

O OLHAR DO DIRETOR TRANSGRESSOR SOB A ÓTICA DO ESPAÇO ARQUITETÔNICO E A VIGÊNCIA ATIVA DO PÚBLICO NO PROCESSO ARTÍSTICO.

Carlos Alberto Ferreira da Silva¹

RESUMO: O presente artigo trata da experimentação e da vivência do espetáculo performático *Id.: Por favor se identifique!*, realizado em 2009, na cidade de Ouro Preto – MG. Assim, o texto apresenta a relação direta do público com a obra artística, além de pontuar os conceitos a cerca do Teatro Performativo, de modo que, o diretor se torna o provocador do experimento performático.

Palavras-chave: Diretor, Teatro Performativo, Público.

RESUMEN: El presente artículo habla sobre la experimentación y la vivencia del espectáculo performativo *Id.: ¡Por favor identifíquese!*, realizado en 2009 en la ciudad de Ouro Preto (Minas Gerais). De este modo, el texto presenta la relación directa entre el público y la obra artística, además de apuntar hacia los conceptos de teatro performativo, de modo que el director se convierte en provocador del experimento performativo.

Palabras clave: director, teatro performativo, público.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado em Artes Cênicas: Direção Teatral, Interpretação e Licenciatura – Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Diretor, ator, professor. E-mail: carlosferreira1202@yahoo.com.br

As experiências que neste texto serão descritas fazem parte da vivência de um processo de montagem, que unificou tanto os conceitos do teatro, quanto da *performance*. Tendo como questão: é possível um diretor de teatro conduzir um trabalho performático? Deste modo, o espetáculo *ID.: Por favor se identifique!*, iniciou o processo de criação em março de 2009, com atores, dramaturgo, assistente de direção e diretor que partiram de um processo colaborativo para a criação de trabalho que visasse à *identidade* como norte da pesquisa performática. O diretor na função de tecer juntamente com os outros artistas/participantes possibilitou neste trabalho um foco que interagisse o espaço e o público, de maneira que, a experimentação pudesse agir no campo sensorial do participante. Assim, durante cada dia, semana e mês as pessoas relacionadas e imergidas a este processo se dedicaram para o desenvolvimento deste espetáculo, que desestabilizava a ideia de “passividade” do público e os apresentava a possibilidade de compor com os artistas.

O primeiro passo era identificar as relações de *tempo* e de *espaço*, que diretamente impulsionava o desenvolvimento deste trabalho, ou seja, a busca por uma encenação não convencional; uma apresentação que unificasse valores efêmeros, em que o público pudesse traçar um diálogo com a proposta, mas também, propor este diálogo com os artistas; além de que as vozes dos artistas e dos envolvidos pudessem compor os signos e a diversidade textual e imagética presente no espetáculo.

Para isso, durante quase um ano de investigação e de procura por espaços para a realização do espetáculo, acabou-se por definir o Teatro Municipal Casa da Ópera (1770), o prédio teatral mais antigo da América do Sul, tombado pelo Patrimônio Histórico Nacional, na cidade de Ouro Preto, como espaço de experimentação de uma obra performática. Primeiramente, por ser um tradicional espaço teatral. Logo, por fazer parte das características do espetáculo de promover à desconstrução espacial do teatro, fazendo com que a caixa cênica fosse repensada para a vivência sensorial do público, isto é, o trabalho de pensar o “desconforto” cenográfico propondo uma reação ativa no público presente. Além disso, o espetáculo partia da desconstrução do que denominamos identidade, que são o conjunto de caracteres ou características próprias e

exclusivas das quais se podem diferenciar pessoas, animais, plantas e objetos inanimados uns dos outros. José Gil (2009, p. 9) supõe que o verdadeiro problema seja a identidade individual ou coletiva. “Seria então estranho e mesmo enigmático que uma questão aparentemente psicológica ou psicossocial condicionasse de modo tão radical e duradouro o nosso modo de vida, as nossas emoções, o nosso comportamento”. Mediante a estes estranhamentos vivos e pulsantes presentes em nossas vísceras, que o espetáculo foi sendo gerado. Questionando *a priori* um regime imposto pela sociedade e como estas implicações seriam reverberadas através da encenação.

O espetáculo *ID.: Por favor se identifique!* foi apresentado nos dias 07 às 19hrs, 08 às 20hrs e 09 às 21hrs de dezembro de 2009. Possuindo um público de 45 pessoas, sendo que, 15 pessoas podiam chegar na hora e participar, já as outras 30 foram inscritas via internet, em que a divulgação consistia no seguinte anúncio:

Para a participação do espetáculo performático “*ID.: - Por favor se identifique!*”, envie um e-mail para: grupo-id@hotmail.com, com o nome completo, número de identidade e telefone, solicitando inscrição em um dos três dias de espetáculos – 07, 08 e 09 de dezembro. Logo, a produção entrará em contato confirmando o pedido.

A entrada no espetáculo será permitida somente para maiores de 18 anos e com a apresentação de um documento com foto original ou autenticado (IDENTIDADE, CARTEIRA DE HABILITAÇÃO, CARTEIRA DE TRABALHO OU PASSAPORTE). Sem a apresentação de um destes documentos não será permitida a entrada no espaço ID.:

Maiores informações entre em contato com o Grupo ID., pelo e-mail indicado.

O espetáculo utilizou do espaço teatral para receber o público, onde esta arquitetura teatral disponibilizou dos fundos dos camarins como porta receptiva para os inscritos. Cada participante mostrava o seu documento original, que era retido pela produção, ou seja, o sujeito perdia a identidade – pois o documento que o assegurava como sujeito estava em posse da produção do espetáculo – além de assinar um termo de autorização de imagem.



Os tradicionais teatros italianos utilizados para apresentações e realizações de obras artísticas vêm sendo, também, explorado de outras maneiras, percebendo que não há uma única convenção do fazer artístico, mas possibilitando diferentes explorações. Desde o início do Século XX com a influência das Vanguardas, do *happening* e da arte moderna, foi possível notar que o processo da arte se estendia dos espaços tradicionais, tais como: teatros e museus para a exploração de novas arquiteturas, onde os artistas poderiam desenvolver seus trabalhos a partir de novas óticas espaciais. Estes lugares começavam a se caracterizar por galpões, casas comuns, bares, *shoppings*, igrejas, cemitérios, escolas, carros, ônibus, caminhões, todo e qualquer espaço em que o artista acha possível realizar suas práticas.

Os espaços abrigam tanto a *obra* quanto o artista tornando-os elementos do próprio fazer artístico, unificando as ideias, em prol de um evento. Os trabalhos partem de encenações teatrais, exposições de obras performáticas ou dos corpos dos artistas que exploram da arte como ligação direta com o seu desenvolvimento, se colocando à disposição da arte e para arte. Porém, as *performances* e a *body art* particularizam o corpo, da mesma forma que o arquiteto particulariza o espaço natural e o transforma em espaço humano.

Para realizar este pensamento, de aprofundamento em direção à noção de *performance*, idealizada aqui como expressão artística (a *performance art*), tornando o artista como propulsor, estimulador e interventor do próprio trabalho. O *performer* relaciona-se ativamente com a proposta, transformando em uma vivência para o público, mas também para ele. Josette Ferral (2009) explana sobre importantes conceitos acerca da *performance*, baseando suas teorias em Richard Schechner apresentam a definição de

Performer, quer seja num sentido primeiro “de superar ou ultrapassar os limites de um padrão” ou ainda no [sentido] de “de se engajar num espetáculo, um jogo ou um ritual”, implica ao menos em três operações, diz Schechner.

1. ser/estar (“being”), ou seja, se comportar (“to behave”);

2. fazer (“doing”). É a atividade de tudo o que existe, dos quarks² aos seres humanos;

3. mostrar o que faz (“showing doing”, ligado à natureza dos comportamentos humanos). Este consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar). (FERRAL, 2009, p. 200).

Assim, no espetáculo performático *ID.: Por favor se identifique!*, os *performers* querem que o público sintam as relações (artista, público e fatos) de perto, juntamente com a presença das ações e o ritual instaurado no espaço e nos envolvidos; além de explorar os cinco sentidos: olfato, audição, paladar, tato e visão, através de elementos que aguçavam e ativavam ao longo do caminhar pelo Teatro Municipal Casa da Ópera. Fazendo com que o público participe ativamente em diálogo com os artistas/provocadores, ou seja, os convidados interagem com as propostas, tais como, vendarem os olhos e caminharem através do comando da produção; tirarem os sapatos e se submeterem a pisarem em gelatinas ou no gelo; degustar de tortas, doces e salgados que estavam no banheiro em cima de uma privada; responder a perguntas íntimas indagadas pelo *performer*; participar do trajeto sugerido pelos artistas, mas também com a possibilidade do público propor uma nova ação. Essas ações performáticas agregam ao que venho afirmar como *Teatro Performativo*, primeiro por gerar uma série de linguagens tornando uma *espetacularidade*, onde o público comunga de uma ação extracotidiana, em um espaço não comum, com atividades diferenciadas e num ritual novo, onde ele também pode se tornar o artista propositor da ação no coletivo. De acordo com Armindo Bião “espetacularidade é a categoria dos jogos sociais onde o aspecto ritual ultrapassa o aspecto rotina: são os rituais religiosos, as competições esportivas, os desfiles e comícios, as grandes festas.” (BIÃO, 2009, p. 163-164). Josette Ferral descreve sobre essas ações como o meio que o teatro buscou de beneficiar das aquisições da *performance*, de modo que ele

² Quarks: subpartículas atômicas, formadoras das menores partes de um átomo.

[...] adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em *performer*, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países- Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”. (FERRAL, 2009, p. 198).

O espetáculo *ID.: Por favor se identifique!* visou de diferentes interações como: a utilização direta de abordagem com o público; o uso de tecnologia (televisores, data show, máquinas fotográficas, filmadoras e recursos para iluminação); a estimulação dos sentidos por meio de objetos e comidas. Inúmeras possibilidades que serviram de composição para o processo criativo, buscando tanto dos elementos da *performance*, quanto do teatro para compor o trabalho cênico com os artistas envolvidos no processo. A Fotografia 1, revela o momento do espetáculo em que o público havia se misturado inteiramente com os *performers*, possibilitando uma interação mútua entre as pessoas sem identidades presentes no espaço teatral, uma vez que, no início do espetáculo os participantes haviam deixado seus documentos com a produção. Anne Bogart (2011) ao descrever sobre o público do teatro diz que ele

[...] deve se sentir envolvido pelos acontecimentos, mas também ligeiramente incomodado com o que está acontecendo. As interações, as palavras e as ações no palco devem ser vigorosas, arrojadas e impositivas. [...] O artista se relaciona com os materiais à mão a fim de despertá-los, de desdomesticá-los. Para liberar o potencial de uma palavra ou ação é necessário que o ator represente de tal forma que não descreva o seu significado, mas sim o transforme ligeiramente, de modo que a multiplicidade de seus sentidos potenciais fique evidente e desperte. (BOGART, 2011, p. 60).



Fotografia 1 de Ronald Peret.

Na arte não há como distinguir as diferentes relações, ou seja, o ato do acontecimento une as diversas concepções e as colocam juntos em função do processo artístico. No caso do teatro performativo os elementos se juntam, as questões do espaço arquitetônico e do tempo se relacionaram em todas as instâncias, primeiramente, por possibilitar a imersão e a exploração durante a vivência de todos envolvidos. Logo, por visar uma análise diferenciada do tempo, percebendo-se a sua variação durante o desencadear do espetáculo.

Alguns pensadores filósofos trazem a reflexão acerca do *tempo*, Helio Jaguaribe em um artigo *Tempo e História*, apresenta a ideia sobre esta efemeridade a partir do pensamento de importantes nomes que discutiram sobre este tema, por exemplo, Santo Agostinho (1990) exprime dificuldade em compreender o tempo, mas aponta que, o tempo decorre de fato que todas as explicações possíveis são necessariamente circulares, ou seja, para defini-lo é preciso obter referências ao próprio tempo. Platão (1950, p. 431) define como, “a imagem móvel da eternidade”, já Aristóteles (1968) “é o número do movimento com relação ao antes e ao depois”, mesmo o próprio Santo Agostinho que alegava dificuldades para definir o tempo, conceitua como “presença de coisas passadas, como memória, presença de coisas presentes, como visão, e presença de coisas futuras, como expectativa”. Patrice Pavis (2005) busca em Mikhail Bakhtin a noção de *cronotopo*, (do grego *kronos* = tempo e *topos* = espaço), é basicamente a criação de uma figura, símbolos a partir de dados concretos, é encontrar uma figura que se relaciona tanto no campo concreto quanto no abstrato, que permita uma metamorfose espacial e uma experiência temporal.



No cronotopo da arte literária acontece a fusão e o índice espaços-temporais em um todo inteligível e concreto. O tempo se condensa, torna-se compacto, visível para arte, enquanto o espaço se intensifica, mergulha no movimento do tempo, do sujeito, da história. Os índices do tempo se desdobrem no espaço, este é percebido e medido a partir do tempo. (PAVIS, 2005, p. 150).

Tais conceitos tornam-se relevantes para justificar a ênfase do espetáculo, uma vez que a criação parte de um questionamento do diretor, que busca compreender se é possível *transgredir* a uma composição cênica. Assim, a margem da investigação sobre o desenvolvimento deste espetáculo, onde o tema identidade era o norte, isto é, o meu norte, as minhas implicações, os meus desejos e as minhas dúvidas. O que vinha ser o papel do diretor junto a estes tantos questionamentos e função no qual deveria “exercer”. De acordo com Walter Lima Torres (2007)

O diretor poderia ser considerado também como um provocador. É ele quem se põe a julgar, os esboços. Esboço de cenário; esboço de atuação; esboço de iluminação e assim sucessivamente diante dos agentes criativos envolvidos na montagem. Esboços esses que se tornam, mais tarde, o espetáculo teatral sob sua responsabilidade já quando da presença do público, e da sua própria partida. O projeto de encenação do diretor termina quando o trabalho do espectador começa. (TORRES, 2007, p. 117).

Em vista desta vivência que surtiu tanto para o público, mas quanto pela experiência de buscar no papel do diretor uma ação provocativa, que desestabilizasse uma ação cotidiana e buscasse na *performance art* um meio propositivo de interação para a concepção desta obra performática. Que durante a apresentação cada dia foi de uma maneira, pois o jogo se instaurou de ambas as partes, tanto da proposta dos artistas, quanto dos participantes, de modo que o espaço se tornou válvula de encontro para a criação cênica da obra experienciada. O papel do diretor foi de provocar o trabalho dos *performers*, a partir de ações que agiam contra um pensamento social, ou seja, pessoas sem identidades, sem códigos, números ou cédulas que o com-

provasse como um sujeito “X”, de modo que esta desestabilização agisse de forma ativa junto aos participantes. Tornou-se uma ótica própria criada no espaço ID.: (Teatro Municipal Casa da Ópera), que resultou numa experimentação sensorial entre a obra artística, os artistas, o espaço e o público, partindo de uma experiência promovida por um diretor de teatro.

REFERÊNCIAS:

- ARISTÓTELES. *The Basic Works of Aristotle*, Nova York/Londres, House, 1968.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *Teatralidade e Espetacularidade*. In.: Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos. / Armindo Jorge de Carvalho Bião, Prefácio: Michel Maffesoli. – Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- GIL, José. *Em busca da Identidade o desnorte*. Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2009.
- FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade - teatro performativo*. Trad. Lígia Borges. Revista Sala Preta, São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008. Palestra proferida no Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM). Belo Horizonte, 2008.
- JAGUARIBE, Helio. Tempo e História. Tempo dos tempos. Organizado por Marcio Doctors; textos de Marcio Tavares d’Amaral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2003.
- PAVIS, Patrice. *Análise dos Espetáculos*. Tradução: Sérgio Silva Coelho. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- PLATÃO. *Timée ou de la nature*, in Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 431-524.
- SANTO AGOSTINHO. *Confesiones*. Madri, Alianza Editorial, 1990.