muito além mar. Alguns historiadores como, por exemplo, Alfredo Castellanos (1987) encontram semelhanças em sua forma arquitetônica externa com a fachada do Teatro Carlo Felice de Gênova, na Itália, e o Teatro Della Scala de Milão. Mas Solís é um pequeno e aconchegante teatro, que tem seu interior também, associado ao Teatro Metastasio de Prato, cerca de Florença, por Daniela Bouret (2004). Ao longo dos anos, a estrutura do teatro passou por diversas reformas e ampliações. Sua

[8] Conjunto de caracteres próprios, exclusivos e diferencial de indivíduos de um determinado grupo social, quer diante do conjunto das diversidades, quer ante seus semelhantes.

fachada principal, em estilo neoclássico, é acompanhada simetricamente por dois outros edifícios laterais destinados ao comércio de souvenires, restaurante, lanchonete.

O Teatro passou por várias reformas e ficou fechado em várias ocasiões, reabrindo definitivamente em 1946. O teatro nasceu de uma ideia, de atores e das performances de indivíduos que atuavam em instituições civis como, por exemplo, jornais, sociedades científicas, e culturais, empreendimentos empresariais, e também, e ao mesmo tempo, na esfera pública. Esta dupla performance ocorria em virtude de um Estado ainda frágil, ainda nas primeiras décadas de independência do Uruguai e em plena guerra civil (1838 a 1851). Estes atores sociais, em 1840, construíram uma sociedade com 156 acionistas para impulsionar a criação do projeto de um grande teatro, futuro símbolo da magnitude do novo Estado. Em 1842, iniciaram as obras do Solís. Para sua construção foram importados materiais da Europa como, a madeira da Sibéria para a estrutura, colunas, capitéis de mármore italiano e telhado de ardósia.

Para Daniela Bouret (2004, s/p) essa ação deve ser vista como a "necessidade de uma classe exercer um protagonismo social e político, tanto como a intensão manifesta de dotar a cidade com um "coliseu digno", para disfrutar as artes, um lugar também para 'ver' e 'ser visto', em um contexto de crescente socialização". No interior do edifício central, a sala principal, tem características típicas de teatros líricos, com plateia e quatro anéis semicirculares, semelhantes a uma ferradura e dispostos acima da plateia no solo. São os camarotes. Nas pontas do desenho em ferraduras e já nas laterais do palco, uma coluna vertical de camarotes. As pessoas que ali se instalam, geralmente são figuras públicas, celebridades e/ou pessoas com altos cargos administrativos estatais, do país ou exterior, quem partilham, dentro do cenário, da encenação da obra teatral. Eis aqui o micro fragmento que evidencio, de maneira analógica, com as Galeríe Lafayette Haussmann.

O PÊNDULO SIMULADO E CONSPÍCUO DA INTERAÇÃO

Impossível não perceber como simbólica a fileira de camarotes no palco do Teatro Solís, um teatro erigido nos moldes dos teatros líricos europeus, em um tempo histórico da fundação do Estado uruguaio, portanto, sem tradição lírica. O que estariam eles a simbolizar ao avançar para dentro no espaço/palco teatral? Estão inserindo alguns poucos atores sociais, de maneira quase interativa e fora da plateia usual, na cena teatral,

metáfora do jogo social das performances europeias? Qual a diferença com os balcões/camarotes das Galeríe Lafayette Haussmann?

Diferentemente dos balcões das Galeríes, criados inicialmente para a circulação em torno das vitrines e por onde se podia 'ver visto e ver visto', de acordo com a demanda da endinheirada burguesia francesa, os camarotes do Solís colocam, efetivamente e simbolicamente, dentro da representação teatral alguns poucos eleitos. Eric Hobsbawn (1982) ao analisar o mundo burguês europeu em seu apogeu, afirma que, com o avanço do capitalismo, cresceu a importância e a possibilidade de ascensão social através de roupas apropriadas. O autor observa ainda, que a arquitetura europeia não expressava nenhum tipo de 'verdade', mas apenas a autoconfiança que a construía. Para o autor, a sociedade parisiense transformou os espaços públicos em passarelas para os desfiles.

Fato é que, a distinção em relação aos demais outros da plateia horizontal, é reencenada à maneira da *performance* do colonizador que, para fixar sua superioridade, relegava a cultura do colonizado à periferia, fora de seu jogo social hegemônico. O apreço à ópera e absorção dos demais valores da hegemonia europeia foi referencial ao universo de um novo Estado uruguaio que insurgia frágil, em meio a guerras de independência e civis e uma população, em sua maioria constituída de migrantes europeus[9]. Se por um lado, essa *performance* cultural uruguaia negou sua integração latina americana para representar-se socialmente de acordo com os valores e modelos europeus, por outro, soube assimilar as performances europeias em seu transcurso histórico de hibridação cultural.

Hibridação que pode ser vista hoje no Uruguai, como performances plurais nas quais coexistem diversas e diferentes representações de mundo e classes sociais. A cultura nacional uruguaia não foi construída por um conjunto de símbolos e representações traduzidos em performances encenadas e cenários criados por sentidos, ditos nacionais, de maneira articulada às ações cotidianas e às suas próprias idealizações. Lembramos que o território hoje ocupado pelo Uruguai era território disputado pelos

[9] A população uruguaia é fundamentalmente de origem europeia, representando 88% da população (maioria espanhóis), seguida por mestiços (8%) e afro-uruguaios (4%). A fonte mencionada a seguir sustenta que a população indígena é praticamente inexistente. As sucessivas ondas migratórias que viveram no país têm conformado a população atual, composta principalmente de espanhóis, seguidos por italianos e com um importante número de franceses, alemães, portugueses, britânicos, suíços, russos, polacos, entre outros. A população de origem asiática é pequena (Central Intelligence Agency. The World Factbook: Uruguay. Disponível em: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/uy.html>. Acesso em: 12 jul. 2016.

estados nascentes do Brasil, herdeiro de Portugal, e das Províncias Unidas do Rio da Prata, atualmente República Argentina, que traziam em si misturas de outras culturas. Somente em 1830, recebeu o nome de Estado Oriental do Uruguai. Há, portanto, sentidos dissipados pelas culturas que compuseram o Estado Uruguaio, autorizados pelo poder simbólico canônico, o qual produziu uma rede de significados que permitiram ao indivíduo se identificar com certas performances próprias de sua nacionalidade, tal como a ópera.

Por certo que, tais sentidos ao serem historicizados através dos conteúdos das estórias oficiais atreladas às memórias da pátria, influenciam imagens formadas em um presente político-social, de uma "comunidade imaginada" (Anderson, 2008). No entanto, atualmente, segundo Bouret (2004, s/p), Montevideo vive um processo de fragmentação social crescente que se traduz na fragmentação de seus espaços públicos. Percebemos, pois, que o cenário para as performances se inverteram. A *Ciudad Vieja*, por exemplo, antigo principal ponto de encontro dos uruguaios – no circuito de cafés, restaurantes, pubs, museus, livrarias, cinemas e teatros - ficou relegada à condição periférica e vivência hoje, uma tentativa da comunidade em salvaguardar seu patrimônio histórico, cultural.

Nada mais simbólico do que a fragmentação espacial para evidenciar a fragmentação de um processo que hoje, vem ocorrendo não somente no Uruguai, mas nas culturas de uma maneira geral. O passado, a história, os antigos centros culturais das cidades, conjuntamente com suas normas sociais herdadas do passado e da tradição, são renegados ou revalorizados de acordo com interesses econômicos. Assim, penso que o termo performances culturais seja o mais propício, para pensarmos as práticas culturais hoje, como atuações. Aquilo que nos representava e unia culturalmente, se dissolvem em simulações nas ações sociais.

Para Canclini (1997) poucas vezes encontramos hoje, ações reais, institucionalizadas, que operam como uma ação. Nas demais ocasiões são simulações de ações, teatralização e rituais do social. Por essa via, podemos antever o pendulo simulado e conspícuo da interação. Contudo, é na prática de interação das diversas performances culturais que percebemos que tanto no passado como no presente, a vida cotidiana ou especular[10] dos uruguaios é um laboratório de experimentações constantes. Nele o

[10] Schechner (2006) faz distinção entre dois tipos de *performances*: a *performance* cotidiana e espetacular, sendo essa ultima uma propriedade das artes do espetáculo.

nacional se mistura com o popular desde sua formação: tanto para imaginá-lo, para cria-lo, quanto para exercê-lo. Por certo que as Galeríes Lafayette Haussmann, em sua concepção inicial, acompanhou a demanda pela modernização e embelezamento estratégico e político de Paris, iniciado pelo prefeito da cidade (de 1853 a 1870), Georges-Eugène Haussmann. Gestor da Paris burguesa e monumental surgida entre 1853 e 1870, Haussmann, segundo Pesavento (1999), tomou como referência os modelos da cidade renascentista ou da cidade barroca, como a Roma de Sisto V (1585). Com isso reforça o mito de reforçou o mito de Paris metrópole, situando-a como "resultado de uma representação simbólica já constituída" (Pesavento, 1999, s/p). Ele não somente mandou construir imponentes prédios destinados a substituir as simplórias e insalubres edificações como, também, deixou diretrizes para os anos que seguiram.

Esta era, portanto, uma forma de sobreviver economicamente à "haussmannização" da cidade, empreendimento que aplicava políticas ordenadoras do espaço urbano para construir a imagem e significado do mesmo. Para que se cumprisse tal fim, Haussmann demoliu antigas ruas, pequenos comércios e moradias da cidade. Michael Löwy (2006) esclarece que a iniciativa expulsou antigos moradores centrais da classe trabalhadora para a periferia, com a finalidade de impedir levantes populares, as barricadas. Assim se ergueu a elegante Paris, - como conhecemos hoje - com casas e comércios idênticos, e assim como se seguiram, no inicio do século XX, as expansões das Galeríes por todo o quarteirão, de maneira homogênea.

Sabemos, a partir de Goffman (2011) que toda *performance* cultural tem uma intenção, um objetivo, uma meta política em sua interação social, pois está relacionada com os aspectos do poder e do ser em uma sociedade. Assim, imagem de Paris como cidade ideal é constituída por uma confluência de edificações e espaços de interação materiais e simbólicos que, além de manter e fixar a *performance* cultural francesa como padrão de referência, dá aos franceses a sensação de pertencimento e coesão social. Ao extrapolar essa ideia, integra-se ao imaginário social construído sobre a cidade. Em busca dessa cidade ideal, progressista e moderna, no inicio do século XX, chegaram à Paris, milhões de estrangeiros em um fluxo da migração que começou aproximadamente a partir do final da Primeira Guerra e durou até o início da Segunda Guerra Mundial (Silva, 2007). Mas o público frequentador das Galeríes não era estrangeiro como hoje são os turistas que circulam em suas lojas.

À diferença era que os franceses, no início do século XX tinham um Estado forte nacional, e segundo Gilles Lipovestsky e Jean Serroy (2011, p. 51) "uma cultural política tradicionalmente apoiada no poder público e reconhecido como instrumento supremo da coesão social e a instancia produtora do bem público". Atualmente nesse cenário, os atores sociais e performances se inverteram. Os estrangeiros não são aqueles mal vistos ou subalternos oriundos das colônias. Eles são consumidores do que a França construiu e cultivou por séculos: sua cultura. O que é também indicial do avanço da desterritorialização pelo qual o mundo passa hoje; da globalização liberal que, ainda no entendimento dos autores, choca com esta cultura politica secular. Sentida como uma violência, isso acaba por constituir "uma ameaça de desaparecimento de sua identidade nacional" (Lipovestsky e Serroy, 2011, p. 51).

(IN)CONCLUSÃO

Poderíamos afirmar que a visualidade do cenário ocidental nos mostra uma fenda no script e ameaça de desaparição de seu autor. Não há grandes relatos organizadores e hierarquizantes das culturas hegemônicas, nas quais e pelas quais a sociedade e as classes se reconheciam e consagravam seu gosto, valores, e virtudes. O termo *performance* cultural parece não corresponder mais às práticas culturais como atuações. Aquilo que nos representava e unia culturalmente, pois se dissolvem em simulações nas ações sociais. Os modos de representação, dentro do atual regime de visibilidade, se reduzem à promoção da apresentação contínua de si, na rasura do signo que ostenta. De uma maneira geral, encenamos, por vezes, performances melancólicas, outras vezes paródicas e algumas até mesmo trágicas, como atores e/ou plateia em cenários descontínuos criados na velocidade das variações que o mercado promove para renovar as vendas e que as tendências políticas. A questão não é nem mais uma atuação simbólica que corresponda ao real deslocamento entre arte e vida, iniciada nos primeiros instantes da criação das Artes Cênicas, na Grécia, ou sua desaparição no mundo pós-moderno colonial. A questão está na mudança de perspectiva do olhar. Em olhar para trás para entender o presente e buscar, tal como propôs Pesavento (1994), outra coerência, já que é o olhar que qualifica o mundo. Talvez a encontremos no futuro, em um próximo texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANA, Mariano. El teatro de la ciudad y la ciudad como teatro de la colectividad. In Farina, Á. y C. Pascual. *Proyecto Solís*. Padova: Il Poligrafo, 2000.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo. Cia das Letras, 2008.

BAUMAN, Z. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

BOUMARD, Patrick. O lugar da etnografia nas epistemologias construtivistas. *Revista* PSI. Vol. 1, n°. 2, nov./1999. Disponível em: http://www.uel.br/ccb/psicologia/revista/textov1n22.htm. Acesso em: 21.07.2016.

BOURET, Daniela. *Teatro Solís*: historias y documentos. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 2004.

BRANDÃO, Junito. *Teatro grego:* origem e evolução. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

BURKE, Peter. *O mundo como teatro*. Estudos de antropologia histórica. Trad. Vanda Maria Anastácio. Lisboa: Difel, 1992.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas* - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CASTELLANOS, Alfredo. *La historia del Teatro Solís*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 1987.

DUBATTI, Jorge. Teatrología y Epistemología de las Ciências del Arte: Para uma cartografia radicante. *Revista* Pós: Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 94-111, novembro 2015.

FORNARO, Marita. *El Teatro Solís de Montevideo*. Tensiones y transiciones en la elaboración de una identidad de la institución teatral. Site teatro Solís. Disponível em: http://www.imla.it/dvd2/data/es/articolo-3.html. Acesso em: 11.07.2016.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 18ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.

_____. *Comportamentos em lugares públicos*: notas sobre a organização social dos ajuntamentos. Trad. Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2010.

HOBSBAWN, Eric J. *Era das revoluções*: 1789-1848. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Ed. Siglo XXI, Social Science Research Council, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A cultura-mundo:* resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LÖWY, Michael. A cidade, lugar estratégico do enfrentamento das classes. In *Revista* "Margem Esquerda 8". Dossiê: Violência urbana. São Paulo: Boitempo editorial, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Imaginário da Cidade* – Visões Literárias do Urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

_____. *História e imaginário urbano*. Porto Alegre: UFRGS, 1994.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* (2006) Trad. R. L. Almeida. Disponível em:http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf. Acesso em: 21.04.2013.

_____. *Performance*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público.* As tiranias da intimidade. Trad. Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TEATRO SOLÍS. Site. Disponível em: http://www.teatrosolis.org.uy/uc_832_1. html. Acesso em: 10.07.2016.

WILLIANS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

_____. *Cultura e sociedade*. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg, Octany Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, 1969.