

A POLÍTICA DA PARTICIPAÇÃO EM “UN VOYAGE PAS COMME LES AUTRES SUR LES CHEMINS DE L’EXIL”

THE POLITICS OF PARTICIPATION: “UN VOYAGE PAS COMME LES AUTRES SUR LES CHEMINS DE L’EXIL”

Susan C. Haedicke¹

Tradução: Lenine Guevara Oliveira e Salvador²

¹ Susan Haedicke completed her PhD at University of Michigan/Ann Arbor (USA). Before coming to University of Warwick, Susan taught in the United States at University of Maryland/College Park, The George Washington University, Mount Holyoke College, and University of Massachusetts/Amherst. Susan joined the department at Warwick in 2007 where she has continued to develop her research and teaching interests in dramaturgy and contemporary performance focusing primarily on street arts, applied theatre, political performance, and other performances in public spaces. She has designed modules in European Street Theatre, Dramaturgy, Contemporary American Theatre, Socially-Engaged Performance, and Contemporary Performance Practices. Susan also supervises undergraduate students in practical projects and research topics and graduate students in contemporary performance, applied theatre and performance in public spaces. <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/theatre_s/staff/susan_haedicke/>.

² Lenine Guevara é artista e pesquisadora. Doutoranda e mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Linha V: Corpo E(m) Performance e é licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto. Orientadora: Ciane Fernandes. Nome de autora: SALVADOR, Lenine Guevara Oliveira. Faz parte do Pesquisa e Extensão GIPE-CIT In-

RESUMO: A autora Susan Haedicke aborda acerca da relação implicada do público durante as performances do projeto “*Un Voyage Pas Comme Les Autres Sur Les Chemins de l’Exil*”, (*Uma viagem como nenhuma outra pelos caminhos do exílio*), realizado em celebração do quinquagésimo aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948). Tratou-se de um evento teatral com fins educacionais, que visou tensionar a fronteira entre a identidade real dos participantes e a assunção da identidade ficcional de um refugiado em situação de pedi-

terdisciplinar Interdisciplinar Group of Investigation and Extension in Contemporary, Imaginary and Theater (GIPE-CIT), é representante junto à Associação dos Pós-Graduandos, APG-UFBA. Artista e pesquisadora nos grupos da cidade de Salvador: coordenadora do Núcleo A-com/tece de performance e intervenção urbana, participante do A-FETO de Dança-Teatro da UFBA e do Coletivo Construções Compartilhadas e atua como curadora na Campanha Homens Libertem-se (BR/NYcoordination: coletivo mo[v]imento-MG/RJ and the Living Theater Group NY).



do de asilo político na União Européia. Ao se colocar em situação como espect-ator, o público foi convocado à reflexão acerca da causa refugiada, e, para Haedicke, também foi confrontado à reflexividade acerca de sua própria imagem devido à relação com a alteridade, abrindo a possibilidade de decisão diante da estabilidade identitária que liga o público às narrativas mestras do poder.

PALAVRAS-CHAVE: Asilo político. Alteridade. Identidade. Fronteira Reflexividade.

ABSTRACT: The author, Susan Haedicke, discusses about the public implicated relationship in the performances of the project *Un Voyage Pas Comme Les Autres Sur Les Chemins de l'Exil*³ (A journey like no other on the paths of exile), held in celebration of the fiftieth anniversary of the Universal Declaration of Human Rights (1948). This was a theatrical event with educational purposes, which aimed to tense the border between a real identity of the participants and the assumption of the identity of a fictional refugee status political asylum application in the European Union. To be in a position as spect-actor, the audience was convened to reflect on the refugee question, and for Haedicke was also confronted to reflexivity about their own image because of the relationship with alterity, opening the possibility for a decision in front of the identity stability that connects the public to the master narratives of power.

KEYWORDS: Political asylum. Spect-actor. Identity. Reflexivity.

Em um dia frio e chuvoso de fevereiro, 1999, um ator cumprimentou-me à porta, quando eu chegara na grande "Circus Tent", uma estrutura semelhante a um armazém que se tornou o local de performance "Un Voyage Pas Comme Les Autres Sur Les Chemins de l'Exil", (Uma viagem como nenhuma outra pelos caminhos do exílio), no lado de fora do pavilhão "Paul Delcouvrier" em "Parc de la Villette", (um complexo artístico) em Paris. Fui conduzida a um pequeno local envolto por cortinas pretas, medindo cer-

ca de três a seis metros quadrados. Aproximadamente 20 pessoas já ocupavam o espaço e o único banco restante havia sido ocupado. Nós esperamos pacientemente e quietos em um primeiro momento, mas depois de cinco minutos nesse sala improvisada, lotada e desconfortável, começamos a reclamar. Nós fomos prontamente abordados para ficarmos quietos e aguardarmos a nossa vez. Finalmente, encaminharam-nos para um outro cômodo que era largo, brilhante e luminoso, cercado por paredes provisórias, com cerca de três metros de altura, que causavam a impressão de um decadente escritório de burocracia estatal. Em um canto um homem uniformizado estava sentado em um banco alto, atrás de um balcão. Conforme me aproximei, ele ordenou: "Dê meia volta e escolha. Depois venha até a mim— não antes." Na parede atrás de mim, haviam doze cartazes de dois metros de altura, cada um contendo uma fotografia de um refugiado em tamanho real, com a faixa etária entre vinte e sessenta cinco anos e seguido por uma curta biografia de cada pessoa. Tais refugiados vinham da Argélia, da Bósnia, da China, da Colômbia, do Iraque, da Rumania, da Rússia, da Rwanda, da Somália, do Sri-Lanka, da Turquia, do Zaire e buscavam asilo na União Européia. Nós, os espectadores, tínhamos que abrir mão de nossos nomes próprios, nacionalidades, privilégios e usar a identidade de um dessas pessoas. Nós iríamos "viver, por uma hora, na pele dos refugiados."

Eu, Susan, escolhi viver Wanmin, uma garota chinesa de dezito anos de idade cuja família não fora capaz de dar-lhe suporte por anos. De fato, logo depois que o irmão nasceu, ela foi "exilada" de seus parentes e de sua casa enquanto ainda era apenas uma criança. Ela tornou-se aprendiz de costureira em uma outra cidade e nunca mais pôde ver seus parentes, nunca mais. Em sua biografia atual, Wamin trabalhava em uma fábrica de roupas e mal era capaz de sustentar as suas próprias despesas. Eu, como Wanmin, aproximei-me do alto balcão. "Nome." "Wanmin." O oficial deu-me o passaporte nas mãos e, sumariamente, me dispensou com um gesto que levava para a direção de um escuro corredor. Em momento algum, ele sequer olhou pra mim.

Eu fui encaminhada em direção a um corredor, criado artificialmente por um tapete preto e pretas cortinas. Cortinas ou paredes provisórias formavam os espaços múltiplos que visitaria em minha viagem: toda a estrutura do armazém foi transformada em um verdadeiro labirinto de corredores estreitos, representando pequenos e esfumaçados escritórios, ruas, lojas e uma prisão de uma cidade anônima, local onde os refugiados passavam para negociar a sua tentativa de exílio. Logo alcancei uma outra mesa, na qual o oficial imprimiu uma marca racial em meu corpo — um-

³ Susan C. Haedicke (September de 2002) The Politics of Participation: Un Voyage Pas Comme Les Autres Sur Les Chemins De L'Exil. *Theater Topics Volum12 Number 2. pp. 99-118.* | 10.1353/tt.2002.0011. Extraído do <https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/theatre_topics/v012/12.haedicke.html>, dia 12 de fevereiro de 2014, às 21:00.



ponto amarelo em minha testa. Cada refugiado recebeu uma marca com cor diferente para indicar seu país de origem, e cedo descobri que minha marca amarela, me tornava chinesa e iria determinar o modo como as pessoas que conheceria em minha jornada, iriam me enxergar. Conforme passava pelo corredor, percebia que começara a minha “*Voyage pas comme les autres*”, uma refugiada tentando entrar ilegalmente na União Européia.



Fig. 1. O campo de refugiados na produção de Bruxelas, de *Un Voyage Pas Comme Les Autres Sur Les Chemins de l'Exil*. Foto: Comitê Católico contra a Fome e para o Desenvolvimento.

Saindo para a Voyage

Para comemorar o quinquagésimo aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), patrocinado pelas Nações Unidas, CIRE (Coordenação e Iniciativas pelos Refugiados e Estrangeiros), uma organização BELGA dedicada a ajudar os imigrantes, desenvolveu a ideia de realizar um evento teatral com fins educacionais: *Un Voyage Pas Comme Les Autres Sur Les Chemins De L'Exil*. Seria uma “exposição interativa que visava criar um “momento de emoção para abrir as portas de um universo incompreendido... e dar a chave para melhor entender o mundo do exílio” (“Vivre et Comprendre” 4), servindo assim, como um canal para conscientizar o público sobre a mudança dramática em direção à restrição política aos refugiados, ao longo da última década e meia nos países da Europa. Um refugiado, como definido pela Convenção das Nações Unidas sobre o Estatuto dos Refugiados e Exilados, assinada em Genebra em 28 de julho, 1952, é “[...] uma pessoa que não está disposta ou apta a retornar a seu país de origem, por causa de um medo bem-fundado de perseguição por razões

de raça, religião, nacionalidade, participação de um grupo social particular ou pela opinião política.”

O número de refugiados em busca de asilo na União Européia (UE), mais do que quadruplicou desde 1985, e esse crescimento veloz encorajou um clima de hostilidade e xenofobia na Europa quanto aos imigrantes (Fig. 1). O resultado tem sido uma série de medidas pela UE, para controlar a imigração. O acordo de *Schengen* (iniciado em 1985 e totalmente implementado em 1995), estabeleceu uma única fronteira externa para o controle da imigração e um único conjunto de regras que regula as políticas de imigração e de asilo. Na Convenção de Dublin (1990), e, no Tratado de Amsterdã (1997), afinou-se essas iniciativas e desenvolveu-se os critérios estritos para avaliar o estatuto de refugiado nos países da UE.⁴

Esses acordos e tratados pareceram marcar apenas o começo de uma significativa mudança política, como a exemplo de partidos políticos com a defesa de plataformas anti-imigração que ganharam popularidade em toda a UE. Em resposta a essa emergência, dez organizações dos direitos humanos – incluindo a CIRE, a Anistia Internacional, AIDA (Associação Internacional para a Defesa dos Artistas Vítimas da Repressão no Mundo), a Cruz Vermelha francesa, a Liga dos Direitos Humanos, o Comitê Católico contra fome e pelo Desenvolvimento, e a *La Cimade*, sob o patrocínio do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados – em parceria com a Comissão Européia, vários Ministros franceses (ex. Cultura, Negócios Estrangeiros, Educação Nacional, Pesquisa e Tecnologia), *Libération*, Cultura Francesa, Marianne e várias organizações sem fins lucrativos se uniram para a produção artística e social do projeto *Un Voyage Pas Comme Les Autres*. Profissionais de teatro (atores, diretores e designers) e refugiados cujo asilo foi concedido pela UE, juntaram forças com essas organizações para a criação desse espetáculo com base em uma performance pedagógica. Tickets foram vendidos, mas o preço foi baixo (35

⁴ Consulte "política de asilo"; Europa: Variações sobre um Tema de Racismo; "Livre Circulação"; Hamilton; Hargreaves; "Incorporando Schengen"; Loescher e Loescher; Mariner, Miles 112-13; Papademetriou e Hamilton, e Silverman, "Desconstruindo o Nação".

francos para os indivíduos – (que na época custava cerca de cinco dólares) – menos para estudantes e grupos sociais.

Entre os anos de 1998 e 2000, muitas cidades da Europa, incluindo Roma, Bruxelas, Paris, Frankfurt, Hamburg, Rotterdam e Luxemburgo, hospedaram por vários meses, o evento teatral (chamado pelos organizadores *demise-en-situation*, literalmente traduzido por se colocar em situação). As performances em Paris aconteceram no *Parc de la Villette*, realizadas diversas vezes por dia, cinco dias por semana (segunda, quarta, sexta, sábado e domingo), a partir de 12 de novembro de 1998 a 4 de Abril de 1999. O público reduzido, com cerca de vinte pessoas, entrava no espaço a cada vinte minutos e o tempo total da experiência para cada participante era de uma a uma hora e meia. Literalmente, os milhares de visitantes de *Voyage*, entenderam que esta não era uma peça para assistir, mas uma experiência que requeria participação. O comunicado da imprensa, que apareceu em 19 de outubro de 1998, declarou:

Ao adotar a identidade de um refugiado que foge de seu país, sujeitado à guerra, perseguições ou ditadura, os visitantes descobrem todas as etapas de um pedido de asilo. Ao tornar-se um ator dessa história, o visitante é colocado na situação, então ele ou ela, podem viver o medo, o desenraizamento errante e as dificuldades de aclimação no país de recepção, começando pelo vôo de sua terra natal, até o momento em que o estatuto de refugiado pode ser concedido ou recusado.

Cada uma das doze identidades de refugiados, descritos nos grandes cartazes a partir do qual o espectador escolheu uma persona, representava uma composição de experiências e memórias de refugiados atuais; nenhuma das identidades era uma pessoa real específica. Suas “biografias”, muitas vezes, combinaram histórias de dois ou mais refugiados para criar uma forma ficcional de estória, mas que pudessem representar um documentário para o espectador. Depois que o espectador era marcado com uma cor, uma etnia, a viagem para “o caminho do exílio” começava e ele/ela eram guiados no caminho por uma série de cartões com instruções, encontradas dentro de pequenas caixas

de metal que estavam pregadas nas paredes do espaço de atuação. Essas instruções davam informações sobre como o refugiado viajaria e entraria na UE, e, o que faria enquanto esperasse pela decisão sobre o seu estatuto de refugiado, bem como seria depois de ter sido concedido ou não o asilo (fig. 2). As instruções asseguravam que, a jornada de cada um dos refugiados pelas onze “zonas” de exposição fossem bem diferentes zonas que incluíam o vôo da terra natal, o requerimento de asilo, o trabalho ilegal, o centro de detenção e o resultado do pedido de asilo.



FIG. 2. O escritório de passaportes no país de origem do refugiado, a produção de Bruxelas. Foto pelo *Comité Catholique Contre la Faim et Pour le Développement*.

O espectador, como um dos refugiados, em cada estágio da jornada foi guiado, intimidado, explorado e realizou encontros com os diversos povos em exílio – soldados, companheiros, burocratas, policias, juízes e ladrões. Esses papéis foram performados por atores profissionais e não atores. Muitos desses atores foram refugiados reais que tiveram asilo pela UE. Como consequência, a li-



nha entre atuante e audiência foi borrada conforme o espectador se tornava ator na narrativa que assemelhava, senão replicava, vários momentos da realidade vivida por muitos dos atores que foram refugiados. Esses atores, recém-refugiados, tiveram por sua vez, a oportunidade de experimentar o "problema dos refugiados" do outro lado. (Em todo artigo o termo "ator será aplicado a todos os indivíduos que performaram as pessoas que guiaram os espectadores-refugiados na *Voyage*.) A produção provocou uma variedade de respostas por parte dos espectadores (a quem vou me referir indistintamente como "participantes" ou "espect-atores", como definido por Augusto Boal). Para muitos, uma visão tão próxima das dificuldades enfrentadas pelos refugiados, foi uma experiência nova e que lhes abriu os olhos em relação à causa, fato relatado inúmeras vezes no "livro de ouro" ("livre d'or": um caderno colocado no lobby, que os participantes encontrava logo depois da saída do espaço da performance e que foi usado para registrar as reações imediatas frente à experiência). Alguns participantes escreveram: "Obrigado por dar-me a oportunidade de mergulhar na vida de um requerente de asilo." "Que viagem inquietante, aterroizante, mas tão convincente." "é realmente uma exposição 'pas comme les autres.'" "O mundo que criaram nos fez chorar muito. Uma experiência inesquecível." Para outros foi oferecido um modo para trabalhar em suas memórias pessoais sobre o exílio. Eu conversei com uma mulher e seus dois filhos após a da produção e eles me disseram que era a quinta vez que participavam. Como foram refugiados, eles queriam passar por cada identidade criada, para melhor entender a sua própria experiência como asilados na UE.

Mesmo as pessoas com ampla gama de experiências relativas ao exílio, foram atraídas para essa produção com o objetivo declarado de educar o público geral para que os participantes pudessem alcançar a sua conclusão pessoal acerca da questão. A produção, no entanto, claramente guiou os participantes a serem simpáticos a essa causa, por temerem o crescimento da xenofobia na Europa. E talvez, mais importante, para questionar a restrição na legislação atual, a qual determina a concessão do asilo ou não. O objetivo implícito, por conseguinte, pareceu ser iniciar uma campanha de mobilização

para revisar as políticas da UE, uma meta considerada essencial para promover a esperada resposta de aumento retórico diante do comportamento anti-imigração. Explicando essa dupla abordagem para mudar ambas, as atitudes e as leis, Elaine Scarry, em um artigo escrito em resposta a crimes de ódio contra estrangeiros na Alemanha (1985), argumentou que, a identificação com o sofrimento dos outros, o que ela chama de "imaginação espontânea," não vai por si só reverter sentimentos anti-imigrantes. Os chamados públicos por tolerância e aceitação devem ser acompanhados por medidas constitucionais e legais: um desenho constitucional que "fornece o quadro no qual [a imaginação espontânea] possa acontecer". *Voyage* combina "imaginação espontânea" na forma de estratégias de uma performance participativa que oportuniza uma ação genuinamente política. Depois de "viver por uma hora na pele do refugiado," os membros da audiência podem dividir as suas experiências com os atores e com os representantes da organização dos direitos humanos, podem escrever suas impressões no livro d'oro e aprender o que fazer para ajudar a reverter a política corrente. Em adição, vários simpósios e leituras sobre as políticas de asilo da UE foram organizados durante a produção. Dessa forma, *Voyage* recebeu suporte do governo e cobertura positiva da mídia em geral, representando o que Baz nomeou como uma "performance radical," uma atuação democrática "[...] engajada ativamente na ampliação dos limites de processos políticos e em abrir novos domínios de ações políticas" (KERSHAW, 1999, p. 84). Foi uma produção que ofereceu uma dramaturgia que, tanto transcendeu como transgrediu a atuação representacional. Mais ainda, a sua estratégia de atuação, provocou as convenções de estéticas tradicionais por sua falta de atuação "real", ao reescrever a relação entre os espectadores e o evento e colocar o texto no corpo dos membros da audiência.

Para atingir a esses fins, *Un Voyage Pas Comme Les Autres* usou a participação da audiência para estabelecer uma identificação consistente entre os participantes e a persona assumida, de modo psicológico e físico. Essa conexão foi alcançada na medida em que o participante implicava-se na experiência do outro através do contexto criado. Os espect-atores deixaram as suas próprias identidades para viver a

situação de um refugiado, criando o texto narrativo da vida que habitavam através das escolhas que faziam em reação às situações que encontravam. É uma exposição interativa, radicalmente diferente do teatro representacional. Engajou imediatamente o espectador em um evento cujas múltiplas atividades, produziram uma multiplicidade de respostas, de interpretações e de subjetividades. Essas várias e variadas respostas superaram uma perspectiva única e privilegiada, e assim, criou-se um texto performativo, aberto e heteroglóssico, em vez de uma única linha narrativa. De fato, houve tantas narrativas quanto espectadores, que emergiram desde a composição apresentada pela biografia e as instruções associadas a cada identidade refugiada, até o cenário, criando assim, uma narrativa formada por reações, palavras e sentimentos do espectador a essa situação.

Voyage é também significativamente diferente dos museus e locais de “história viva”, como o exemplo de *Fort Snelling* nas cidades gêmeas em Minnesota ou em Williamsburg na Virgínia, onde os visitantes permanecem com a sua identidade própria e atravessam a história conversando com personagens, (performados por atores), que “vivem” no período representado pelos locais. Nesses, os visitantes experimentam o passado vicariamente. Por outro lado, em *Voyage* os participantes usam a identidade de um refugiado específico hibridizando-a com as suas identidades reais, uma estratégia performativa que influencia o modo como eles/elas experienciam a exposição, pois o modo como eram vistos e tratados foi alterado. Nesse caminho, os participantes não veem um documentário sobre o tema ou interagem com os atores que performam os refugiados, a partir da sensação segura de estar com suas identidades próprias. Ao invés disso, em *Voyage* eles vivem a experiência e por isso, contribuem na construção da documentação sobre a causa refugiada, criando novas memórias para eles mesmos, sobre a perspectiva diferenciada que adquirem, mesmo que brevemente, de viver não como cidadãos seguros, mas como exilados sem certeza sobre os seus destinos. A “documentação” foi criada e codificada no corpo dos espectadores, não em um texto prescrito. Longe de mostrar com notícias precisas o que o refugiado experencia, *Voyage* deixa o público sentir o que poderia ser um refugiado. Por isso, a produção deixa porosa a

fronteira entre o que é gravado pela história atual de experiências reais dos requerentes de asilo e, por novas memórias dessas experiências sentidas pelos participantes, mas que ocorreram apenas em situação teatral. Um participante escreveu no livro d’oro, “Eu fui Tarik (Iraque), por breves instantes. No último momento, eu acreditei que ele deveria atingir sua meta. Eu tinha esperança por ele, a esperança por mim. . . o que é uma dura realidade.” O notável aqui é que a identificação entre o espectador e o papel que ele adotou mesmo depois que tenha deixado o espaço de atuação.

De muitas maneiras, *Voyage* se assemelha ambientes que tentam particularizar a experiência do visitante quanto a um momento da história, atribuindo-lhe uma identidade que tenha passado pelos acontecimentos, seja real ou fictícia. O Museu do Holocausto em Washington, DC é apenas um exemplo. A personalização da experiência do espectador em tais lugares, permite que o visitante possa seguir os passos de uma testemunha daquele período. Diferente desse caso, a adição da atuação participativa em *Voyage*, não dá ao espectador a escolha de permanecer distanciado da experiência da persona assumida. Os atores tratam constantemente o participante como um refugiado e, por isso, é muito difícil manter uma postura cognitiva de testemunha. Na realidade, passar pelas ações, força ao espectador experimentar a frustração, a irritação e até o medo. A forma de pedagogia “hands-on” (mão na massa), utilizada em *Voyage*, a fim de chamar a atenção para as políticas que afetam os refugiados, é vista como um confronto em sociedades com uma tradição educacional hierarquizada e fixa, onde a informação flui em uma única direção. Pierre Bourdieu (1977, 1985, 1996), identifica esse processo como um falso reconhecimento. Nele, símbolos e significados particulares que mantêm a ideologia dominante e a legitimada desigualdade, são impostos como um dado natural e neutro à população em geral. O falso reconhecimento cega a população de forma a manipulá-la para apoiar os interesses dos poderosos. Esta “violência simbólica”, tal como Bourdieu chama, certamente ocorre em instituições de ensino, mas também de modo mais geral, em uma “educação difusa” (as muitas maneiras como o conhecimento é transmitido para as pessoas pelos meios de comunicação, entrete-



nimento popular e até mesmo grupos sociais e discussões informais). Nesses ambientes, as idéias de apoio à hegemonia dominante são repassadas e aceitas sem haver questionamento. Uma exposição interativa como *Voyage*, coloca um holofote sobre o falso reconhecimento, uma vez que incentiva o espectador a compreender e experimentar as implicações das atuais políticas de imigração, através da interpretação de seus papéis. Também destaca a inação como uma forma de apoio para a atual mudança em direção às restrições agudas ao asilo na UE. Esta produção apresenta, assim, um novo modelo educacional baseado na "problematização" freiriana sobre o pensamento crítico.

Uns poucos passos depois do local onde recebi a minha marca racial, encontrei um guarda que me enviou para uma sala de espera, uma caixa independente feita de metal que estava cheia de outros muitos "viajantes." O jovem ao meu lado começou a rir. "O que pensa ser tão engraçado?" vociferou o guarda. "Nada", respondeu ele com um sorriso, consciente de que o interrogatório não era real, mas apenas encenação: ele teve o luxo de desafiar. Imediatamente, o guarda fez um gesto para que se levantasse e o conduziu para fora da cela. Não podíamos ver para onde levaria-no. Uma entrada de ar se abriu em nossa cela quando o guarda voltou, bateu na parede de metal com seu rifle, fazendo nossos corpos sentirem o som que ecoou das paredes. O clima na cela havia mudado. O guarda encheu a entrada da porta com o seu corpo e nos encarou, desafiando-nos a rir. Ele apontou para mim. Me levantei quase trêmula e o segui. Ele mediu meu passaporte, amassou e o jogou no chão. Tive que implorar para que me devolvesse, enquanto zombou de minhas súplicas. Quando ficou cansado desse jogo, enviou-me para um corredor escuro criada por cortinas pretas, com cerca de nove metros de distância, onde, ao final, desembocou um espaço seguinte de minha experiência. Enquanto eu caminhava pela abertura estreita formada por cortinas, uma figura parou na minha frente para bloquear minha passagem. Meu estômago subiu na garganta e meu coração bateu forte. Mesmo que minha mente soubesse que esta era uma performance, as reações corporais foram de aceitação do evento como real. A figura sorriu, não de um modo amigável, mas com um sorriso malicioso que me assustou. "Se você quiser passar, deve me pagar. Senão não conseguirá. Me dê o seu colar," ela disse, "Tudo bem, faça do seu jeito." Eu não poderia prosseguir; eu não poderia voltar. Minha incursão na resistência não resultou em nada, apenas em descaso. Desde que fui marcada, não

podia mais discutir, pois tornei-me alguém que simplesmente não importava: a figura não iria atender ao meu caso até que desistisse do meu colar. Nem uma palavra foi dita enquanto ela o embolsava. No momento que prossegui meu caminho, pude ouvir a sua risada. Eu, Susan, não tive certeza se voltaria a rever o colar.

O caminho da passagem abriu-se para um espaço largo e desolado, cheio de detritos em seu entorno, tais como: pneus, caixas de madeira, arame e cortadores de fio, cordas, roupas velhas e botas. Foi onde eu li o primeiro dos cartões de instrução, escondidos em uma pequena caixa de metal rotulada "Wanmin". A carta revelou que eu, Wanmin, tomei uma série de vôos e fui capaz de entrar na França sem muita dificuldade, por meio de um pequeno aeroporto provinciano. Foi no momento de inscrição de meu caso para o asilo na França que minhas dificuldades começaram. Outros refugiados com quem conversei depois da apresentação, tiveram temporadas longas no campo de refugiados ou jornadas terrestres extenuantes de suas terras até a Europa, por vezes, atravessando campos minados.

O espaço performativo representava a Europa e foi dividido em várias áreas: uma sala de espera cercada por muitos e pequenos escritórios com grandes mesas, uma rua, lojas, um correio e uma prisão. Todos os refugiados foram, eventualmente levados para a sala de espera, algemados. Eu, Wanmin, deparei-me com um escritório após o outro, com incompreensíveis papeladas e formulários, um após o outro. Assim que preenchia um formulário, me era entregue outro. E esperei... para receber formulários, preencher formulários, para falar com os oficiais. Muitas vezes, eles retiravam-me o papel e gritavam que havia preenchido erroneamente. Eu tive que preenchê-los com informações de Wanmin que não conhecia ainda e ficava embralhada, de um escritório para o outro e, de uma fila após a outra, onde parava apenas para descobrir que essa fila era errada. Durante uma de minhas intermináveis esperas como Wanmin, vi um de meus amigos, que era um refugiado turco, e virou-se para me fazer uma pergunta. Um oficial apareceu do nada e nos impediu de comunicar. "De qualquer modo," ele disse, enquanto olhava para as nossas marcas na testa que eram de cores diferentes, "você não fala a mesma língua." Nos tornamos mortificados um para o outro. Eu, Wanmin e Susan, senti uma pontada aguda de solidão, um instante de perda. O que foi mais desconcertante, no entanto, foi a forma como falavam comigo – com impaciência, irritação e falta de respeito. Eu falo francês até bem, mas estava tão aterrorizada que não pude entender, não era capaz de me fazer clara, pois seria ridicularizada. Eu percebi o quão raro havia experimentado tamanho desprezo, e mesmo, crueldade no tratamento.



Incorporando a Experiência através da participação

Voyage contou com a participação, na forma de role-playing (tomar emprestado a identidade de outro, fazer um personagem), como uma estratégia para alterar a forma de o espectador perceber o que estava acontecendo ao seu redor e a ele. Mais significativa ainda, o *role-playing* alterou o modo como ele/ela era percebido e, por isso, era tratado. A participação, descentralizou o ego do espectador e o estimulou ao processo de identificação. No momento em que a marca foi aplicada, a identidade de “espectador” deixou de existir, através de todas as trocas entre o espectador e os atores que interpretaram os indivíduos e situações que um exilado encontra em sua jornada, e, como nunca foi dada a oportunidade de os participantes conversarem entre si, todas as relações aconteceram com os atores. As pessoas encontradas pelos espectadores, viram nas marcas coloridas, a ilegalidade do refugiado e responderam de acordo com isso. Claramente, a identidade do espectador não pode desaparecer totalmente, entretanto, nos momentos em que tentamos nos afirmar, os atores mantiveram-nos contidos de forma bastante eficaz, como visto na tentativa do homem em diminuir o seu aprisionamento com o riso, ou, em minha tentativa de resistência quanto ao colar. Para proceder na travessia, o espectador foi compelido a manter a sua própria identidade escondida e, responder ao que estava acontecendo no papel do refugiado. Essa situação forçou-nos a uma postura reativa ou defensiva, que a seu turno, reduziu a sensação de atividade. Embora a escala tenha sido bem diferente, a perda de poder experienciada, permitiu-nos sentir a impotência experimentada por um refugiado em um nível visceral, ao invés de em um nível intelectual.

Quando os “espectadores” em *Voyage* entraram na pele do refugiado, deixaram de desempenhar um papel de observadores externos e passivos. A participação na “viagem” transformou o corpo de espectador em um corpo performativo –estávamos implicados na ação e a adoção das identidades foi demonstrada pelas respostas a como estavamos percebendo através de movimentos corporais necessários. Dessa maneira, muitos momentos em *Voyage* forçaram a experiência ao nível corporal,

como quando o guarda bateu fora da cela de metal com o seu rifle. A manutenção da experiência no corpo foi intensa, porque não podíamos conversar durante a jornada; nem também podíamos dispersar a tensão, apenas manter a experiência de forma solitária. Não fomos apenas privados de conversar, pois geralmente, estavamos sozinhos no espaço. Ninguém mais estava perto de mim, quando o meu colar foi tomado ou, quando cruzei a área de campo que representava a viagem da China para a França, como Wanmin. Esse isolamento físico também forçou a experiência dentro do corpo.

O processo de identificação estabelecido pela participação em *Voyage*, se deu por meio de forçar os participantes a darem o testemunho dos acontecimentos vividos pelos refugiados, que foram visibilizados através da performance. Essa noção é complicada, mas a visibilização acontece com a ausência do corpo do refugiado real que é re-formada no corpo ficcional, representado através das histórias e instruções providas pela produção, em adição à experiência sentida, lembrada e apreendida pelo espectador. Esse corpo ficcional é marcado e atualizado no corpo do participante. A ausência do refugiado real, emprega uma presença no corpo e na voz do espectador, mas essa presença a seu turno, faz brilhar a ficcionalização da realidade. O vazio entre a experiência do refugiado real e do ficcional diminui, na medida em que o espectador age, pois o seu corpo está ativamente engajado no processo de reproduzir a situação do outro. Esse testemunho, não apenas com os olhos, mas com o corpo, resulta em uma relação ativa, em que o espectador não apenas contribui para a narrativa do refugiado através de suas reações ao tratamento recebido, mas também começa a criar suas próprias memórias do exílio.

Vivian M. Patraka notou um fenômeno similar no que ela chama de “performance espectral” (1999), nos museus do Holocausto. Ela argumenta que, o visitante é o performer em um *site-specific*, “no qual somos questionados a mudar o significado de uma memória histórica” (PETRAKA, 1999, 122). Para a autora, inerente ao conceito de testemunhar, está a importância do corpo – não apenas ao ver, mas também ao sentir, cheirar, ouvir –ao entender de modo contextualizado, bem como interpretar os objetos, os eventos e a memória. Em um exemplo



vivo, Patraka analisa como o odor de pilhas de sapatos em estado de desintegração, que enchem toda uma sala no Museu do Holocausto em Washington-DC, não apenas relembra ao participante sobre os corpos mortos das pessoas que usavam os sapatos, mas também compele ao corpo do visitante a responder ao que vê (e cheira). A memória do Holocausto é impressa no corpo do visitante.

Mais diretamente que as experiências do Museu do Holocausto, *Voyage* implica o corpo dos espect-atores de tal modo, que eles reconhecem a si mesmo como refugiados, e, aos refugiados como a si mesmos – o “Eu” e o “Você” tornam-se entrelaçados. Kershaw, com base na obra de Victor Turner, define a dupla identidade de espectador/personagem no teatro participativo como "Um papel liminar, na medida em que coloca o participante 'entre' e entre os papéis sociais mais permanentes e de seus modos de consciência. Sua principal característica é, que ele permite ao espectador a aceitar que os acontecimentos da produção “são ambos real e não real (KERSHAW, 1999, p. 24). Eu respondi “ ‘entre’ e entre” quando meu colar foi tomado. Como o espect-ator se encontra em situações vividas pelo refugiado cuja identidade assumiu – até naquelas situações que não carregaram a mesma consequência ao espect-ator como aos refugiados reais - ela (Susan/Wanmin) respondeu, especialmente com o corpo, ao que acontecia ao personagem. Como Augusto Boal insiste, o espect-ator *vê e atua* no que é visto.

Para Boal, a atividade de participação do público desloca e nega o impacto negativo de uma identificação enfática, em que o “espectador assume uma atitude ‘passiva’, delegando ao outro a sua capacidade de agir" (KERSHAW, 1992, p. 102). Empatia, argumenta ele, é “ a mais perigosa arma no arsenal de todo o teatro e das artes a ele relacionadas (cinema e tv). Seu mecanismo (às vezes insidioso), consiste na justaposição de duas pessoas (a pessoa real e o espectador), renderem um ao outro, (o fictício e o personagem), o poder de tomar decisões "(BOAL,1985, p.113). Participação, ao invés disso, se esforça "para alterar o povo-espectador, 'seres passivos no fenômeno teatral – em atores transformadores da ação dramática e de seus temas" (BOAL, 1985, p.122). Para Boal, o que é essencial aqui é o corpo em performance: “Não

importa se a ação é ficcional; o que importa é que é ação! (BOAL, 1985, p.122). Passará ação de modo corporal, nos dá uma realidade para aquela ação: a situação pode ser ficcional, mas a ação em si mesma, é real. Ficar na fila com a persona adotada de um refugiado, faz as costas doer tanto como estar na fila como a nós mesmos: “O que é lembrado pelo corpo é bem lembrado.” (SCARRY, 1985, p.152).

A identificação em *Voyage* foi para além da atividade de espreitar e também do corpo em performance. Em *Voyage*, a identificação entre o espect-ator e o personagem assumido, convidou a uma reconstrução do sentido de *self*, não apenas através daquilo que é visto, mas também de como nós fomos vistos, pela reação dos atores. A aplicação da marca étnica, efetivamente apagou a identidade dos “espectadores”, como aqueles que nos conhecemos no momento inicial da busca para obter o estatuto de refugiado, substituindo nossa identidade, que parecia relativamente estável e segura, momentos antes sentida pelo grupo dentro da cela através de um status estável que era ou de conhecido ou de desconhecido. O espect-ator em *Voyage*, foi posicionado como o “outro” através da participação na performance, encontrando sua identidade como insegura e móvel, situacional e relacional, em que fomos forçados a confrontar a possibilidade do outro dentro de nossa própria personalidade. Essa mudança identitária ocorreu não apenas no discurso teórico, como também cara-a-cara, pois a confrontação compeliu-nos a sentir a discriminação, baseada nos indícios corporais de nossas reações aos atores – nesse caso, em reação de todos à marca étnica.Tendo em conta que os atores se recusaram a reconhecer a identidade real do participante, tivemos que reconhecer a possibilidade muito real de rever nossa imagem, nosso *self*.

A mesma técnica foi usada por Jane Eliot, em uma escola elementar em Iowa, onde decidiu ensinar seus trinta alunos uma lição de discriminação depois do assassinato de Martin Luther King Jr.— uma lição documentada no filme “A Class Dividedes” (1985), (Uma classe dividida). Durante dois dias ela dividiu a classe de acordo com a cor dos olhos dos alunos. No primeiro dia, as crianças de olhos azuis foram os “superiores” e por isso, eram

permitidas a tempo extra de intervalo, a repetir seus lanches e a outras vantagens, enquanto que as crianças de olhos castanhos eram “inferiores” e por isso, tinham que usar “colares”, (largas fitas frouxamente presas em torno de seus pescoços), e, que tiveram apontados todos os seus erros e deficiências. No segundo dia, a posição entre os dois grupos foi invertida. Eliot achou que a personalidade das crianças mudou muito rapidamente baseada no modo como estavam sendo percebidas: elas respondiam mais ao modo como estavam sendo tratados e percebidas, quando comparados ao momento anterior e regular da turma, em que eles se viam como a “si mesmos”. O fato foi que, o modo como se viam tornou-se inseguro. No dia que um jovem estava usando o colar, ele teve que explicar a causa de seu comportamento beligerante a um outro aluno que estava sem o colar. Ele respondeu, “Ele, melhor que eu... bem, não é isso.” Claramente, o seu sentido de *self* estava vacilando. Este efeito também refletiu nos resultados dos testes: o mesmo teste resultou em notas baixas que eram incomuns para as crianças nos dias em que estavam vestindo os colares e, em pontuações altas e excepcionais nos dias sem os colares. O experimento de Eliot, desestabilizou a identidade individual de tal forma, que se tornou difícil de resistir à infiltração de uma identidade alternativa.

Kaja Silverman(1996), explora a desestabilização ao procurar o modo como o indivíduo desenvolve o sentido de *self* e o que pode prejudicá-lo. Baseando-se em uma ampla gama de psicólogos, incluindo Sigmund Freud, Jacques Lacan, Jean Laplanche, Paul Schilder, e Henri Wallon, ela argumenta que uma compreensão do *self* é dependente de uma identidade visual (ou uma imagem que formamos em nossas mentes acerca de nossa própria imagem), e, que as sensações corporais são despertadas pela forma como nossa imagem é percebida pelos outros, ou para dizê-lo de outra forma, como nos vemos e como os outros nos vêem. Um forte senso sobre o *self*, o que ela chama de “*moi*”, ocorre quando a identidade visual e as sensações corporais são complementares; todavia, quando ambas se contradizem, o senso de *self* falha, deixando-nos desorientados e desconfortáveis. Esse processo é o núcleo da estratégia de identificação utilizada na performance de *Voyage*: como o espectador se dá

conta que os outros não o vêem como ele se vê, e, por isso, não o tratam do jeito como está acostumado, o senso primeiro do *self* pode vacilar, deixando espaço para que o sentido do outro tome posse.

Em uma das muitas entrevistas que tive no processo de pedido de asilo, outro chinês, outra Wanmin com uma marca amarela em sua testa, se juntou a mim. No primeiro momento, senti uma camaradagem – juntas nós poderíamos bater o sistema – até que eu vi que o oficial preferia minhas respostas. Apenas uma de nós iria conseguir e eu estava cansada de esperar, cansada de ser movida de um escritório ao outro. Me encontrei jogando com o oficial, competindo como minha companheira chinesa, e, eu consegui. À minha Wamin, foi concedido um visto temporário de residência, até que a demanda de asilo pudesse ser examinado. A outra Wanmin foi enviada de volta para preencher mais formulários. Eu havia ganhado, até que eu, Susan, percebi o que havia acontecido, o que tinha realizado com tanta facilidade, e sentido como um triunfo. Eu tive o orgulho jogado nas mãos dos oficiais, ao tomar o partido de quem está no poder, contra um potencial aliado.

Deixei as catacumbas dos estéreis e minúsculos escritórios para "fora" do mundo – uma cidade europeia anônima. Nela, as paredes provisórias criavam um espaço que deu a impressão de ruelas estreitas e sinuosas, com lojas pequenas e sujas. Outro cartão de instrução de Wanmin informou que, depois de muitos dias nas ruas, encontrei um parente bem distante que concordou ceder uma cama no quarto dos fundos de sua lavanderia, em troca de longas horas de trabalho. Entrei em um espaço mínimo e abarrotado com uma tábua de passar, uma grande mesa atulhada de roupas, uma vassoura, um balde com esponja, um lavatório, uma tábua de lavar e vários outros itens. Mal havia espaço suficiente para me mover. Meu primeiro trabalho foi dobrar uma pilha de camisas. Estava determinada a fazê-lo bem. Trabalhei muito duro para chegar ao final da pilha, mas quando cheguei na última camisa, descobri que ele estava rasgada, manchada, e colada à mesa. Meu coração disparou enquanto escondia entre as camisas que havia dobrado tão cuidadosamente. Novamente, a desconexão entre a reação mental, lembrou-me que a performance e minha participação acabariam em breve, entretanto, as reações de meu corpo viveram a experiência como real, como se houvesse passado por isso muitas vezes antes da hora que vivi como Wanmin. Tinha certeza de que iria receber uma chamada abusiva por arruinar a camisa, mas sorte a minha, novos imigrantes chegaram e uma nova pilha de camisas foi jogada em cima das que havia dobrado. Avancei para o ferro, terminei



minha segunda camisa e ouvi a minha chefe repreender a nova Wanmin que estava com pressa e não tinha cuidado para dobrar a pilha de camisas. “Por que não pode dobrar como ela, a anterior?, enquanto apontava para mim. Senti orgulho e um sentimento de superioridade e de realização. E mais uma vez, a súbita consciência da natureza desses sentimentos me assustou. Eu, Susan, estava passando por uma vontade de ficar passiva, a fim de garantir a minha própria sobrevivência e não fazia nada para aliviar a dor do outro, — eu nem sabia que poderia sentir-me assim e nunca vou esquecer como foi fácil adotar essa postura.

Eu, Wanmin, passei meus dias trabalhando. Passei, dobrei, lavei janelas. Fiz o que minha chefe mandava fazer outra e outra vez. Eu, Susan, comecei a experimentar o tédio dessa existência, enquanto varria o pequeno espaço pela décima ou décima quinta vez. Vinte minutos se passaram para mim, como muitos meses se passaram para Wanmin. Depois de muitas perguntas sobre meu pedido de asilo, eu, Wanmin vi que o meu requerimento foi indeferido com o fundamento de que não enfrentava nenhum perigo real na minha terra natal, além de pobreza. Fui rotulada como uma estrangeira ilegal e me foi dado três meses para deixar a França ou ser deportada à força. Meu cartão de instrução mostrou-me que fiquei na ilegalidade. Nunca deixei a lavanderia. Muitos meses se passaram e recebi uma carta de minha terra natal. Meus amigos não sabiam de meu paradeiro; eles esperavam que eu tivesse o bastante para comer e que estivesse feliz. A carta era tagarela e contou-me de cada um dos pequenos triunfos e decepções diárias dos meus amigos, de suas esperanças e sonhos. Eu, Wanmin (ou como Susan), senti lágrimas caindo dos olhos. Meu visto temporário estava expirado e se eles me pegassem, seria deportada. No entanto, tornei-me descuidada e caminhei pelas ruas, até mesmo durante o dia.

Muito breve fui pega, interrogada e jogada em outro ponto de retenção, desta vez rodeado por uma cerca de arame. Lembro-me do guarda que me prendeu sendo rude, agarrando o meu braço e, literalmente, me empurrando para dentro do espaço da prisão, para que tropescasse. Sei que não chegou a acontecer comigo, Susan, uma vez que os atores nunca me tocaram, mas minha conexão com Wanmin foi tamanha, que meu corpo sentiu o que imaginei ter-lhe acontecido. Eu estava só, em um espaço relativamente largo e vazio. Não podia ver nada fora da cela. Novamente, esperei, mas não por muito tempo. Eu, Wanmin, fui mandada de volta a China. Como Susan, aproximei-me da saída do espaço performativo e fui novamente confrontada com cartazes em tamanho natural dos doze refugiados, desta vez acompanha-

do pelas histórias de seus sucessos ou fracassos para obter o estatuto de refugiado. Apenas dois conseguiram.

Retirei a minha marca amarela assim que sai do espaço, o que para mim representava a china e a França e toda a dor entre as suas fronteiras. Estava exausta, muito grata que a provação havia acabado e pensei que poderia ser apenas Susan novamente na França, uma cidadã na legalidade. Uma vez no lobby, me sentei por um minuto para tomar uma xícara de café. Espantada, percebi que toda a minha "jornada" durou apenas uma hora — eu que tinha certeza de que havia estado por trás dessas cortinas pretas por tanto tempo. Fui acompanhada pela mulher que reconbeci como aquela que havia levado o meu colar. Ela sorriu e perguntou se o queria de volta. Quase me senti culpada por ter dito que sim. Conte que ela que havia me assustado. “Isso porque eu conheci aquela pessoa,” ela respondeu.

Avaliação da eficácia do Voyage

A atuação em *Voyage* encorajou e compeliu aos participantes para a aventura em um novo território, caracterizado por trocas na fronteira da identidade. Esse processo não apenas chamou para a questão interna assumida na integridade do *self*, mas também forçou uma habitação desconfortável da zona fronteira entre o *self* e o outro: “Viver na borda é frequentemente experimentar o sentimento de estar preso a um impossível entre” (LAVIE e SWEDENBURG, 1996, p.15). Esse “impossível entre” moveu *Voyage* para além de uma experiência teatral interessante e incomum, para uma vivência que talvez, pudesse impelir uma ação social ao público.

É bem difícil mensurar a possível eficácia de tal acontecimento performático. Kershaw define a eficácia como, “o potencial que o teatro pode ter para fazer os efeitos imediatos da performance influenciar, ainda que minuciosamente, a evolução histórica geral das realidades sociais e políticas mais amplas” e ele argumenta que, não é útil a tentativa de estabelecer uma conexão causal entre o trabalho de teatro e as mudanças na sociedade (KERSHAW, 1992, p.1). Ao invés disso, nós deveríamos “prestar mais atenção nas condições da performance que têm maior probabilidade de produzir um resultado eficaz.” Para avaliar a eficácia de forma convincente, devemos “considerar o potencial performativo, (tanto no seu sentido específico como 'show individual', quanto no seu sentido geral, como ‘um con-



junto de práticas'), para alcançar a eficácia em um contexto histórico particular " (KERSHAW, 1992, p. 3). É a estratégia performativa de identificação que provê a chave para determinar o potencial de *Voyage* em atingir a sua eficácia, através da participação do público. Elin Diamond (1992) afirma que, a mudança permanente pode ser o resultado de uma identificação com o outro: identificação é "uma ação assimilada ou apropriada, fazendo do outro o mesmo que a mim, ou, a mim o mesmo que o outro, mas ao mesmo tempo, isso causa uma transformação no eu/ego pelo outro (KERSHAW, 1992, p.396). A sugestão é que, na fronteira da identidade, a integridade e a consistência da identidade são transgredidas por cada ato de identificação.

Em *Voyage*, no entanto, a fonte de uma mudança potencialmente permanente não é, talvez, a identificação que vem de uma mestiçagem das identidades reais e as assumidas pelos participantes, mas sim, a capacidade auto-reflexiva sobre a experiência. A participação resulta em uma identificação entre o espectador e o refugiado e isso não quer dizer que o espectador simplesmente perde o seu *self* para o personagem. Ao contrário, ela se torna consciente de si mesma, observando-se como personagem e, por sua vez, torna-se extremamente consciente de sua própria identidade. O participante em *Voyage* testemunha o refugiado e responde aos traumas de ir para o exílio e buscar pelo asilo, vendo-se a si mesmo "vivendo" no corpo de um refugiado. Essa reflexividade cria um efeito de distanciamento brechtiano, cujo propósito é, como explica, "[...] político, no sentido mais completo da palavra; isto é, como Brecht insistiu mais e mais, para alertar que os objetos e as instituições que você pensou serem naturais, foram realmente apenas históricos: o resultado da mudança é que eles mesmos tornam-se, doravante por sua vez, mutáveis"(JAMESON,1972, p.58).

A reflexividade, estratégia da performance, não apenas estabelece uma identificação entre o espectador e o refugiado, mas impele a cada membro do público a reavaliar suas suposições sobre a compreensão do exílio e os poderosos mitos culturais acerca da pátria. Os membros da audiência devem também reconhecer o seu ou a sua própria posição subjetiva dentro dessas narrativas mestras. A participação na produção destrói o que é, muitas

vezes assumido como um conhecimento estável sobre o que significa o exílio, o que é um refugiado e sobre quem recebe asilo. Stuart Hall (1980), em "Codificação, decodificação," faz a distinção entre o significado literal – a denotação – e o significado associativo – a conotação—de um signo. Enquanto o significado literal é universalmente reconhecido, aparentemente natural e fixo, significados associativos são fluidos, emotivos e contextuais. Conotações oferecem significados implícitos com base em uma "[...] qualidade, situação, valor ou inferência. . . "Mapas de significado". . . com toda uma gama de significados sociais, práticas de usos, poderes e interesses 'escrito em e 'para eles", pois eles têm o poder de "alterar e transformar a significação" (HALL, 1980, p.133-34). Penso que a questão em *Un Voyage Pas Comme Les Autres*, é adicionar significados associativos ao significado literal da palavra "refugiado". A produção age como uma intervenção cultural, uma interrupção no discurso dominante sobre a imigração, adicionando camadas à definição dada pela Convenção das Nações Unidas sobre o Estatuto dos Refugiados e Exilados: não só rostos e histórias de refugiados, mas também emoções e memórias gravadas nos corpos dos espectadores.

Para Hall, uma sobreposição de significados conotativos sobre "sinais já codificados", acrescenta politicamente "dimensões ideológicas mais ativas" aos sinais que antes pareciam apenas neutros, (HALL, 1980, p.133). Ao personalizar um tema que está distante para muitas pessoas, a produção impede a omissão do problema, o que é fácil quando os refugiados são apenas dados estatísticos. Só que a produção vai a um passo além, ao empoderar seu público a agir pela justiça social, fornecendo o que Hall chama de um "código de oposição", para que os espectadores possam repensar e rever as políticas de imigração de uma "estrutura alternativa de referência", a partir da perspectiva de alguém que teme a deportação e passa pelo isolamento e deslocamento. A produção funciona como uma forma de intervenção cultural que incentiva não só uma reavaliação da justiça, na concessão de asilo, bem como uma revisão na definição de quem é um refugiado "merecedor", mas também uma reavaliação da cumplicidade do cidadão comum na manutenção de uma política de governo que oferece asilo a



menos que 20% dos requerimentos de refugiados.

O quão fácil é estar em cumplicidade com as estruturas de poder, é uma lição gravada na memória dos participantes, assim como fui colocada em várias situações em que o silêncio ou consentimento foram claramente, a forma mais fácil de contornar o obstáculo. Minhas reações em ambos, na entrevista onde me joguei nas mãos do oficial de imigração e, na loja, onde fiquei junto a meu chefe quenado ele repreendeu o outro trabalhador, chocaram-me quando reconheci depois do incidente, que havia me comportado de um modo que apoiava e reforçava a estrutura de poder. Além disso, a reflexividade incentivada pela estratégia de atuação me permitiu ver a agenda oculta e poderosamente persuasiva da ideologia dominante, ao tornar-me consciente do que Bourdieu chamou por uma "violência simbólica". Assim *Voyage* agiu como uma performance radical projetada para encorajar o interrogatório sobre as políticas de imigração, para despertar a ira pública e, finalmente, para contribuir para a mudança social.

Alguns outros participantes em *Un Voyage Pas Comme Les Autres*, não foram tão afetados pela performance como eu. Penso que meu envolvimento intenso foi causado em parte pela língua. Não sou uma oradora nativa em língua francesa, então não sei alguns dos termos técnicos usados e, o forte sotaque francês falado pelos atores, os refugiados reais, era difícil de entender. Com frequência me senti perdida e incerta se havia enendido corretamente, então a lacuna entre a desorientação que eu realmente senti e o deslocamento que a produção se esforçou para fazer a personagem sentir, foi estreitada pela linguagem. De acordo com Silverman, as reações dos outros que pareciam determinados a ficar fora da experiência, que tentaram manter uma distância segura da imagem forçada sobre eles através da persona assumida, foram mais comuns do que a minha. Baseando-se em "Pele Preta, Máscaras Brancas" de Franz Fanon, ela argumenta que é impossível obter um "'dentro' de uma imagem negativa." Quando a identificação com uma imagem (de idealização) é realizada pelo olhar cultural, muitas vezes o sujeito experimenta-a como uma imposição externa." e se esforça para rejeitá-la ou para mantê-la separada do "mo?" (SILVERMAN, 1996, p. 20). A estratégia performativa de *Voyage*,

no entanto, tenta negar ao participante qualquer espaço que determine a sua própria "identidade visual" ou ficar a uma distância auto-imposta da identidade com o papel adotado. Até para aqueles que tentaram manter sua distância, a experiência de serem vistos e tratados como um alienígena indesejado, entrou em seus corpos.

Dessa maneira, a estratégia de atuação em *Voyage* parece desempoderar, pois a performance faz com que o espect-ator sinta-se tão impotente, ele realmente se aproximacom a estratégia de empoderamento, que Freire chama de "*conscientização*" (1989), onde pessoas oprimidas desenvolvem uma consciência crítica através do diálogo com sua realidade social ao reconhecer a sua capacidade de transformá-lo através de suas próprias ações. Esse é apenas um passo curto para a conscientização crítica na ação para a mudança social. Aplicando as idéias dialógicas de Freire para o teatro, Augusto Boal argumenta que "ação dramática lança luz sobre a ação real. O espetáculo é a preparação para a ação. A poética do oprimido é essencialmente a poética da libertação: o espectador não mais delega poder ao personagem ou pensa e age em seu lugar. O espectador se liberta, ele pensa e age por si mesmo! O teatro é ação!" (BOAL, 1985, p.155). Ele explica que quando faz um "ensaio" no palco, a ação realizada ou, "a experiência é um concreto" (BOAL, 1985, p.141). A chave para a eficácia, de acordo com Boal, é o corpo performativo encarregado de fazer a ação – praticando "uma ação real até quando o faz de uma maneira ficcional (BOAL, 1985, p.141).

O corpo em performance é a fonte de eficácia em *Voyage*, mas aqui é a identificação, física e psicológica, com o que não se é – de fato uma identificação que é desagradável e desconcertante até a sua radicalidade com a imagem idealizada – que pode resultar em atender ao efeito de mudança social. Enquanto no teatro do oprimido, o espect-ator experimenta esse agenciamento durante o processo dramático, em *Voyage* o espect-ator experimenta a perda de agenciamento e privilégios e a memória de perda, de segurança, de legitimidade, de casa que, ao ser visto como o outro, é armazenada em seu corpo. Ela é uma memória incorporada (em oposição a um ensaio da ação ou uma memória de um *role-playing*, um papel interpretado), que tem o potencial para impulsionar o spect-ator de ação

após a participação na *mise-en-situation*. (estar-em-situação). Boal escreveu que “talvez o teatro não seja revolucionário em si mesmo; mas não há dúvidas, é um ensaio para a revolução!” – um chamado que marca diversas passagens no livro “O Teatro do Oprimido”(BOAL, 1985). Talvez seja muito afirmar que *Un Voyage Pas Comme Les Autres*, atue como um “ensaio para a revolução”, mas não é, argumentar que se inicia a levantar a consciência do público sobre as políticas governamentais, apertando as restrições à imigração e revertendo a apatia pública sobre a situação dos refugiados. No entanto, mudanças ainda ocorrem lentamente.

Como refleti sobre minha experiência, no entanto, perguntei a mim mesma se e como eu realmente havia mudado. Será que trocar de carreira para lutar pelo direito dos refugiados? Vou doar tempo para aliviar a situação? Faria mais ao colocar dinheiro na caixa para os refugiados de Ruanda, Kosovo, Afeganistão ou, onde quer que o próximo conflito obrigue seus cidadãos ao exílio? Provavelmente não. E ainda assim... Eu fui transformada. Wanmin ainda está comigo. Sua identidade e minha foram misturadas e eu vejo a face dela/minha quando ouço histórias sobre refugiados. Vejo artigos sobre imigração e seus efeitos psicológicos, mas aqueles efeitos políticos que desestabilizam o nosso sentido de uma identidade segura. “Longe se segurar um *status quo*, a identificação pode ser vista como uma produção histórica de contradição... Para identificar, aparentemente, não é apenas incorporar, mas ser incorporado. Para ser radicalmente desestabilizador.” (391). Depois de tal mudança, como eu poderia ser a mesma?

Ainda assim, esperar que cada espectador altere seu/sua trajetória de vida por causa de uma produção é irreal e injusto como critério para avaliar a sua capacidade de afetar em uma mudança social. Isso não diz, todavia, que a experiência teatral perde a eficácia. Em seu trabalho sobre pós-colonialismo, Ruth Frankenberg e Lata Mani (1996), distinguem as mudanças “decisivas” e as mudanças-políticas “definitivas” – políticas, econômicas e discursivas – causadas pela descolonização. Essa distinção permite aos autores a reconhecer as verdadeiras mudanças no pensamento e ação (mudanças decisivas), sem reivindicar “uma ruptura completa nas relações sociais, econômicas e políticas e formas de

conhecimento [turnos definitivos]” (FRANKENBERG e LATA MANI 1996, p. 283). Essa distinção, penso, ajuda a explicar a eficácia potencial de *Un Voyage Pas Comme Les Autres*. A participação do público permite ao espectador experimentar uma natureza situacional e relacional da identidade, não no reino da discussão teórica, mas com seu corpo, causando assim uma mudança “decisiva” em sua atitude e entendimento que pode depois, ser traduzida em ações sociais. Como o gesto de Madeleine de Proust, aquela memória física permanece em sua estruturas, seja por meio de afirmação ou negação ou omissão de nossas atitudes em relação à imigração. Sem dúvida, a marca amarela permanece em minha testa e, embora seja invisível para os outros, ela continua a influenciar a forma como eu vejo o outro em mim e a mim no outro.

REFERÊNCIAS:

- “Asylum Policy.” *Europa: The European Union Online*. 13 June 2001. 18 June 2001. <<http://europa.eu.int/scadplus/leg/en/lvb/133020.htm>>.
- BOAL, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *The State Nobility: Elite Schools in the Field of Power*. Trans. Laetitia C. Clough. Stanford: Stanford UP, 1996.
- , and J.-C. Passeron. *Reproduction in Education, Society, and Culture*. London: Sage, 1977.
- The Politics of Participation 117 *A Class Divided*. Dir. William Peters. Frontline. PBS Video. 1985.
- DIAMOND, Elin. “The Violence of ‘We’: Politicizing Identification.” *Critical Theory and Performance*. Ed. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. 390–98.
- Europe: Variations of a Theme of Racism. Race and Class*(Special Issue) 32.3 (1991).
- FRANKENBERG, Ruth, and Lata Mani. “Cross-currents, Crosstalk: Race, ‘Postcoloniality,’ and the Politics of Location.” *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*. Ed. Smadar Lavie and Ted Swedenburg. Durham: Duke UP, 1996. 273–93.
- “Free Movement of Persons within the European Union.” “Schengen Treaty Fully Implemented Since July 1, 1995.” 18 June 2001. 24 May 2002. <europa.eu.int/pt/info/schengen.html>.



- FREIRE, Paulo. *Pedagogy of the Oppressed*. Trans. Myra Bergman Ramos. New York: Continuum, 1989.
- GROSS, Joan, David McMurray, and Ted Swedenburg. "Arab Noise and Ramadan Nights: Rai, Rap, and Franco-Maghrebi Identities." *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*. Ed. Smadar Lavie and Ted Swedenburg. Durham: Duke UP, 1996. 119–56.
- HALL, Stuart. "Encoding, Decoding." *Culture, Media, Language*. Ed. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, and Paul Willis. London: Routledge, 1980, repr. 1992. 128–38.
- HAMILTON, Kimberly A., ed. *Migration and the New Europe*. Washington, D.C.: Center for Strategic and International Studies, 1994.
- HARGREAVES, Alec G. *Immigration, "Race," and Ethnicity in Contemporary France*. London: Routledge, 1995.
- "Incorporating the Schengen 'Acquis' into the European Union Framework." *Europa: The European Union Online*. 13 June 2001. 18 June 2001. <<http://europa.eu.int/scadplus/leg/en/lvb/133020.htm>>.
- JAMESON, Fredric. *The Prison-House of Language*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- KERSHAW, Baz. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. London: Routledge, 1992.
- . *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*. London: Routledge, 1999.
- LAVIE, Smadar, and Ted Swedenburg, ed. "Introduction: *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*." *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*. Durham: Duke UP, 1996. 1–26.
- LOESCHER, Gil, and Ann Dull Loescher. *The Global Refugee Crisis*. Santa Barbara, CA: ABC–CLIO, 1994.
- MARINER, Joanne. "Asylum Under Threat." *Human Rights Watch*. 5 January 2002. <<http://www.hrw.org/campaigns/refugees/section-3-1.htm>>.
- MILES, Robert, and Dietrich Thranhardt. *Migration and European Integration: The Dynamics of Inclusion and Exclusion*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 1995.
- NAFICY, Hamid, ed. *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. New York: Routledge, 1999.
- PAPADEMETRIOU, DEMETRIOS G., and KIMBERLY A. Hamilton. *Converging Paths to Restriction: French, Italian, and British Responses to Immigration*. Washington, D.C.: Carnegie Endowment for International Peace, 1996.
- PATRAKA, Vivian M. *Spectacular Suffering: Theatre, Fascism, and the Holocaust*. Bloomington: Indiana UP, 1999.
- "The Right to Asylum in the European Union." *Human Rights Watch World Report 1998*. 10 January 2002. 6 January 2002. <<http://www.hrw.org/worldreport/Helsinki-28.htm>>.
- SCARRY, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford UP, 1985.
- . "The Difficulty of Imagining Other Persons." *The Handbook of Interethnic Coexistence*. Ed. Eugene Weiner. New York: Continuum, 2000. 40–62.
- SILVERMAN, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. London: Routledge, 1996.
- SILVERMAN, Maxim. *Deconstructing the Nation: Immigration, Racism, and Citizenship in Modern France*. London: Routledge, 1992.
- Un Voyage Pas Comme Les Autres*. "Le cadre de l'exposition." 10/9/01. <<http://www.fluctuat.net/glossaires/expos/villette/voyage.htm>>.
- . *Le dossier de presse, dossier pédagogique, and communiqué de presse*. 10/19/98. 10/9/01 and 5/24/02. <www.lavillette.com/refugies>.
- . "Vivre et comprendre la situation d'un réfugié." 10/9/01 and 5/24/02. www.membres.lycos.fr/amnesty/refugie.html.