



36

ANO 24, 2021.1

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

REPERTÓRIO

REPERTÓRIO

ISSN 2175-8131

REPERT. SALVADOR, ANO 24, N. 36, P. 1-348, 2021.1

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

REITOR:

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR:

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

PRÓ-REITOR DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO:

Sérgio Luís Costa Ferreira

DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO:

Hebe Alves da Silva

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC)

COORDENAÇÃO DO PPGAC:

Joice Aglae Brondani

DOCENTES:

Antonia Pereira, Cássia Lopes, Catarina Sant'Anna, Célida Salume, Ciane Fernandes, Cleise Mendes, Daniela Amoroso, Denise Coutinho, Deolinda Vilhena, Eduardo Tudella, Eliene Benício, Eloisa Domenici, Evani Tavares, Evelina Hoisel, Ewald Hackler, Fabio Dal Gallo, George Mascarenhas, Gil Vicente Tavares, Gilsamara Moura, Gláucio Machado, Hebe Alves, Ivani Santana, João Sanches, Joice Aglae, Leonardo Sebiane, Leonardo Boccia, Luiz Cláudio Cajaíba, Luiz Marfuz, Maria Albertina (Betti) Grebler, Meran Vargens, Paulo Henrique Alcântara, Raimundo Matos, Sonia Rangel, Suzana Martins.

REPRESENTANTES DISCENTES:

Jandira Sodrê Barreto (Mestrado)
Tiziane Assunção Virgílio (Doutorado)
Ila Nunes Silveira (Doutorado)

EDITORES-CHEFES

George Mascarenhas e Ivani Santana

ASSISTENTE EDITORIAL

Cristina Alves de Macêdo

EDITORES ASSOCIADOS

Em foco: Dramaturgia no campo expandido
Melina Scialom
Ciane Fernandes

EDITORES DE SEÇÃO

Persona: Paulo Henrique Correia Alcântara
Repertório Livre: Thaís Gonçalves

CONSELHO EDITORIAL:

Amilcar Borges, Anabelle Contreras Castro, Cassia Lopes, Cassiano Quilicci, Cleise Mendes, Deolinda Vilhena, Edilene Dias Matos, Enrico Pitozzi, Eduardo Bastos, Fernando Mencarelli, Flavio Desgranges, Gilberto Icle, Giuliano Campo, Gláucio Machado, Isabelle Launay, Josette Féral, Leonel Carneiro, Lúcio Agra, Marcos Barbosa, Maria Constança Vasconcelos, Meran Vargens, Nara Keiserman, Renato Ferracini, Rosângela Pereira de Tugny, Sergio Andrade, Silvana Garcia, Walmeri Ribeiro.

CONSELHO CIENTÍFICO

Alex Beigui de Paiva Cavalcante, Alexandra Dias, Alice Stefânia Curi, Ana Pais, Ariane Guerra Barros, Bia Medeiros, Carlos Alberto Ferreira, Cássia Lopes, Celso de Araújo Oliveira Jr., Cibele Sastre, Clóvis Dias Massa, Daniela Felix Carvalho Martins, Daniela Guimarães, Daniela Maria Amoroso, Daniella Aguiar, Diego Pizarro, Eduardo Okamoto, Eliene Benício, Érico

Oliveira, Erika Schwarz, Evaldo Souza Couto, Gil Vicente Barbosa de Marques Tavares, Gilsamara Moura, Guilherme Barbosa Schulze, Gustavo Sol, Hector Briones, Ines Linke Ferreira, Isa Kopelman, Jacyan Castilho, Joice Aglae, Jonas de Lima Sales, Larissa Neves, Lenine Salvador, Leonardo José Sebiane Serrano, Lucio José de Sá Leitão Agra, Luiz Cláudio Cajaíba, Maíra Castilhos, Marcelo Sousa Brito, Márcia Cristina Baltazar, Marcos Bulhoes Martins, Narciso Telles, Núbia Bento Rodrigues, Patricia Caetano, Paula Alice Babbista Borges, Raimundo Matos de Leão, Rosemeri Rocha Silva, Sérgio Pereira Andrade, Stênio José Paulino Soares, Suzana Martins, Suzane Weber Silva, Valmor Beltrame.

PROJETO GRÁFICO:

Nando Cordeiro

EDITORAÇÃO:

Igor Almeida

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO:

EDUFBA

IMAGEM DA CAPA:

Espetáculo Pra Frente o Pior (Inquieta Cia./CE)

Fotógrafo: Éden Barbosa (2016)

Na foto: Gyl Giffony e Wellington Fonseca

REPERTÓRIO é um periódico semestral do PPGAC/UFBA, estruturado nas seguintes seções:

/ Em foco: artigo ou conjunto de artigos de diversos autores, sobre a temática central do número (dossiê).

/ Persona: artigo sobre ou entrevista com personalidade do mundo artístico e acadêmico.

/ Repertório livre: texto ou conjunto de textos com temáticas e formatos variados, incluindo ensaios, resenhas, peças teatrais inéditas/traduições.

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte.

Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Nelson de Araujo, TEATRO/UFBA, BA, Brasil)

Repertório / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. – ano 24, n. 36 (2021). – Salvador: UFBA/PPGAC, 2018-. 348 p.;

Semestral

Editoras associadas: Em foco: Dramaturgia no campo expandido; Melina Scialom; Ciane Fernandes.

Continuada de: Repertório: teatro e dança.

ISSN 2175-8131

1. Teatro – Periódicos. 2. Dança – Periódicos.

I. Universidade Federal da Bahia. II. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título.



PPGAC/UFBA/Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela
CEP: 40110-150 – Salvador/Bahia/Brasil
Telefone: 55 (71) 3283-7858 – ppgac@ufba.br
www.teatro.ufba.br/ppgac

SUMÁRIO

EDITORIAL

6 **Ivani Santana e George Mascarenhas**

EM FOCO /

APRESENTAÇÃO: DRAMATURGIA EM SEU CAMPO EXPANDIDO

8 **Melina Scialom**

TRANSDRAMATURGIAS NAS ARTES DO CORPO NO JAPÃO

14 **Christine Greiner e Beatriz Yumi Aoki**

DRAMATURGIA DO CÓCCIX NA VIDEOPERFORMANCE "ÁBAR"

37 **Alba Pedreira Vieira e Karen E. Bond**

DRAMATURGIA DO RITMO

63 **Christiane da Cunha e André Gardel**

A PAISAGEM COMO REDE DE DRAMATURGIAS

87 **Francis Wilker**

TEATROESTENDIDO E A REVOLTA DOS CORPOS EM LUTA EM *ESCORPIÃO*

113 **Djalma Thürler e Duda Woyda**

PRA FRENTE O PIOR: CORPO E DRAMATURGIA EM NEGOCIAÇÃO

137 **Thereza Cristina Rocha Cardoso e Andrei Bessa Siqueira Campos**

DRAMATURGIA DA EXPERIÊNCIA: CORPO, AUTOBIOGRAFIA
E FEMINISMOS NA CRIAÇÃO DE *NO TE PONGAS FLAMENCA!*

164 **Patricia Fagundes e Juliana Kersting**

BECKETT E OIDA: O DESAMPARO COMO DISSOLVÊNCIA DO REAL
190 **Rodrigo Pocidônio e Matteo Bonfitto**

DRAMATURGIAS DE UM BUFÃO EM UMA IGREJA INVERTIDA
211 **Andre Luiz Rodrigues Ferreira**

AUTOFICÇÃO: INTERSTÍCIOS LIBERTÁRIOS DA DRAMATURGIA
232 **Suzi Frankl Sperber e Juliano Ricci Jacopini**

PERSONA /

ECOLOGIAS DRAMATÚRGICAS NA CRIAÇÃO EM DANÇA: UMA
CONVERSA

248 **Haley Baird, Dana Dugan, Vanessa Montesi, Matthew-Robin Nye,
Melina Scialom, Christian Scott Martone Donde e Angélique
Willkie**

REPERTÓRIO LIVRE /

ENTRE O AGRADÁVEL E O PSEUDOESTÉTICO: UMA DIALÉTICA PRÓPRIA
DO CAMPO DA ARTE

278 **José Deribaldo Gomes dos Santos**

EM DEFESA DE UMA MÁQUINA DE GUERRA CULTURAL

300 **Sidmar Gomes e Priscilla Carbone**

DESVIOS DA PEÇA-CONFERÊNCIA *COMO SE TORNAR ESTÚPIDO EM
60 MINUTOS*

325 **João Sanches**



EDITORIAL

IVANI SANTANA
GEORGE MASCARENHAS



DRAMATURGIAS SEM FRONTEIRAS: REORGANIZANDO TERRITÓRIOS E HORIZONTES

PENSAR NUMA DRAMATURGIA expandida é, talvez, compreender que os artistas da cena são inventores que articulam com um entrelaçado de conhecimentos disponíveis no mundo, demonstrando que a contemporaneidade está para além de definições fixas. Esses artistas percebem a necessidade de olhar para além dos limites pretensos para suas linguagens, pois não têm interesse de aceitar barreiras empoeiradas por ditames de antigas convenções. Afinal, o que realmente delimitaria uma proposição artística se não a própria possibilidade criativa de uma pessoa?

Expansão, nomadismo, reposicionamentos e cooperações são termos que podem ser percebidos nos movimentos dos artistas contemporâneos, inventores de suas proposições, mas também observados nas ações dos povos do mundo.

Estamos vivendo no século XXI por dobras e redobras, movimentos que, lastimavelmente, nos retrocedem e nos lançam para a frente ao mesmo tempo. Estamos no tempo já compreendido por uma velocidade – de tudo – acelerada, das novas noções de tempo e de espaço alterados, de embaralhamentos entre conhecimento, fato, informação e opinião – e fake news –, do reposicionamento de tudo em função de uma pandemia e consequente crise do sistema de saúde mundial – e que repentinamente alterou novamente o ritmo e velocidades das coisas, das pessoas e da vida –, da grave crise política polarizada por discursos bélicos, das reivindicações de um passado que retorna para cobrar justiça aos povos originários, das minorias e diversidade que exigem sim serem respeitadas, e assim por diante. Sem dúvida um contexto impossível de ser pensado localmente, por região, por fronteiras territoriais. A clara presença de que o planeta é um sistema completamente interligado, que todas as nações, sociedades e comunidades estão implicadas em algum nível – e com seu meio ambiente, são constatações que todos devem encarar na atualidade.

Portanto, pensar na arte com bordas, fronteiras e limites é não perceber que mesmo o mundo e sua divisão geográfica devem ser repensados. Os movimentos migratórios estão demonstrando que a identificação de uma unidade – um povo, por exemplo – deve ser por outra demarcação, pois é preciso repensar a definição de território.

As artes sempre estiveram para além de qualquer borda. Em toda sua história elas sempre mostraram que não tem muralhas definidoras que a delimitem. A arte é água que escorre por qualquer fenda, que arrebenta comportas quando se enfurece e vem com força, que evapora e torna a cair em outro canto, que flui sem pedir licença. A arte é substantivo feminino, sempre dá cria!

EM FOCO

APRESENTAÇÃO:
DRAMATURGIA EM SEU
CAMPO EXPANDIDO

MELINA SCIALOM

SCIALOM, Melina.
Apresentação: Dramaturgia em seu campo expandido.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **8-13**, 2021.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.44617>

O PANORAMA CONTEMPORÂNEO de práticas artísticas vem permitindo que conceitos seculares sejam revisados perante o fazer cênico de hoje. Este é o caso do conceito de Dramaturgia. De acordo com José Sánchez e Magda Romanska, a dramaturgia enquanto substantivo e enquanto verbo vem sendo desenvolvida para além do fazer teatral textual para ser vista como um espaço de mediação que traz questionamentos ao fazer cênico, antecedendo ou estando para além do texto teatral. Considerando a produção cada vez maior de atividades e processos artísticos que dialogam e trazem nova práxis para o conceito de dramaturgia, esse dossiê – Dramaturgias em seu Campo Expandido – da revista *Repertório* busca revelar os trabalhos de artistas e pesquisadores brasileiros que vêm trazendo perspectivas inovadoras para o conceito e prática para além dos paradigmas tradicionais. Estes trabalhos estabelecem diálogos com o conceito de dramaturgia que vai além da identificação do termo relacionado a ideia de drama ou composição de textos/literatura teatral ou mesmo da figura do dramaturgo como sendo autor da obra, se aproximando de uma prática onde dramaturgia opera como uma atenção, uma sensibilidade, um recurso no e do processo criativo ou até para além dos limites da cena. O conjunto de artigos revela a dramaturgia em seu campo expandido evidenciando a rede de tensões entre tradição e contemporaneidade do e no fazer cênico através de experiências artísticas diversas.

Nos artigos são evidenciadas práticas, experimentos e olhares críticos sobre a dramaturgia que fazem parte da criação e pensamento das artes cênicas de hoje. Através de uma chamada, recebemos 37 artigos que traziam perspectivas,

abordagens e investigações genuinamente diferentes e autorais. Apesar de todos estes trabalhos não terem chegado na configuração final deste dossiê – tendo inclusive diversos textos transbordado para o próximo número da revista –, a quantidade de trabalhos recebidos evidencia que no Brasil há um número substancial de pesquisadores que trabalham com a dramaturgia para além de sua acepção tradicional vinda de uma herança ligada à literatura teatral, escrita e organização cênica. São trabalhos de artistas-pesquisadores que têm contribuído para estabelecer novas perspectivas sobre a prática dramatúrgica ligadas a corporeidades, novas ecologias, experimentalismo, processos de criação para além do espaço e literaturas teatrais ou que dialoguem com diferentes mídias e linguagens cênicas. Isso significa que ao pensar e trabalhar com dramaturgia na contemporaneidade, não é possível continuarmos fixados em perspectivas datadas dos significados e acepções do termo. É preciso olhar para o fazer/pensar contemporâneo e como este é um campo fértil para o movimento da dramaturgia. Este dossiê contribui para agitar o campo trazendo uma mostra de fazeres artísticos e pesquisas contemporâneas que desafiam os limites daquilo que o senso comum tem como dramaturgia e aproximam o termo dos fazeres e pensares cênicos contemporâneos de uma cena híbrida e descentrada que constantemente transborda seus próprios paradigmas.

Ordenamos os artigos deste dossiê partindo das considerações mais radicais acerca do termo dramaturgia, para finalizar com perspectivas expandidas de dramaturgia no fazer teatral. Os cinco primeiros artigos trazem propostas que associam a palavra e o termo dramaturgia com experiências, práticas e elementos que atravessam espetáculos e fazeres cênicos, incluindo elementos como a paisagem, o ritmo, o côccix e a subjetividade como organizadores da espetacularidade. Assim, Christine Greiner e Beatriz Yumi Aoki, no artigo “*Transdramaturgias nas artes do corpo no Japão*”, buscam ampliar o debate da dramaturgia na contemporaneidade nos apresentando o termo *transdramaturgia* na tentativa de propor um olhar não dicotômico que evidencia que o processo dramatúrgico tem início antes da organização de gestos e cenas. Olhando para todo o percurso de preparação (dos artistas), subjetivação e criação, a não dualidade presente nas práticas orientais sugere uma dramaturgia que é cultivada junto ao processo de criação, sendo uma possível estratégia epistemológica para lidar com culturas cujo paradigma de concepção corporal não é cartesiana.

Acreditando que a dramaturgia é sempre necessariamente “In-Ex-corporada”, Alba Pedreira Vieira e Karen Bond articulam o termo “Dramaturgia do Cócix” e os três pilares que configuram essa perspectiva em seu artigo “Dramaturgia do Cócix na Videoperformance ‘Ábar’” O termo surgiu da experiência performativa da obra de videoperformance e sua análise fenomenológica. Esse termo reflete uma proposta dramátúrgica em constante construção e suscetível ao acaso, ao desconhecido e aos erros que emergem nas relações entre o corpo e outros seres. Já Christiane Lopes da Cunha e André Luís Gardel Barbosa apresentam a proposta de uma dramaturgia do ritmo, na qual esse é o elemento primordial nas relações entre os componentes da criação. Através de uma perspectiva transdisciplinar que atua no campo poético entre a dança, o desenho, a arte sonora e a cenografia digital, a dramaturgia, vista como o fluxo interno de um sistema dinâmico, atua sobre o corpo que dança em meio às forças geradas no encontro vibracional do ritmo sonoro com o ritmo motriz – na zona de contato com cosmologias animistas africanas, afro-americanas e afro-ameríndias brasileiras.

“A paisagem como rede de dramaturgias” é a proposta de Francis Wilker Carvalho que implica em considerar aquilo que está no espaço como uma espécie de texto impregnado de múltiplos aspectos – culturais, sociais, naturais, morfológicos, estéticos, políticos. A partir da discussão de autores que tecem olhares antropológicos e poéticos sobre a paisagem e como esta modifica o espaço, o autor sugere que a paisagem seja considerada como uma espécie de texto em permanente movimento e transformação.

Quando nos voltamos para o fazer cênico teatral, a dramaturgia se revela como uma gama de possibilidades dentro e fora da cena. Mergulhando no termo “teatroestendido” e no processo criativo do espetáculo *Escorpião* o dramaturgista do espetáculo Djalma Thürler e o ator Duda Woyda propõem olhar para o termo pelo viés da cena expandida através dos vetores do espectador emancipado, da teatralidade e da interdisciplinaridade revelando uma implosão de fronteiras entre o real e o ficcional, entre o teatro e a política, potencializando o fazer teatral e reconfigurando a experiência do sensível. Os autores reforçam que para entender a singularidade desse movimento do teatro contemporâneo, é preciso fazê-lo de forma dialógica, com outros campos do conhecimento.

Em “Pra frente o pior: corpo e dramaturgia em negociação”, Thereza Rocha e Andrei Bessa Siqueira Campos trazem o termo dramaturgia da negociação para abarcar o processo de criação do espetáculo *Pra Frente o Pior* da companhia Cearense Inquieta Cia. Em um texto composto do diálogo entre a dramaturgista do espetáculo e um dos performers-criadores, os autores desenvolvem uma análise que combina informações da pesquisa dramaturgica associada à experiência do estar em cena. Os autores observam como os seis performers-criadores do espetáculo se multiplicam na cena-não-cena do trabalho e negociam dramaturgia através daquilo que nomeiam como ação inoperante.

Quando a dramaturgia é vista pelo olhar dos atuentes, a prática dramaturgica é revelada enquanto verbo e se torna parte da criação dos performers. Esse é o caso do artigo “Dramaturgia da experiência: corpo, autobiografia e feminismos na criação de *No Te Pongas Flamenca!*” Através do processo de criação do espetáculo *No Te Pongas Flamenca!*, Juliana de Freitas Kersting e Patrícia Fagundes trazem uma dramaturgia da experiência feita de subjetividade, memória, desejo, processo, encontros e desencontros. Em intersecções entre teoria e prática artística, corpo e conceito, o próprio fazer cênico/dramaturgico é experiência que tece narrativas no mundo e no espetáculo. Já Rodrigo Pociônio e Matteo Bonfitto apontam para uma dramaturgia que parte da experiência cênica dos atuentes. Os autores e atores do espetáculo *Fim de Partida* trazem o processo criativo a partir de suas experiências como sendo geradoras de campos dramaturgicos, que envolvem, além da fricção entre o texto de Samuel Beckett e a encenação de Yoshi Oida, também o escancaramento de múltiplos jogos de representação.

Os últimos dois artigos desse dossiê olham para questões já (re)conhecidas da dramaturgia teatral, porém, sugerem inversões ao já conhecido. Ao investigar o *Patolicismo* (em contraponto ao catolicismo), obra artística criada e executada pelo bufão franco-italiano Leo Bassi, Andre Luiz Rodrigues Ferreira encontra a possibilidade de dramaturgias expandidas, atravessadas por noções como carnavalização, rebaixamento, inversão de hierarquias e afirmação de potências vitais. Para o autor, a igreja Católica produz uma dramaturgia em caráter ampliado, criando limites tênues e deslocamentos de sentidos entre a seriedade e o cômico. Suzi Frankl Sperber e Juliano Ricci Jacopini trazem em seu artigo “Autoficção interstícios libertários da dramaturgia” um ensaio de sobre a autoficção como

uma experiência dramatúrgica que opera em um diálogo entre a perspectiva de teatro horizontal, a teoria da pulsão de ficção e postulados sobre dramaturgia em campo expandido, enxergando essa expansão como uma possibilidade de trabalho sobre si mesmo nas criações contemporâneas.

Por fim, na sessão *Persona*, esse dossiê conta com um artigo-entrevista com a dançarina e dramaturga da dança canadense Angélique Willkie. O artigo do grupo de pesquisa *Dramaturgical Ecologies* (Ecologias Dramatúrgicas) do *Performing Arts Research Cluster* (Grupo de Pesquisa das Artes Performativas) da Concordia University (Universidade de Concordia) apresenta um trabalho dialógico em que os pesquisadores participantes do grupo conversam com Willkie a respeito do processo criativo do espetáculo – *Confession Publique* – onde ela atua como solista e também dramaturga da obra. Esta conversa apresenta reflexões e conceituações (a partir da experiência) sobre a fusão dos papéis de performer e dramaturga de um espetáculo de dança.

É a partir desse terreno diverso e fértil que convidamos os leitores a mergulharem no universo da dramaturgia em seu campo expandido e entrarem em contato com os experimentos, pesquisas e fazeres cênicos que vêm desafiando as fronteiras paradigmáticas e conceituais do termo no século XXI. Esperamos que esse dossiê contribua tanto para os fazeres quanto para as pesquisas e pedagogias das artes cênicas, oferecendo pistas para processos criativos e formativos nas artes da cena.

MELINA SCIALOM: é performer, dramaturga e pesquisadora das artes do corpo e da cena. Atualmente é pesquisadora visitante do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, e co-diretora artística do Núcleo Maya-Lila (desde 2005). É pós-doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Cena, UNICAMP, Doutora em Dança pela University of Roehampton, Mestre em Artes Cênicas pela UFBA, Bacharel e Licenciada em Dança pela UNICAMP. FAPESP n. 2016/08669-5, 2019/18875-0 e CAPES n. 88887.569909/2020-00.

EM FOCO

TRANSDRAMATURGIAS NAS ARTES DO CORPO NO JAPÃO

TRANSDRAMATURGIES IN THE
BODY ARTS OF JAPAN

TRANSDRAMATURGIAS EN LAS
ARTES DEL CUERPO EN JAPÓN

CHRISTINE GREINER

BEATRIZ YUMI AOKI

GREINER, Christine; AOKI, Beatriz Yumi.
Transdramaturgias nas artes do corpo no Japão.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **14-36**, 2021.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.38046>

RESUMO

A última década tem sido marcada por discussões que repensam a noção de dramaturgia a partir do surgimento de novas tecnologias e debates políticos. No Japão, até os anos 1990, este termo nunca havia sido amplamente usado, a não ser para obras concebidas por artistas Ocidentais. Entretanto, isso não significa que não exista uma dramaturgia nas experiências artísticas japonesas. Trata-se de uma epistemologia distinta para lidar com as relações entre texto e ação e, por isso, pede por outras abordagens. A proposta deste artigo é testar o termo *transdramaturgia*, tendo em vista buscar uma aproximação com alguns *dispositivos lógico-afetivos* identificados em experiências de artistas japoneses. Não se trata de impor uma nova classificação, mas sim, de chamar a atenção para uma lógica *trans* (não dicotômica), que evidencia como o processo dramatúrgico tem início antes da organização da cena artística (narrativas e gestos), durante a gênese de um pensar/sentir corpos e ambientes. Partimos de performances transgênero que desafiam a dicotomia masculino/feminino desde o Japão medieval; e de experimentos transdimensionais recentes, que negligenciam dicotomias entre real e ficcional, pessoa e objeto, radicalizando a noção de criação como insurgência de novos sentidos para a arte. Busca-se, assim, ampliar os debates sobre dramaturgia contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE:

transdramaturgia;
performance transgênero;
transdimensionalidade;
artes do corpo no Japão.

ABSTRACT

The last decade has been marked by discussions that rethink the notion of dramaturgy from the emergence of new technologies and political debates. In Japan, by the 1990s, this term has never been widely used, except for works designed by Western artists. However, this does not mean that there is no dramaturgy in Japanese artistic experiences. It is a distinct epistemology to deal with the relations between text and action and, therefore, asks for other approaches. The purpose of this article is to test the term transdramaturgy, in order to seek an approximation with some logical-affective devices identified in experiences of Japanese artists. It is not a question of imposing a new classification, but rather of drawing attention to a trans (non-dichotomous) logic, which shows how the dramaturgical process begins before the organization of the artistic scene (narratives and gestures), during the genesis of a thinking/feeling bodies and environments. We start from transgender performances that challenge the male/female dichotomy since Medieval Japan; and from recent transdimensional experiments that neglect dichotomies between real and fictional, person and object, radicalizing the notion of creation as an insurgency of new meanings for art. Thus, we seek to broaden the debates on contemporary dramaturgy.

KEYWORDS:

transdramaturgy;
transgender performance;
transdimensionality; body
arts in Japan.

RESUMEN

La última década ha estado marcada por discusiones que replantan la noción de dramaturgia del surgimiento de nuevas tecnologías y debates políticos. En Japón, hasta los años 1990, este término nunca ha sido ampliamente utilizado, excepto para obras diseñadas por artistas occidentales. Sin embargo, esto no significa que no haya dramaturgia en las experiencias artísticas japonesas. Es una epistemología distinta para abordar las relaciones entre el texto y la acción y, por lo tanto, pide otros enfoques. El propósito de este artículo es probar el término *transdramaturgia*, con el fin de buscar una aproximación con algunos dispositivos de afectación lógicamente identificados en experiencias de artistas japoneses. No se trata de imponer una nueva clasificación, sino más bien de llamar la atención sobre una lógica trans (no dicotómica), que muestra cómo comienza el proceso dramático antes de la organización de la escena artística (narrativas y gestos), durante la génesis de un pensamiento /sensación de cuerpos y ambientes. Comenzamos a partir de actuaciones transgénero que desafían la dicotomía masculina/femenina desde el Japón medieval; y de recientes experimentos transdimensionales que descuidan las dicotomías entre lo real y lo ficticio, persona y objeto, radicalizando la noción de creación como una insurgencia de nuevos significados para el arte. Por lo tanto, buscamos ampliar los debates sobre la dramaturgia contemporánea.

PALABRAS CLAVE:

transdramaturgia;
performance transgénero;
transdimensionalidad; artes
corporales en Japón.



INTRODUÇÃO

HAVIA DUAS DERIVAÇÕES de dramaturgia na Grécia antiga: *drama-t-ourgos* (a composição do drama) e *drama-t-ergon* (a ação do drama). Segundo o dramaturgo e estudioso de cultura grega clássica Paul Monaghan (2014), na prática, os gregos não se preocupavam muito com essas derivações; e, como sabemos, com o passar dos séculos, a definição que se tornou referência no Ocidente foi a de um ofício para elaborar textos teatrais.

Entre as décadas de 1980-1990, os debates sobre dramaturgia da dança – conduzidos inicialmente na Bélgica e depois nos Estados Unidos, na Alemanha e na Inglaterra¹ – ampliaram, significativamente, as possibilidades, reconhecendo uma dramaturgia que emergia do corpo e do movimento, sem alimentar a primazia da linguagem verbal. Outro fator que ativou o surgimento de novas concepções de dramaturgia foi o fortalecimento do campo de estudos da performance, com debates em torno da noção de performativo proposta por John Austin (1962), para quem a palavra já era uma ação; e por Judith Butler (2003) que, a partir do próprio Austin, de Michel Foucault e outros autores, politizou a noção de performatividade ou ação performativa para redimensionar os estudos de gênero, da violência e da constituição dos sujeitos.

1 O número 31 da revista belga *Nouvelles de Danse* (1997) foi uma das primeiras publicações relevantes, trazendo artigos que mudaram radicalmente a visão de dramaturgia da dança. Posteriormente, foram organizados outros números especiais em torno do tema como *On Dramaturgythe labor of the Question. Women & Performance: a journal of feminist theory* (2003); e *On Dramaturgy. Performance Research* (2009).

Nos últimos vinte anos, surgiram ainda novas tentativas de ressignificação do termo dramaturgia como: modo de olhar (BLEEKER, 2003), dispositivo coreográfico de captura (LEPECKI, 2007), estratégias de um teatro pós-dramático (LEHMANN, 2008), agenciamento (HANSEN; CALLISON, 2015), fisicalidade somática (BOWDITCH; CASAZZA; THORNTON, 2018), estratégia de tradução (BRANDSTETTER 2017), dramaturgia de novas mídias e materialidades. (ECKERSALL; GREHAN; SCHEER, 2017)²

É evidente que algumas dessas discussões mais recentes estão sintonizadas com o que estamos chamando de *transdramaturgia* a partir do contexto japonês, uma vez que, ao invés de alimentar a lógica dicotômica que separa corpo e mente, ação e palavra, cena e espectador; tais propostas questionam padrões de pensamento e classificações dadas *a priori*, negando assim, alguns dos dogmas mais estáveis do Ocidente. A diferença é que entre os artistas japoneses não foi preciso desfazer ou questionar dicotomias, porque estas já não se constituíam como ponto de partida, diferentemente dos autores marcados pelo cartesianismo e pelas concepções filosóficas de Aristóteles e Platão.

Antes de seguir com as análises, é importante salientar que o objetivo deste artigo não é fortalecer diferenças e/ou confrontos entre Oriente (especificamente Japão) e Ocidente, mas, ao contrário, identificar algumas singularidades nos modos de pensar e conceber arte e corpo, que destacam a importância do que poderíamos considerar como um dispositivo *transdramatúrgico* para lidar, não apenas com a cena artística, mas também com questões políticas e filosóficas que alimentam o fazer artístico e que estão relacionadas a tópicos cada vez mais importantes para o século XXI como, por exemplo, a aliança entre natureza e cultura. Para tanto, começaremos com alguns dados históricos para localizar a discussão.

2 Na coletânea *The Routledge Companion to Dramaturgy* (2015) organizada por Magda Romanska, há ainda uma multiplicidade de novas definições de dramaturgia como modos de colaborar, modos de comunicar, o dramaturgo como curador, entre muitas outras interpretações.

UMA OUTRA EPISTEMOLOGIA DO CORPO

Nos teatros tradicionais do Japão – entre os quais destacam-se o nô, o kabuki e o bunraku – o texto nunca foi protagonista. Já nos manifestos do pioneiro Motokiyo Zeami (1363-1443), as noções de beleza, circunstância e espacialidade indicavam que a cena nô não partia de uma hierarquia entre texto, movimento, canto e imagem. A lógica ideogramática do nô, como dizia Haroldo de Campos (1969), já se instaurava como aquilo que se pode considerar uma lógica *trans*, que tudo atravessa e que, para Campos, inspirava processos de *transcrição*. O ideograma é um pictograma que nasce na escrita chinesa e fundamenta a escrita no Japão (*kanji*), organizando-se a partir da conexão de ideias e imagens. Assim, um traço pode mudar o significado do caractere remetendo a outra ideia. O único modo de traduzir esses pictogramas na arte, seria transcriá-los poeticamente.

Na cena nô, há um entrelaçamento entre o palco, o pinheiro pintado ao fundo, o coro de músicos, os atores em cena (*shite* e *waki*), as vestimentas (que segundo Campos lembravam parangolês uma vez que o sentido vinha do movimento do corpo), as máscaras, a dança (*shimai*) e o canto (*utai*). Em termos de treinamento, essa lógica de atravessamentos reflete-se no absoluto desinteresse dos japoneses pela separação corpo e mente, teoria e prática, materialidade e imaterialidade. O conhecimento sempre se constrói a partir do treinamento, tanto no que se diz respeito ao teatro nô, como à poesia *waka* ou qualquer outra arte zen. Conhecer é treinar. Uma ação que também pode ser entendida como cultivar.

Além de Zeami, entre os grandes estudiosos do corpo e, mais especificamente da questão corpo-mente no Japão, destacam-se Yasuo Yuasa (1987) e Kigen Dôgen ([1980] apud NAGATOMO, 1992). Em Yuasa (1987), pode-se até reconhecer um dualismo, mas muito distinto do cartesiano porque o dualismo em Descartes é ontologicamente disjuntivo, admitindo a não interação entre duas realidades separadas, do corpo e da mente, da matéria (*res extensa*) e do espírito (*res cogitans*). Para Yuasa (1987), há um dualismo epistemológico e provisório que se refere a noções de interioridade e exterioridade, mas que está o tempo todo mudando para um não dualismo, através da prática transformativa do autocultivo.

A transformação, portanto, é um fato empírico que expressa a correlação entre corpo e mente e que se realiza através da práxis. O autor identifica quatro circuitos de esquema corporal e o quarto, curiosamente, é chamado de *quase-corpo*. Isso significa que, de fato, o corpo é sempre um quase-corpo porque nunca se apronta, nunca é algo dado, mas está sempre se transformando.

Já em Dôgen (1200-1253), o corpo humano consiste em terra, água, fogo e vento, o que significa compartilhar os mesmos elementos que constituem a natureza. Por isso, não está separado da natureza. Não se trata do ser humano e a natureza. O mundo proposto por Dôgen (1980) é intercorporal e transubjetivo³. A natureza é cultural e o somático e a consciência encarnada no corpo são a base da objetividade dos *dharmas* (estados da mente). O ato somático é a transformação da imagem de um corpo expandindo a afetividade que garante a vida.

Por conta dessas explicações, aqui apresentadas de maneira muito breve, torna-se evidente que a separação entre uma coisa extensa (corpo) e a mente (sem extensão corpórea), nunca fizeram sentido. Assim, também se torna irrelevante admitir um organismo biológico não cultural. Se o corpo nunca é dado e pronto, sempre se constituirá em movimento, nas ações propostas em diversos contextos.

A história das performances transgênero no Japão ampara-se, portanto, nessa mesma concepção impermanente e fluída de corpo. Inicialmente, confunde-se com a própria história do teatro japonês do século XVII e aquilo que poderia ser considerado *avant la lettre* uma arte *queer* (em japonês クィア・アート), remonta ao mesmo período e se estende por todo século XVIII, como a chamada estética da excentricidade. (BRECHER, 2013) Não se trata apenas de uma certa estranheza, mas sim, de escapar do centro, geográfico e de poder.

O artista excêntrico seria aquele capaz de inventar espaços para além das categorias dadas. O historiador da arte Tsuji Nobuo publicou um compêndio em 1968 que se tornou uma referência para estudar o tema. A sua *Linhagem dos excêntricos*⁴ (2011) buscava entender como este movimento poderia ser observado como estética singular e fenômeno social.

3 A obra de Dôgen a qual Nagatomo se refere é *Shôbôgenzô*. Toquio: Iwanami shoten, 1980, volumes 1 e 2.

4 Título original: *Lineage of Eccentrics*.

Na década de 1920, estas experiências são documentadas midiaticamente e reconhecidas como parte do movimento *ero-guro-nansensu* (erótico, grotesco, *non-sense*) que produzirá filmes, publicações e performances como um modo particular de experimentar a vida. Em termos de artes visuais, a pintura considerada pioneira do *ero guro* foi criada dois séculos antes por Katsushika Hokusai considerado, por sua vez, como um dos grandes nomes do excentrismo. A sua obra *Takoto Ama* – traduzida não literalmente como “O sonho da esposa do pescador”, de 1814 – retratava um polvo cheio de tentáculos praticando sexo oral em uma mulher. Desde então, esta imagem tem instigado a imaginação de muitos artistas, como foi o caso de Aida Makoto que criou, em 1993, uma obra explicitamente inspirada pela pintura de Hokusai: *The Giant Member Fuji versus King Gidora*.

No Japão, a noção de gênero como uma construção em processo sempre reconheceu a materialidade corpórea como algo não substancial, ou seja, não restrita a carne, ossos, pele e músculos; mas sim, como uma rede sônica da qual emergem subjetividades.⁵



UM BREVE PANORAMA DAS PERFORMANCES TRANSGÊNERO

É provável que a primeira performance transgênero no Japão tenha acontecido em torno de 1603 em Quioto, quando a dançarina e sacerdotisa *Izumo no Okuni* concebeu a primeira versão do teatro kabuki (*onna no kabuki* ou kabuki de mulheres). Vestida com trajes masculinos, Okuni misturava referências dos samurais (espadas e penteados) com túnicas de missionários cristãos. Há pouco material sobre este período com exceção de algumas gravuras e pequenos textos que falam do chamado *kabukimono*. Este termo era normalmente traduzido como coisas estranhas, pois referia-se a grupos que se vestiam e falavam de forma peculiar. Uma das características que os tornava subversivos era justamente o fato de os homens se travestirem de mulheres e foi assim que Okuni, inspirada por eles, decidiu se travestir de homem antecipando

5 Isso não significa, evidentemente, que as singularidades de gênero foram sempre bem-vindas no Japão. Trata-se de uma sociedade patriarcal, extremamente disciplinar e com inúmeros problemas para enfrentar as situações que subvertem os padrões de gênero aceitos socialmente. No entanto, há ambivalências que muitas vezes escapam aos juízos de valor. Nota-se, por exemplo, que o termo homossexualidade só chega ao Japão a partir da era Meiji (1868-1912) quando o país abre oficialmente as suas portas ao Ocidente. Antes disso, a prática não era nomeada, o que sugere uma curiosa irrelevância, a despeito dos preceitos morais que passaram a imperar a partir do século XX. (MCLELLAND; MACKIE, 2015)

em alguns séculos o que poderia ser considerada uma performance transgênero. (MILLER; BARDSLEY, 2005)

Mais do que um figurino, é importante notar que o travestimento de Okuni questionava a soberania masculina na vida cotidiana. Parodiar, tanto os samurais quanto os missionários, implicava em criticar o poder masculino dentro e fora do Japão.

Após ter sido censurada e acusada de prostituição, Okuni e suas dançarinas foram banidas da cena teatral. O *kabuki* passará por diversas fases e a versão que ficou internacionalmente conhecida até hoje, trará à cena os atores *onnagata* especializados na personificação de mulheres.

É importante notar que, além da maquiagem e dos trajes de gueixa, esses atores passam por um treinamento longo e rigoroso. Mais do que os adereços é a corporificação do gesto feminino que constitui o ponto crucial da performance. Não há nenhum tipo de partitura psicológica ou perfil a ser construído. Desde muito jovens, os atores iniciam o treinamento corporal transcriando movimentos, como por exemplo, os gestos idealizados de mulheres do período Edo ou Tokugawa (1603-1867). É através desse modo particular de testar uma mimese imaginária, conhecida como *monomane* (KUSANO, 1993), que se constrói a imagem e o corpo transgênero.

Outro artifício bastante utilizado é o *mitate* que seria um sistema de representação imaginária que opera através de transporte ou metáfora, ou seja, algo que fica no lugar de outro. Assim, o corpo transgênero do *onnagata* não é propriamente uma mulher, nem tampouco um homem representando uma mulher, mas um terceiro, uma representação imaginária que não é nem um nem outro, mas ambos. A chave está na ambivalência e não na dicotomia, assim como na transdramaturgia proposta na constituição de um corpo que não é nem masculino, nem feminino, mas um e outro.⁶

Como se fosse uma espécie de experiência antípoda ao *kabuki*, o teatro de revista *Takarazuka* estreou em 1914, concebido por Ichizo Kobayashi na cidade com o mesmo nome, localizada nas proximidades de Osaka. Ao contrário do que ocorria no *kabuki*, na companhia *Takarazuka* eram as mulheres que personificavam os

6 Há pesquisas curiosas que relatam o fato de alguns atores *onnagata* terem sintomas da menopausa a partir da meia-idade, uma vez que viviam as personagens em tempo integral. Apenas muito recentemente, tornou-se possível para os atores de *kabuki* se casarem e ter família, desde que a vida pessoal para não contamine o olhar do público. (LEITER, 2002)

papéis masculinos (*otokoyaku*). Vários autores consideram essa experiência o primeiro grande sucesso de massa no Japão. Uma experiência teatral e fenômeno comunicacional que não chega a colaborar de maneira efetiva com as questões dramatúrgicas, a não ser no que se refere ao seu aspecto mais comercial.⁷

Se algumas questões de gênero já podiam ser observadas tanto no *onnagata* como no *otokoyaku*, é nos anos 1980 que emerge uma problematização política explícita a partir de imagens transgênero na conexão entre artes visuais e performance para pensar a alteridade, a sexualidade e uma série de questionamentos que vão surgindo nos confrontos e possíveis diálogos entre Oriente e Ocidente. Trata-se de Yasumasa Morimura. (KHAN, 2007)

A partir de 1988, com *Self-portrait as Art History*, Morimura criou uma série de autorretratos sobrepostos a pinturas canônicas ocidentais como a *Olympia* de Manet, *Monalisa* de Leonardo da Vinci, entre outras. Em seguida, usou a mesma estratégia na série *Self-portrait as actress* e para realizar estes ensaios fotográficos, criou figurinos, maquiagem, cenários e gestos que compuseram as fotomontagens.

O termo japonês para esta série fotográfica era *futago* que poderia ser traduzido como gêmeos, no sentido de mesclar homem e mulher, branco e não-branco, cópia e original, obras de arte e mídia. Como o próprio Morimura afirmou em diversas ocasiões, uma de suas fontes de inspiração foi a obra da artista Cindy Sherman, especialmente *Untitled Film Stills* do final dos anos 1970. Morimura foi encontrando um modo bastante peculiar de criar, como é evidenciado em *An Inner Dialogue with Frida Kahlo (Four Parrots)* de 2001. Não se trata apenas de imitar a postura de Kahlo com seus adereços, mas de testar aquilo que no âmbito da performance será formulado como um *reenactement*, do modo como Rebecca Schneider (2011) tem discutido. É como se a imagem/pensamento/movimento do outro fosse internalizada provocando um *devoir outro* ou o *ser tomado* pela diferença para se reconstituir.

De certa forma, essa estratégia não é absolutamente distinta do *monomane* do *kabuki* que, ao partir da mimese imaginária, não se restringia à cópia de um modelo. O internalizar do sistema imaginativo idealizado de feminilidade acionava um *devoir-feminino* e uma transdramaturgia entre corpo e imagem, homem e mulher, imagem e movimento.

7 A estrutura desta companhia era absolutamente patriarcal, criada pelo empresário Ichizô Kobayashi, defendendo nas peças o lema confucionista adotado no Japão de "mães sábias, boas esposas". O único aspecto que colabora com as discussões de gênero no Japão é a figura ficcional de personagens que conferem uma feminilidade aos papéis masculinos e que agradará particularmente ao público feminino, instaurando uma certa ambiguidade. (ROBERTSON, 1998)

Desde os anos 1980, foram surgindo, pouco a pouco, mudanças políticas relativas às questões de gênero no Japão. Um dos grupos artísticos mais ativistas desta época foi a companhia *Dumb Type*, criada em 1984 por estudantes da Universidade de Quioto. O diretor Teiji Furuhashi morreu de AIDS em 1995 e, durante os dez anos em que esteve à frente do grupo, fez questão de problematizar de maneira bastante incisiva as relações de poder existentes na cultura japonesa. As suas obras *pH* e *S/N*, respectivamente de 1990 e 1994, trouxeram questões importantes em um momento em que os debates sexuais, o tema do capitalismo e a mercantilização do corpo não eram ainda explicitadas. (HATANAKA; TAKADA; SHIBA, 2002)

Uma experiência mais recente que, de certa forma, repropõe algumas discussões em torno da performancetransgênero é o solo *About Kazuo Ohno* do coreógrafo Takao Kawaguchi, que começou a ser concebido em 2013, tendo sido apresentado em diversos países desde então, inclusive no Brasil, no Sesc Campinas, em 2018. Kazuo Ohno (1906-2010) apresentou três solos dirigidos pelo criador do butô Tatsumi Hijikata (1928-1986), respectivamente em 1977, *Admiringla Argentina* (*Admirando la Argentina*), em 1981 *My Mother* (*Minha Mãe*) e, em 1985 *Dead Sea* (*Mar Morto*). Em todos estes trabalhos, havia uma lógica trans – um devir la Argentina, devir mãe – e um transitar entre mundos distintos – mundo dos vivos, mundo dos mortos.

Ao iniciar o processo de criação testando estratégias de *monomane* e *mitate* em relação aos movimentos e imagens de Ohno, a partir de filmes e fotografias; Kawaguchi propôs eliminar de seus estudos todo tipo de especulação sentimental e/ou transcendental que costuma pairar em torno deste grande mestre. Optou por focar especificamente na constituição dos movimentos e imagens do corpo de homem transcriado em corpo de mulher e recapturado novamente por um corpo de homem, desta vez bem menos franzino e frágil. A sua principal questão foi como acionar o processo de *reenactment* a partir da defasagem radical de si mesmo.⁸

8 Kawaguchi dançou com o grupo *DumbType* de 1996 a 2008, vivenciando a efervescência do ativismo presente nas performances do grupo. Este foi também o momento do nascimento das festas *drag* com o slogan *Diamonds are forever*. (MCALLISTER, 2017) Um pouco antes, em 1994, a X Conferência sobre AIDS de Yokohama, reuniu ativistas que lutavam pela diversidade de gêneros e direitos iguais para todas as pessoas. Na ocasião, criaram uma frase que seria o acrônimo de AIDS "*And I Dance with Somebody*", com uma tradução livre de "*E eu danço com alguém*".

A PERFORMANCE NOS DEBATES POLÍTICOS

No Ocidente, os estudos de gênero foram marcados pelos livros de Simone de Beauvoir *O segundo sexo* (2008) e de Judith Butler *Problemas de gênero: feminismo e a subversão da Identidade* (2003) e, mais recentemente, pelo *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade* (2000) de Paul B. Preciado, entre muitos outros nomes fundamentais que, com a proliferação dos programas e centros de estudos de gênero nas universidades, congressos e seminários, fortaleceram os debates.

Na Ásia, a indiana Gayatri C. Spivak foi uma das pioneiras publicando o ensaio *Pode o subalterno falar? Especulações sobre o sacrifício das viúvas* (1985). Pouco depois, a vietnamita Trinh T. Minh-ha lança *Woman, Native, Other. Writing post coloniality and feminism* (1989). As duas foram, de certa forma, referências iniciais para os debates de gênero e política na Ásia. No Japão, embora o feminismo e as lutas políticas existissem desde 1870 até as décadas de 1920 e 30 – quando a grande questão era o sufrágio. O fortalecimento dos debates e publicações ocorre apenas a partir de 1970. A exceção foi a revista *Seitō* cujo nome havia sido inspirado pela sociedade inglesa *Bluestocking*. (LÉVY, 2012)⁹

Na geração pós 1970, um dos nomes mais importantes do ativismo de gênero no Japão é o de Kazuko Takemura que, além de traduzir Spivak, Butler e Trinh T. Minh-ha, reuniu pesquisadoras e ativistas japonesas. (SHIGEMATSU, 2012)

Simultaneamente aos debates teóricos e à construção desse campo de pesquisa, muitos grupos de mulheres começaram a se organizar como foi o caso das *Tatakau Onnatachi* (Mulheres que lutam ou Mulheres Lutadoras). Elas faziam parte do movimento de libertação e assumiam a insatisfação diante da posição dos homens da chamada nova esquerda. Ao que tudo indicava, lutar por melhores condições de trabalho não incluía a luta das mulheres que continuavam ocupando uma posição de subserviência e invisibilidade. (MC CARTHY, 2010)

⁹ Publicada a partir de 1910, essa revista trazia inúmeros debates sobre sexualidade, prostituição, aborto e direitos humanos. As jornalistas que compunham a redação questionavam a máxima confucionista patriarcal das “boas mães, sábias mães” que ainda imperava no Japão. A editora Raichō Hiratsuka foi considerada uma das pioneiras do ativismo feminino no Japão, em seguida, substituída pela anarquista Noeltō, que ocupou o cargo de editora radicalizando a posição da revista e acabou sendo brutalmente assassinada aos 28 anos, ao lado do companheiro e de um sobrinho. (HANE, 1982)

Não cabe aqui esmiuçar os movimentos feministas e as lutas que ocorreram desde então. No entanto, é importante notar que as artistas mulheres passaram a estar cada vez mais presentes em cena, não apenas como atrizes e dançarinas, mas como coreógrafas, diretoras e performers ativistas. Grupos como *Yubiwa Hotel*, *Nibroll* e *Cathy* instauraram mudanças na cena contemporânea japonesa e discussões políticas para pensar o corpo feminino, as relações de poder e as mudanças radicais na chamada cultura *girly* ou cultura das garotas. (ANAN, 2016)

Há uma bibliografia considerável sobre esse ativismo feminino nas artes do corpo, mas ainda pouco se fala sobre como a performancetransgênero colaborou com esses debates, destacando as identidades em processo como parte da própria concepção de corpo e sexualidade no Japão; e fortalecendo as transdramaturgias.

O cotidiano no Japão é recheado de códigos de conduta moralistas em ambientes corporativos e institucionais, pautados por padrões aceitos socialmente. Ao mesmo tempo, a moda urbana, a cultura pop (música, *games* etc.) e a multiplicidade de cenas artísticas lidam com a transgeneridade de maneira pouco convencional aos olhos ocidentais. Neste sentido, parece insuficiente usar apenas os autores europeus e americanos para analisar as performances transgênero no Japão. É necessário testar outras epistemologias locais bem como provenientes daquilo que se constitui fora do mundo não ocidental (ou seja, centro Europa e América do Norte).¹⁰

Talvez a transdramaturgia seja, justamente, uma estratégia epistemológica para lidar com as culturas cujo paradigma de concepção inicial do corpo não é cartesiano e, portanto, não separa corpo e mente, natureza e cultura. A negação da representação nunca se colocou como uma questão nestes contextos, nos quais a potência política das performances não está em representar o outro, mas em desestabilizar a si mesmo a partir da internalização da outridade.

10 Há uma entrevista realizada com Michel Foucault pelo diretor de teatro Shūji Terayama, "O Saber como Crime", incluída no volume VII dos *Ditos e Escritos de Foucault*. Ver: Motta (2011). Nela, Foucault discorda veementemente de Terayama quando este afirma que a história é teatro. O argumento de Foucault é que não existem espectadores para a história. A dificuldade de Terayama para compreender o seu argumento é que na sua prática teatral não havia espectadores, todos de certa forma participavam e seguiam fabulando os acontecimentos em suas imaginações.

CORPOS TRANSDIMENSIONAIS

Outro exemplo no contexto das artes do corpo no Japão que lida com o que estamos chamando de transdramaturgias é o das chamadas transdimensionalidades que emergem com o surgimento de novas tecnologias, relacionadas à robótica, ao surgimento das vocalóides e hologramas. Antes de falar especificamente das experiências artísticas é importante compreender o contexto no qual foram geradas.

No cenário japonês, entende-se que o interesse pelos robôs surge por volta do século XVII com os *karakuriningyō*. Em linhas gerais, *Karakuri* teria como significado “mecanismo” ou “truque”, fazendo referência a um instrumento feito com o intuito de enganar, iludir ou surpreender uma pessoa.

A palavra *ningyō* (人形) significa boneco, fantoche, sendo composta pelos ideogramas de pessoa (人) e forma (形) (em tradução literal, se referiria a algo com a forma de uma pessoa).

Feitos de madeira, os bonecos são desenvolvidos artesanalmente por mestres *karakuri*, produzidos com a finalidade de entretenimento. A movimentação parte de seu mecanismo interno com dispositivos mecânicos como molas, água e areia; por cordas e pedaços de madeira, como as marionetes; ou, ainda, de forma autômata (e, assim, independente da manipulação humana, quando acionado), utilizando-se do mecanismo similar ao de um relógio.

Para Suzuki (2007 apud SONE, 2017, p. 8, grifo do autor), os *karakuriningyō* incorporariam uma

[...] dramaturgia do falível como estratégia de entretenimento: por exemplo, como um autômato na forma de um arqueiro que falha em atingir um alvo com sua flecha estabelece um sentimento de empatia em relação ao ‘artista’ *karakuri*.

A tradição dos autômatos lúdicos permaneceu na cultura japonesa até o início do século XX, acompanhando o desenvolvimento de novas tecnologias.

Em 1928, o biólogo japonês Makoto Nishimura criou *Gakutensoku*, uma versão de um autômato moderno – considerado o primeiro robô japonês –, apresentando-o na exposição em celebração à posse do trono do imperador Hirohito. A criação consistia em um tronco equivalente ao humano, que ficava disposto sobre um altar de quase dois metros de altura. O *Gakutensoku*, por meio de um sistema pneumático, conseguia movimentar o rosto, olhos e braço, e apresentava expressões e gestos suaves, atraindo visitantes por meio de uma atmosfera teatral e similar a um templo.

Sone (2017) destaca a importância de analisar a popularidade dos *karakuriningyō* e do *Gakutensoku* no contexto japonês, ressaltando a diferença de entendimento entre o Japão e o Ocidente em relação aos robôs. Para o autor, “no Ocidente, a ideia de um autômato era de recriar o ser humano a partir de matéria ‘burra’, enquanto a visão japonesa é de que os humanos já são parte de uma natureza viva, e que então o robô seria parte da natureza”. (SONE, 2017, p. 9) De acordo com Greiner (2015), desde as concepções mais antigas de corpo no Japão, originadas da Índia e da China, duas das noções primordiais seriam essa aliança entre natureza e cultura e a continuidade entre sujeito e objeto. Na sociedade japonesa, Sone (2017, p. 89) relaciona também a afinidade com os robôs à visão de mundo voltada ao animismo, que vê os espíritos encarnados na natureza, e à influência de doutrinas religiosas e filosóficas como o budismo e o taoísmo. Ele afirma, ainda, que os robôs ocupam um lugar especial dentro do imaginário japonês, que foge de dicotomias: “[...] não é nem humano, nem objeto”.

O autor considera os robôs “objetos performativos” (SONE, 2017), destacando um entendimento diferente do que foi desenvolvido por Butler, por exemplo. Para Sone (2017, p. 14), a discussão dos robôs refere-se a uma “[...] capacidade generativa e significativa, e não a um potencial subversivo”. Nesse sentido, observa como a performatividade dos eventos protagonizados por robôs japoneses (como exposições, instalações públicas, competições e interações em espaços domésticos) “[...] tem a capacidade de implicar os participantes na geração de significado por meio de sua performance em situação ou evento de palco culturalmente específico”. (SONE, 2017, p. 14)

Sone (2017) analisa também a figura do robô dentro de expressões artísticas, como as peças de teatro do dramaturgo e diretor Oriza Hirata produzidas com androides criados pelo roboticista Hiroshi Ishiguro. A parceria rendeu produções como *I, Worker* (働く私) (2008), *Sayonara* (2010), *Three Sisters, Android Version* (2013) e *Metamorphosis, Android Version* (2014), tendo como temática a coexistência de humanos e robôs, e a possibilidade de criar laços afetivos entre eles.

Em *I, Worker*, a história aborda a crise existencial de um robô que se exila, tornando-se um *hikikomori*, um fenômeno social japonês em que as pessoas ficam reclusas em suas próprias casas. Na peça *Sayonara*, a personagem principal tem uma doença fatal, e seus pais deixam-na com um robô de companhia. *Three Sisters, Android Version* é uma adaptação da peça de Anton Chekhov (1990) e traz três irmãs que têm em sua família dois robôs – um deles em substituição à irmã mais nova, e utilizado como avatar por ela. Inspirado no texto de Kafka, *Metamorphosis, Android Version* foi interpretada por atores franceses, em francês, e o personagem principal, Gregor Samsa, transformava-se em androide, ao invés de inseto, como na versão original.

De forma geral, as narrativas mostram um futuro próximo no qual os robôs estão inseridos na vida cotidiana, e retratam questões sociais do Japão contemporâneo, como o isolamento, a solidão e a apatia, por meio do relacionamento entre humanos e seus robôs de companhia – revelando, assim, “[...] as complexidades e angústias da existência humana”. (SONE, 2017, p. 92) De outra perspectiva, para Ishiguro, o ponto principal das peças não seria as temáticas de vida e morte, mas “[...] um campo de teste em sua busca para fazer robôs mais parecidos com humanos”. (ECKERSALL; GREHAN; SCHEER, 2017, p. 118)

Além do projeto colaborativo com Hirata, Ishiguro tem desenvolvido trabalhos com seus robôs em diferentes frentes. Em 2009, ele se apresentou junto a seu gêmeo-robô, o Geminoid HI-1, no Ars Electronica, festival internacional de artes midiáticas. No final da apresentação, o robô simulou sua morte por meio de efeitos na voz e respiração. (SONE, 2017)

Nesse sentido, há projetos como o Digital Shaman Project, da artista japonesa Etsuko Ichihara, que propõe uma nova forma de luto por meio das tecnologias

disponíveis. Por meio de robôs vestindo máscaras impressas em 3D, equipados com programas que imitam características físicas humanas – fala, gestos, personalidade –, a artista representava pessoas já falecidas, como se os robôs estivessem possuídos por seus espíritos. O programa funciona por 49 dias após a morte de determinado indivíduo – período tradicional de luto de acordo com o budismo –, permitindo que a família ou pessoas próximas possam ter conversas e usar o tempo para se despedir. No 49º dia, o robô se despede e o programa é encerrado.

Partindo de reflexões sobre a morte – seja de humanos, robôs ou hologramas, a ópera em holograma *The End*, protagonizada pela cantora virtual Hatsune Miku e produzida em colaboração entre o músico Keiichiro Shibuya, o diretor e roteirista Toshiki Okada e o ilustrador YKBX, trazia como pontos centrais o significado da morte e o paradoxo da existência da cantora.

Hatsune Miku (初音ミク), ou “o primeiro som do futuro”, em tradução livre, é uma personagem criada para um software de sintetização de voz chamado Vocaloid, que permite que o usuário insira letras de músicas e adicione notas musicais e efeitos vocais, para que o próprio sistema construa uma canção. Em 2009, ela realizou seu primeiro show ao vivo para um público de 25 mil pessoas no festival Animelo Summer Live, realizado na cidade de Saitama, no Japão. O que diferencia Miku de outras celebridades japonesas é o fato de que ela não é uma pessoa, mas uma imagem, um holograma, um ídolo virtual. Miku se apresenta por meio de shows holográficos, tendo realizado turnês pela Ásia, América do Norte e Europa.

Outras performances incluem a participação em concertos com a NHK Symphony Orchestra e a Tokyo Philharmonic Orchestra, o projeto multimídia *Still Be Here*, concebido pela musicista e compositora Laurel Halo, em parceria com outros quatro artistas. Apresentado pela primeira vez em Berlim, na Alemanha, o espetáculo passou também por Áustria e Inglaterra, tendo como temática a desconstrução de um *pop star* no século XXI, em questões de gênero, fãs, desejo e identidade. Ainda, em 2017, HatsuneMiku fez uma apresentação especial com o grupo de taikô Kodō.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O modo como as transdramaturgias instauram agenciamentos entre as esferas do animado e do inanimado é marcado por uma desierarquização radical, ou seja, o ser humano não é necessariamente mais importante do que todos os outros seres e objetos. O que se chama de transdimensionalidade no Japão, refere-se, justamente, à possibilidade de trocas e relacionamentos (inclusive afetivos) entre pessoas e hologramas, pessoas e robôs, pessoas e personagens. Admite-se um atravessamento entre realidades supostamente pertencentes a diferentes dimensões.¹¹

No Japão, essas experiências não emergem apenas dos debates instaurados pelas novas tecnologias, mas remetem aos teatros de bonecos, entre os quais, o *bunraku* é um dos gêneros mais conhecidos desde o século XVII. Nos teatros de bonecos já não havia um protagonismo dos seres humanos, mas uma indistinção entre os movimentos dos corpos dos manipuladores e dos bonecos. No que diz respeito ao transdimensional pode-se pensar também no modo como o teatro não admitia o relacionamento entre pessoas e fantasmas, sem nenhuma dificuldade.¹²

A partir da crise instaurada pela Covid-19, as experiências artísticas que lidam com as transdramaturgias e a investigação de novas materialidades tornou-se mais intensa. Artistas da cena contemporânea japonesa como o diretor de teatro Toshiki Okada e a artista da dança Satoko Ichihara têm proposto ações que lidam com o ambiente digital não apenas como uma mídia para transmissão das mesmas experiências realizadas anteriormente de maneira presencial, mas de modo a agenciar novas concepções de corpo, arte e comunicação com o público.

No caso de Okada, ele partiu de sua obra *Eraser Mountain*, inspirada pela obra de Timothy Morton (2008) e repensou a proposta desta peça para uma versão na plataforma ZOOM chamando-a de *Eraser Fields*.¹³ Em colaboração com o artista visual Teppei Kaneuji, a proposta foi indagar como estabelecer uma paisagem igualitária incluindo materiais, projeções, performers e sons. Tudo começa quando uma máquina de lavar quebra e parece não ter mais nenhuma utilidade. Os performers desaparecem entre os objetos. Privados das suas conexões com a vida

11 No Japão, há casamentos entre pessoas e hologramas de personagens de animês, por exemplo. Em 2009 foi realizada a primeira cerimônia de casamento informal entre um homem e uma personagem de *videogame* e, em 2017, a desenvolvedora de jogos Hibiki Works ofereceu ao público japonês a realização de uma cerimônia de casamento em realidade virtual com personagens de um jogo. No final de 2018, o japonês Akihiko Kondo realizou a cerimônia de seu casamento com a ídolo virtual Hatsune Miku.

12 O cineasta Kenji Mizoguchi apresentou de maneira brilhante a continuidade entre imagens da vida cotidiana e seus fantasmas no filme *Contos da Lua Vaga* (1953), em uma das suas famosas sequências sem cortes, quando apresenta uma personagem sedutora caracterizada como atriz de nô.

13 A estreia está disponível no YouTube. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=NF96_kZeU1c&t=1224s. Ver também: <https://www.youtube.com/watch?v=FiJdIHUMjeQ>.

cotidiana, tudo é revirado e mesmo as noções de espaço e tempo não são mais concebidas pela perspectiva humana.

Essa pesquisa de Okada com Kaneuiji gerou também o chamado *Eizo Theater*, que abriga o projeto *Beach, Eyelids, and Curtains*, composto por seis vídeos-peças desenvolvidas com o designer de vídeo Shimpei Yamada. A proposta foi explorar a experiência sensória, a partir do que acontece ao se lidar com o formato de projeção de imagens. Okada imaginou pistas para refletir sobre as conotações de fronteiras, linhas e paredes.¹⁴

Quanto à Satoko Ichihara, o seu foco de pesquisa é pensar como fugir dos padrões e das concepções pré-estabelecidas. Logo no início da pandemia, decidiu recriar a sua obra *The Problem of Faeries* (2017)¹⁵ para uma performance veiculada também no ZOOM, ao vivo. Ela seguiu o texto pré-existente, mas ao invés de apresentar um solo como na versão original, propôs uma colaboração com várias atrizes, cada qual participando em suas respectivas próprias casas. Ichihara problematiza a questão da eugenia e a escolha deliberada e autoritária de que alguns devem morrer em detrimento de outros que seguem os padrões sociais aceitáveis de beleza e saúde. Essa obra é organizada em três partes, a primeira seguindo o modelo *rakugo* (estilo de contar histórias), a segunda como musical que fala sobre um casal pobre que vive rodeado de insetos e um dia usa um inseticida, descobrindo que alguns insetos “deficientes” eram imunes ao produto. E, finalmente, a terceira parte tem o formato de um seminário sobre uma bactéria que vive na flora vaginal das mulheres, o que levou a performer a pensar no valor da vida humana a partir do momento em que se aceita a presença das bactérias como parte da vida.

Concluimos, a partir dessas experiências que, a despeito das singularidades das propostas transdramatúrgicas dos artistas mencionados, o ponto comum é uma concepção fluída de corpo que se afirma nas discussões de gênero como pontuamos lembrando as estratégias ou dispositivos transdramatúrgicos desde o teatro *kabuki*, entre os quais destaca-se o *monomane* e o *mitate*; até as experiências mais recentes transdimensionais que se constituem no fluxo entre humanos e não humanos, realidades e ficções, reafirmando uma concepção não substantiva e, portanto, não cartesiana de corpos e sujeitos.

14 Os seis vídeos tiveram os roteiros escritos e dirigidos por Okada, com a participação dos performers Izumi Aoyagi, Mari Ando, Shingo Ota, Wataru Ohmura, Mariko Kawasaki, Yo Yoshida, Yuya Tsukahara. São eles: *A Man on the Door*, *The Fiction Over the Curtains*, *A Woman Reading a Script in the Dressing Room*, *The Fourth Wall*, *Portrait of 3 People Who Seem Like They're Not Hard Workers* e *Standing on the Stage*.

15 Versão presencial da obra disponível no YouTube. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=svjSi3xsa80>.

O que a transdramaturgia ou os dispositivos transdramatúrgicos fazem é explicitar processos político-afetivos que têm início antes da concepção da cena artística, propriamente dita, nos modos como se dá a emergência de subjetividades no fluxo entre corpos e ambientes, individualidades e coletivos.



REFERÊNCIAS

- ADOLPHE, J.-M. (ed.). *Nouvelles de Danse*. Bruxelas: Contredanse, n. 31,1997.
- ANAN, N. *Contemporary Japanese Woman Theater and Visual Arts – Performing Girls’ Aesthetics*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- AUSTIN, J. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- BLEEKER, M. Dramaturgy as a mode of looking. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, New York, v. 13, n. 2, p. 163-172, 2008.
- BOWDITCH, R.; CASAZZA, J.; THORNTON, A. (ed.). *Physical Dramaturgy: perspectives from the field*. New York: Routledge, 2018.
- BRANDSTETTER, G.; HARTUNG, H. *Moving (across) borders*. Performing Translation, Intervention, Participation. New York: Columbia University Press, 2017.
- BRECHER, W. P. *The Aesthetics of Strangeness, Eccentricity and Madness in Early Modern Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2013.
- BRIZELL C.; LEPECKI, A. (ed.). On Dramaturgy, the labor of the Question. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, New York, v. 13, n. 2, p. 15-16, 2003.
- BUTLER, J. *Problemas de Gênero, Feminismo e Subversão da Identidade*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.
- DIGITAL Shaman Project. *Starts Prize*, Austria, 2018. Disponível em: <https://starts-prize.aec.at/en/digital-shaman-project/>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- DÔGEN, E. *Shôbôgenzô*. Toquio: Iwanami shoten, 1980. v. 1.
- DÔGEN, E. *Shôbôgenzô*. Toquio: Iwanami shoten, 1980. v. 2.
- DUTCH National. *Opera & Ballet*, [s. l.], [2014]. Disponível em: <http://www.operaballet.nl/en/doublebill/2014-2015/show/end>. Acesso em: 4 jul. 2020.
- ECKERSALL, P.; GREHAN, H.; SCHEER, E. (ed.). *New Media Dramaturgy, Performance, Media and New-Materialisms*. New York: Palgrave MacMillan, 2017.

GLOBAL star HatsuneMiku's first pop opera. The endkeiichiroshibuya + hatsunemiku. *Holland Festival*, [s. l.], 2015. Disponível em: <https://www.hollandfestival.nl/en/program/2015/the-end/>. Acesso em: 30 jul. 2020.

GREINER, C. *Leituras do corpo no Japão – e suas diásporas cognitivas*. São Paulo: N-1 Ed., 2015.

GRITZNER, K.; PRIMAVESI, P.; ROMS, H. (ed.). *On Dramaturgy. Performance Research*. London: Routledge, 2009. v. 14, n. 3.

HANE, M. *Peasants, Rebels, Women and Outcastes*. Londres: Rowman & Littlefield Publishers, 1982.

HANSEN, P.; CALLISON, D. (ed.). *Dance Dramaturgy Modes of Agency, Awareness and Engagement*. New York: Palgrave MacMillan, 2015.

HATANAKA, M.; TAKADA, A.; SHIBA, S. *Dumbtype Voyages*. Tóquio: NTT Publishing, 2002.

HATSUNE Miku x Kodo Rehearsals on Sado by Yuki Hirata. *KODO*, [s. l.], 24 maio 2018. Disponível em: <http://www.kodo.or.jp/en/tag/hatsune-miku>. Acesso em: 4 jul. 2020.

KARAKURI NINGYO. [S. l.], 2008. Disponível em: karakuri.info. Acesso em: 16 jul. 2020.

KHAN, D. M. *Questions of Cultural Identity and Difference In the work of Yasumasa Morimura, Mariko Mori and Takashi Murakami*. 2007. Thesis (Master of Arts in Art History) – Universidade Canterbury, Canterbury, 2007.

KUSANO, D. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

KYUNG, L. Tokyo man marries videogame character. *CNN*, [s. l.], 17 dez. 2009. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2009/WORLD/asiapcf/12/16/japan.virtual.wedding/>. Acesso em: 26 jul. 2020.

LEPECKI, A. *Choreography as Apparatus of Capture*. *TDR: The Drama Review*, Cambridge, v. 51, n. 2, p. 119-123, 2007.

LEHMANN, H.-T. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

LEITER, S. *A Kabuki Reader, History and Performance*. New York: M.E. Sharpe, 2002.

LÉVY, C. *Naissance d'une revue féministe au Japon: seitô (1911-1916)*, Ebisu, études japonaises 48. Paris: CNRS, 2012.

LOO, E. HatsuneMiku Virtual Idol Performs Live Before 25,000. *Anime News Network*, [s. l.], 23 ago. 2009. Disponível em: <http://www.animenewsnetwork.com/news/2009-08-23/hatsune-miku-virtual-idol-performs-live-before-25000>. Acesso em: 2 jul. 2020.

MONAGHAN, P. 'Dramaturgies and the Dramaturg'. In: ECKERSALL, P.; MONAGHAN, P.; BEDDIE, M. (ed.). *The Dramaturgies Project*. [S. l.]: Real Time Arts, 2014. p. 25. Disponível em: <http://www.realtimearts.net/article/96/984>. Acesso em: 2 abr. 2020.

MORTON, T. *Ecology without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

MC CARTHY, E. *Ethics Embodied, rethinking selfhood through Continental, Japanese, and feminist philosophies*. Londres: Rowman & Littlefield Publishers, 2010.

MCALLISTER, N.B. *Drag and Female Impersonation in Japan and in the United States*. Thesis (Master of Languages and Civilizations) – University of Colorado, Colorado, 2017.

- MCLELLAND, M.; ROMIT, D. (ed.). *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*. New York: Routledge, 2005.
- MCLELLAND, M.; MACKIE, V. *Routledge Handbook of Sexuality Studies in East Asia*. New York: Routledge, 2015.
- MIKU Symphony Kaito 15th Anniversary. *MikuSymphony*, [s. l.], [201-]. Disponível em: <http://sp.wmg.jp/mikusymphony/>. Acesso em: 5 jul. 2020.
- MILLER, L.; BARDSLEY, J. (ed.). *Bad Girls of Japan*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- MOTTA, M.B.O saber como crime. In: MOTTA, M. B. (org.). *Foucault, arte, epistemologia, filosofia e história da medicina, ditos e escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011. v. 7, p. 62-69.
- NAGATOMO, S. *Attunement through the body*. New York: Suny Books, 1992.
- N響と共演初音ミク・プロジェクトンマッピング・椎名林檎. [S. l.: s. n.], 2016.1 vídeo (15 min). Publicado pelo canal yoshiyukirindoh. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ogCuAbFvWbo>. Acesso em: 8 jul. 2020.
- PRECIADO, B. P. *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade*. São Paulo: Ed. N-1, 2000.
- PRESSE, F. O homem japonês que ‘casou’ com uma cantora de realidade virtual. *G1*, São Paulo, 11 nov.2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2018/11/12/o-homem-japones-que-casou-com-cantora-de-realidade-virtual.ghtml?fbclid=IwAR1Wokt4-JEZRjtZgsZZFP2aRED7HPWwPJqaMNZQXWK81xNS4CLwhUNNwN>. Acesso em: 14 jul. 2020.
- ROBERTSON, J. T. *Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- ROMANSKA, M. (ed.). *The Routledge Companion to Dramaturgy*. New York: Routledge, 2015.
- SCHNEIDER, R. *Performing Remains: art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York: Taylor & Francis, 2011.
- SHIGEMATSU, S. *Scream from the shadow, the women's liberation movement in Japan*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2012.
- SONE, Y. *Japanese Robot Culture: performance, imagination, and modernity*. New York: Palgrave Macmillan, 2017.
- SLAYMAKER, D. N. *The Body in Postwar Japanese Fiction*. Londres: Routledge Curzon, 2004.
- SPIVAK, G. *Pode o subalternofalar?*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010.
- STILL Be Here featuring Laurel Halo at The Barbican. *Resident Advisor*, [s. l.], 1 mar. 2017. Disponível em: <https://www.residentadvisor.net/reviews/20716>. Acesso em: 1 jul. 2020.
- ‘STILL Be Here’ with HatsuneMiku | Trailer. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal transmediale. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ukKSHsRw104>. Acesso em: 7 jul. 2020.
- TAKEMURA, K. Feminist Studies/Activities in Japan: Present and Future. *Lectora*, Barcelona, v. 16, p. 13-33, 2010.
- TSUJI, N. *Lineage of Eccentrics*. Tóquio: Kaikai Kiki Co, 2011.

VON AUE, M. Tokyo men married videogame characters in VR. *VOCATIV*, [s. l.], 6 jul. 2017.

Disponível em: <http://www.vocativ.com/439438/tokyo-japan-vr-wedding-hibiki-works/index.html>. Acesso em: 10 jul. 2020.

YUASA, Y. *The Body, toward an Eastern Mind-Body Theory*. New York: Suny Books, 1987.

CHRISTINE GREINER: é professora livre-docente do Departamento de Arte da PUC-SP e autora de diversos livros sobre corpo, cultura japonesa, filosofia política e arte.

BEATRIZ YUMI AOKI: é doutoranda e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, bolsista Capes PROSUP.

EM FOCO

DRAMATURGIA DO CÓCCIX NA VIDEOPERFORMANCE "ÁBAR"

*DRAMATURGY OF THE CÓCCIX IN
THE VIDEOPERFORMANCE "ÁBAR"*

*DRAMATURGIE DU CÓCCIX DANS
LA VIDÉOPERFORMANCE "ÁBAR"*

ALBA PEDREIRA VIEIRA

KAREN E. BOND

VIEIRA, Alba Pedreira; BOND, Karen E.
Dramaturgia do cóccix na videoperformance "Ábar".
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **37-62**, 2021.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.38207>

RESUMO

O cóccix nos lembra de nossa ancestralidade. Somos natureza. Cóccix é também imagem para nomear uma proposta de dramaturgia em constante construção que celebra essa conexão. O que muitas vezes poderia ser tomado como “erro”, o acaso, o desconhecido, é abraçado para construção de possibilidades de relações entre corpo, outros seres, mundo, universo, tempo, espaço. Uma dramaturgia que celebra os “entres” da coexistência entre diversos performers. Que se envereda pelas oportunidades da liberdade imaginativa em criar significados e ressignificar experiências vividas. Discutimos a “Dramaturgia do Cóccix” em diálogo entre estudos da filosofia-performance, da fenomenologia-hermenêutica e da “dramaturgia digital”. Compartilhamos um trabalho artístico, “Ábar”, em que essa dramaturgia do corpo dançante convida à intensificação de relacionamentos consigo e com o meio enquanto gera reflexões e afetos no devir da imaginação. Complexificamos associações prático-teóricas, lógico-afetivas para ala(r)ga(r)mos pensamentos-experiências sobre/em dramaturgias, corpo, filosofia-performance, cognição, imaginação e arte.

PALAVRAS-CHAVE:

corpo; fenomenologia;
performance; dramaturgia;
filosofia.

ABSTRACT

The coccyx reminds us of our ancestry. We are nature. Coccyx also is an image for naming a constantly evolving dramaturgy proposal that celebrates this connection. What could often be taken as an “error”, chance, the unknown, is embraced in favor of the construction of possibilities of relationships between body, other beings, the world, the universe, time and space. A dramaturgy that celebrates the “betweens” of co-existence among diverse performers. It takes the opportunities of imaginative freedom to create meanings and reframe lived experiences. We discuss the “Dramaturgy of the Coccyx” in dialogue between studies of philosophy-performance, phenomenology-hermeneutics and “digital dramaturgy”. We share an artistic work, “Ábar”, in which this dramaturgy of the dancing body invites the intensification of relationships with oneself and with the environment while generating reflections and affections in the becoming of the imagination. We increase the complexity of associations practical-theoretical, logical-affective to broaden thoughts-experiences about/in dramaturgies, body, philosophy-performance, cognition, imagination and art.

KEYWORDS:

*body; phenomenology;
performance; dramaturgy;
philosophy.*

RESUMEN

El cóccix nos recuerda nuestra ascendencia. Somos naturaleza. El cóccix es también una imagen para nombrar una propuesta de dramaturgia en constante evolución que celebra esta conexión. Lo que a menudo podría tomarse como un "error", casualidad, lo desconocido, para enlazar la construcción de posibilidades de hacer relaciones entre cuerpo, otros seres, el mundo, el universo, momento, tiempo, espacio. Una dramaturgia que celebra los "entrantes" de la convivencia entre diversos artistas. Ese aprovecha las oportunidades de la libertad imaginativa para crear significados y replantear experiencias vividas incluso en situaciones adversas. Discutimos "Dramaturgia del Cóccix" en el diálogo entre los estudios de filosofía-performance, fenomenología-hermenéutica y "dramaturgia digital". Compartimos un trabajo artístico, "Ábar", en el que esta dramaturgia del cuerpo danzante invita a la intensificación de las relaciones con sí mismo e y con el entorno al tiempo que genera reflexiones y afectos en la llegada de la imaginación. Tenemos complejas asociaciones teórico-prácticas, lógico-afectivas para para al(r)ga(r)mos pensamientos-experiencias sobre/en dramaturgias, cuerpo, filosofía-performance, cognición, imaginación y arte.

PALABRAS CLAVE:

*cuerpo; fenomenología;
performance; dramaturgia;
filosofía*

DAS VÁRIAS POSSIBILIDADES DE SE ABORDAR DRAMATURGIA



FIGURA 1: Performance “Ábar”. Represa da Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG
Fotógrafa: Jamille Queiroz (2015).

A dramaturgia pode ser discutida como uma perspectiva, um modo de se pensar/prática, experiências, ou um papel, um trabalho específico dentro de uma produção, processo de criação, curadoria. (TURNER; BEHRNDT, 2008) Adotamos neste texto a dramaturgia como modo de (cri)ação e de pensamento do corpo. (VIEIRA, 2007) Abordamos o que temos chamado de Dramaturgia do Cócix, explorando como alguns dos seus princípios foram desenvolvidos em uma videoperformance, “Ábar”.

Há várias pesquisas, como a de Silveira (2018), que detalham as diversas propostas de dramaturgias historicamente construídas. Portanto, não vamos apresentar novamente essa revisão. Porém, ressaltamos, dentre essas existentes, duas das recentes que expandem o campo da dramaturgia: (1) a “aberta”, discutida por Marianne van Kerkhoven (1997), em que a mesma é abordada como construção que se dá ao longo do trabalho e está imbricada nas várias relações que se estabelecem dentre envolvidos, incluindo seres humanos e não humanos, textos/palavras, natureza, objetos, música, espaço; (2) a “processual”, proposta por André Lepecki (2016), que sugere trilhar a jornada do desconhecido, do errar, do perambular como método rigoroso.

Já por alguns anos, temos relacionado trabalhos realizados a estudos que conjugam dramaturgia, performance e tecnologia. Embasam nossa imersão híbrida no campo de prática artística como pesquisa (HASEMAN, 2015), princípios da filosofia-performance¹ (CULL, 2014), da fenomenologia hermenêutica, como sugerida pelo filósofo canadense Max van Manen (1997b, 2017) e da dramaturgia digital. (MCNEILLY, 2014) Fenomenologia-hermenêutica é método tanto de pesquisa quanto filosófico, e pode indicar maneiras de se iluminar a dramaturgia como experiência vivida. Ao articularmos esses conhecimentos em dramaturgias nas artes cênicas, particularmente na dança e na performance, assumimos que performar e filosofar se conectam intimamente. Uma outra camada dramaturgic é acrescentada aos trabalhos quando fazemos a edição das imagens (fotos ou vídeos) originais do trabalho, valendo-nos de protocolos apresentados por McNeilly (2014).

1 Também conhecida como filo-performance, filosofia como performance, ou performance como filosofia.

DISSECANDO PRINCÍPIOS QUE EMBASAM A DRAMATURGIA DO CÓCCIX

Vários modos de investigação têm sido influenciados pela fenomenologia como metodologia e incluído seus fundamentos epistemológicos tais como: a In-Ex-Corporação (VIEIRA, 2018), o Processos de Articulações Criativas/PAC (BACON; MIDGELOW, 2015), a biografia interpretativa (DENZIN, 2001) e a pesquisa experiencial. (BOND, 2003; BOND, RICHARD, 2005) Essas propostas, por sua vez, têm princípios que também informam nossas performances e videoperformances como pesquisas dramáticas artístico-filosóficas. Destacamos a abordagem da filosofia como pensamento-ação do corpo holístico, contrapondo o sentido tradicional e historicamente construído de puro exercício mental. Damos vazão assim, à tempestade corporal (VIEIRA, 2007).

Não apresentamos uma extensa discussão da fenomenologia como filosofia, que é complexa e tem vários ramos – e.g., transcendental, realista, existencial, heurística – como sugerida por Moustakas (1990, 1994). Há muitos teóricos que a explicam em um corpo exaustivo de literatura (e.g., SOKOLOWSKI, 2000). Apresentamos, neste texto, o que consideramos importante ressaltar. No início do século XX, os estudos europeus em todos os campos, incluindo a filosofia, eram principalmente orientados por princípios das ciências naturais. Havia, porém, uma situação tensional, que Terry Eagleton (1996, p. 54, tradução nossa) captura vividamente:

A ciência parecia ter se reduzido a um positivismo estéril, uma obsessão míope pela categorização dos fatos; a filosofia parecia dividida entre um positivismo desse lado e um subjetivismo indefensável de outro; formas de relativismo e irracionalismo eram galopantes, e a arte refletia essa desconcertante perda de orientação.²

Em *A ideia da fenomenologia*, publicado pela primeira vez em 1907, Husserl (1999) discute um método para o estudo do “mundo da vida” à medida que a pessoa o experimenta imediatamente, ao invés de uma conceitualização, categorização

2 Esta e as demais traduções do inglês para português foram feitas pela primeira autora deste artigo. Texto original: “Science seemed to have dwindled to a sterile positivism, a myopic obsession with the categorizing of facts; philosophy appeared torn between such a positivism on the one hand, and an indefensible subjectivism on the other; forms of relativism and irrationalism were rampant, and art reflected this bewildering loss of bearings.”

ou reflexão a priori sobre ele. Burke Johnson e Larry Christensen (2004) explicam que “mundo da vida” é a tradução do termo alemão *Lebenswelt* usado por Husserl para se referir ao mundo do indivíduo de experiência imediata. Para o pai da fenomenologia, o “mundo da vida” está em sua mente, o que é reconsiderado por filósofos como van Manen (1997a, 1997b, 2017).

Essa concepção orientou o trabalho em artes por várias décadas em que se discutiu e foi realizada a transposição de pensamentos filosóficos para e pelos corpos dos artistas. Houve também interpretação de desdobramentos e efeitos filosóficos durante a construção (processos de criação) de trabalhos, influenciando seus aspectos formativos, incluindo suas dramaturgias. Considerava-se que o criador necessitava se embasar em algum pensamento filosófico para que a obra conseguisse traduzir um pensamento, uma visão de mundo e um modo de enxergar a realidade que já havia sido proposto por outrem.

O corpo “mergulha” como primordial na cena filosófica quando Merleau-Ponty (1962) sugere que o uso da mente é inseparável de nossa natureza corpórea, situada e física. Ele enriqueceu o conceito do que é filosofar. O corpo percebe e pensa. Mais recentemente, Max van Manen (1997b) sugeriu que o corpo pensa e percebe enquanto faz conexões intra e intersubjetivas. Esse pensamento filosófico do corpo se dá com (sens)ações, emoções e estados, movimentos e gestos e por meio de conexões que estabelece consigo, com outros corpos e com o mundo.

Atualizando a conceito de “mundo da vida” para a contemporaneidade, van Manen (1997b) explica que esse é o mundo da experiência da pessoa. Na experiência vivida no cotidiano, os modos de pensar/filosofar do corpo são centrais, de acordo com a perspectiva fenomenológica. Esse aspecto, dentre outros, convergem para filosofias indígenas com as quais nos identificamos também. Krenak (2019b), um dos líderes dos povos originários brasileiros, de forma semelhante a van Manen (1997b) considera que o mundo da vida são nossas experiências do dia a dia. “A minha experiência tem mais interesse na vida, não nos papéis que as pessoas interpretam”. (KRENAK, 2019b) Dessa filosofia experiencial, ‘deságua’ a filosofia-performance. Laura Cull (2014) explica que essa proposta busca romper lacunas entre performance e filosofia. Seja na concepção, criação, execução, produção e/ou pós-produção da obra artística. Há “quebra” de um antigo pensamento em

prol da renovação das formas de pensar. Essa proposta é como se um osso, que havia sido fraturado (quando se separava filosofar e performar), se regenerasse.

Cull (2014) afirma que fissuras entre filosofia e performance são inúteis e obstrutivas. Romper com a separação entre essas duas áreas implica em resistir a qualquer definição fixa ou redutiva do que constitui “adequada” filosofia ou atividade/prática filosófica. Assim, a performance é uma maneira própria, específica de investigação filosófica, e essa forma particular pode expandir as definições existentes do que se considera dramaturgia.

A filosofia-performance também abarca uma premissa que é essencial para a Dramaturgia do Cócix: o pensamento ou conhecimento do corpo, o qual vem sendo expresso de diferentes formas. Na performance de 1968 de Yvonne Rainer, “A mente é um músculo”, e em expressões que sintetizam conceitos como os de Foster (1976) “conhecendo nos seus ossos”, por Adler (2006) “conhecendo em nossos corpos”, por Anttila (2007) “conhecimento do corpo como forma de cognição”, por Cohen (2003) “conhecimento interno”. Ao defender o conhecimento filosófico gerado do/no/pelo corpo, não há como fugir de uma questão fundamental colocada por Hollingshaus e Daddario (2015): estamos preparados para reconhecer que práticas artísticas constituem tipos de pesquisa (e acrescentamos, tipos de ‘exercícios’ filosóficos) que são qualitativamente pareados com as práticas acadêmicas consideradas típicas tais como visitar arquivos, fazer fichamentos, escrever e apresentar palestras, artigos, livros? Acreditamos que sim.

Na perspectiva por nós adotada, a dramaturgia é sempre e necessariamente “In-Ex-Corporada” (VIEIRA, 2018), ou seja, conexões intra e intersubjetivas acontecem o tempo todo na sua elaboração e desenvolvimento. Assim como Anttila (2007) e Fraleigh (2019), defendemos nosso processo cognitivo em íntimas trocas consigo, com os outros e com o mundo. Uma relação que podemos escolher ser mais ou menos sensual, sensorial, carnal, que conecta células, ossos, peles, músculos, carnes, cheiros de diferentes seres. Bem como mais ou menos energética, espiritualizada, cosmológica como sugerida pelas sabedorias dos nossos povos originários. Quanto mais holísticas forem essas trocas, conexões, relações, interações, maiores as chances para se adiar ou suspender o fim do mundo. (KRENAK, 2019a)

Os princípios até agora citados neste texto são alguns dos que vivem no mar de perspectivas que inundam a Dramaturgia do Cócix, a qual é constantemente enriquecida por vários rios principais e seus afluentes, incluindo ribeirões. Delimitamos a discussão a alguns pontos apenas, para que esta não se torne superficial. Como a fenomenologia não é uma proposta unificada, teóricos que nos são importantes incluem o francês Maurice Merleau-Ponty e o canadense Max van Manen. Apresentamos a seguir o que delimitamos apresentar e que umedece nossa contínua investigação para desenvolvermos a Dramaturgia do Cócix.

(1) **Dramaturgia como experiência vivida:** Na fenomenologia, a fonte última de todo significado e valor é a experiência vivida dos seres humanos, o que cria interface com a experiência que nos passa, ou que nos toca, como discute Bondía (2002). Nas dramaturgias de nossas performances, o “mundo da vida” se constrói pela experiência vivida cotidianamente pelos artistas performers. Incorporamos frequentemente à dramaturgia de nossos trabalhos aspectos da vida pessoal/coletiva que são assumidos pela maioria das pessoas como banais, corriqueiros, triviais. No caso de “Ábar”, performance apresentada neste texto, discutimos fenômenos econômicos-políticos-ambientais-sociais sob a perspectiva da filosofia-performance.

Importante ressaltar que experiências vividas não podem ser experienciadas nem abordadas em termos binários. São cheias de nuances que continuamente se movimentam, dançam, performam entre contínuos. (VIEIRA, 2007) Qualquer experiência do cotidiano, embora considerada ordinária, pode se tornar extraordinária sob o olhar fenomenológico. (VAN MANEN, 2017) Essas se tornam vividas quando ressignificadas por meio de diferentes linguagens, que é geralmente imagética, poética, viva, e por diferentes processos reflexivos que se abrem para novos *insights* – o que é explicado adiante no texto. Um dos primeiros passos é exercitar a suspensão.

(2) **Dramaturgia e bracketing/suspensão:** Dermot Moran e Timothy Mooney (2002) afirmam que *bracketing* é uma atitude. Suspensão, *epoché*, requer mudança radical de ponto de vista. Uma variação da atitude “natural” cotidiana. A teoria prévia, dedução, julgamentos e/ou suposições antecipadas à experiência vivida são suspendidas para se absorver o que é dado na mesma. Suspende é

ter plena consciência do que se pensa a priori sob o fenômeno para que haja entrega e abertura ao momento presente performático. Esse processo, chamado de *bracketing*, é fundamental para a performance apresentada neste texto, “Ábar”. Nesse trabalho artístico, a artista envolvida buscou estar consciente, o máximo possível, de pré-concepções teóricas, abstrações, julgamentos e avaliações para permitir diferentes filosofias/conhecimentos do corpo construírem a dramaturgia durante a performance. Ao se criar dramaturgias abertas e processuais de forma corporal holística, pré-conceitos mentais sobre as temáticas envolvidas na performance foram colocados em *bracketing*. Ou seja, foi dada plena atenção ao que se conhecia previamente à performance para dar lugar ao surgimento do conhecimento aleatório.

O *bracketing* pode ser considerado como um ideal na dramaturgia que alia filosofia-performance ao paradigma fenomenológico-hermenêutico. Esse estado de suspensão é comparado à noção budista de mente iniciante por Bond (2003). Sugerimos que praticar o *bracketing* durante o desenvolvimento da Dramaturgia do Cócix permite aproximação e certo estranhamento entre os performers envolvidos no trabalho – seja performer diretamente envolvido, outras pessoas, um ribeirão, um objeto, imagens de registro, e assim por diante.

Esse estado de suspensão ou aproximação-estranhamento nos convida a manter, mas colocar em parênteses, as inúmeras informações que nos chegam tão igualmente lotadas de interpretações. O *bracketing*, então, se torna aliado para estimular a criação de narrativas autorais, *insights* e refrear mitologias hegemônicas como sugerido por Krenak (1999). O *bracketing* é aliado da intuição profunda.

(3) **Dramaturgia e intuição:** A relação direta ou coexistência com coperformers se dá pelo movimento da intuição. Isso requer um exercício para permitir porosidade nas trocas com coperformers de forma que o que recebemos, compartilhamos, tenha autoridade para guiar nossa consciência sensorial e prática. Para van Manen (1997a), a intuição caminha lado a lado com a dúvida, portanto, se aparelha com a dramaturgia que perambula de Lepecki (2016). Certeza aonde e como se quer chegar e intuições podem caminhar em direções contrárias. Jornadas de “será” abrem-se para multiplicação de experimentações, tentativas, “erros”, encontros com acasos inusitados.

A intuição deve ser exercitada em nossa total presença holística com coperformers e conosco mesmos. Muitas vezes, nos deixamos levar pelo medo, frustração, raiva, ansiedade e outros sentimentos típicos de situações que consideramos adversas e até traumáticas. Frutos desses sentimentos, emoções, estados corporais são comportamentos adquiridos, hábitos de condicionamentos mentais que nos levam a “correr do perigo” em situações em que sentimentos tidos como negativos emergem de/em nós. A intuição profunda nos permite reconhecer e respeitar sentimentos negativos.

Na Dramaturgia do Cócix, exercitamos³ o saber identificar e observar sentimentos “negativos” quando ocorrem para não construir narrativas mentais que obstruem a jornada dos *insights*, que alguns poderiam chamar de “mágica”. Krenak (2019b) identifica essa consciência intuitiva como coletiva, a partir da perspectiva da constelação, pois não estamos sozinhos no mundo da coexistência e sim, sempre existimos em relação a outros seres. Não devemos pensar e agir sozinhos na vida e nem em nossas dramaturgias. Escolhas e maneiras de estar no mundo e na arte não se separam. Esse pensamento intuitivo a partir da consciência de si em relação cósmica com a consciência coletiva guia a Dramaturgia do Cócix.

Uma qualidade que permeia a intuição e privilegia a geração de *insights* é o estado de presença com “atenção aleatória”. (VAN MANEN, 2017) Embora possa parecer dicotômico, esse estado busca a complementariedade. Assim, o que poderia ser considerado erro, acaso, imprevisibilidade, fazem parte dos nossos trabalhos de filosofia-performance para gerar *insights*.

(3) **Dramaturgia do Cócix e possibilidades de múltiplos significados:** Na fenomenologia como abordada por van Manen (1997a, 1997b), o estudo de fenômenos se move na esfera das possibilidades dos múltiplos significados que podem ser construídos como temáticas e dramaturgias exploradas em nossos trabalhos. Para explicar melhor, voltemos um pouco. Nossas ações (vídeo)performáticas guiadas por princípios intuitivos como abordado pela fenomenologia e filosofia-performance nos levam a *insights* sobre o que desejamos, sonhamos dançar. Podemos querer performar questões consideradas existenciais, por exemplo, experiências de doenças como as que vivemos em 2020 e 2021 na pandemia provocada pelo corona vírus. Outra possibilidade: intuitivamente, podemos escolher performar

3 Existem várias formas para desenvolver a consciência holística (incluindo a sensorial), no nosso caso, exercitamo-nos com yoga, meditação, improvisação e outras que são consideradas práticas somáticas ou de autoconhecimento.

fenômenos tidos como politizados – mas lembramos que para nós essa divisão não existe, pois tudo faz parte do “mundo da vida” – como a destruição da natureza. A diminuição do volume aquífero de um ribeirão orientou a dramaturgia da performance “Ábar”. A escassez de água potável deste ribeirão da cidade da performer suscitou o querer se mover no leito seco e dentro das águas ‘doentes’ que clamavam por socorro. A partir da escuta desse pedido, a dramaturgia aberta, intuitiva e errante se enveredou por chamar a atenção para mudanças ambientais provocadas pelos seres humanos que destroem a natureza para gerar mais capital.

Porém, está aberto o universo de possibilidades de como esse trabalho é recebido por quem assiste. O espectador cria suas próprias dramaturgias, e não há certo ou errado nesse mundo imaginativo em que ela/ele também se torna artista. Ou seja, múltiplos significados são gerados por quem assiste a obra.

Durante a criação performática, o corpo cria dramaturgias, narrativas autorais subvertendo lógicas de gramáticas e sintaxes engessadas. Quebra regras ao inverter hierarquias de que o texto dramatúrgico deva ser construído a priori para guiar a performance. O corpo vira/cria texto dramatúrgico à medida que performa abrindo infinitas possibilidades de leituras e interpretações.

A Dramaturgia do Cócix adota o princípio da quebra de hierarquias no sentido de haver um único texto dramatúrgico, o do dramaturgo – seja essa pessoa quem for. Há várias possibilidades. A dramaturgia pode ser (re)construída durante a performance e não há mensagem fechada. Ela pode ser novamente (re)construída durante a dramaturgia digital – edição de imagens da performance. Abrem-se horizontes para que múltiplos textos, mensagens, narrativas brotem. Há um processo de decolonização do texto dramatúrgico à medida que significados podem ser inseridos, retirados, multiplicados, repetidos por quem cria, quem performa, quem aprecia. Infinitas dramaturgias podem ser imaginadas pelos diferentes agentes envolvidos – quem performa, o espaço urbano, a natureza, o tempo, quem assiste etc.

Discutidos esses princípios, apresentamos a seguir uma videoperformance criada com base na Dramaturgia do Cócix. Ainda há algo para se acrescentar: essa escrita adiciona outra camada dramatúrgica aos trabalhos, pois defendemos a

(re)escrita como forma de investigação, tendo em vista que duas outras escritas, a do corpo durante a performance, e a mediada pela tecnologia na edição dos trabalhos em videoperformances, já foram feitas por nós.



FIGURA 2: Alba Vieira na busca de materializar uma Filosofia-performance com "Ábar"⁴
Fotógrafa: Jamille Queiroz (2015).

4 Toda a atividade se desenvolveu na Represa da Universidade Federal de Viçosa, setembro de 2015. Viçosa, MG.

A DRAMATURGIA DO CÓCCIX DESENVOLVIDA EM "ÁBAR"

FIGURA 3: Alba Vieira em "Ábar". Dramaturgia que se constrói pelo corpo em conexão direta e imediata consigo, com a água e o barro
Fotógrafa: Jamille Queiroz (2015).



Assim como na dança vivenciada pelo dançarino, pesquisador, escritor e coreógrafo Rudolf Laban, que realizou várias experimentações artísticas nos campos do Monte Veritá na Suíça, “Ábar” também se nutre dramaturgicamente, expressivamente e tem como temática a natureza. A dramaturgia teve mote inicial e buscou praticar *bracketing* (VAN MANEN, 2017), sobre desafios que temos enfrentado no “mundo da vida” (KRENAK, 2019b; VAN MANEN, 1997b) como a escassez de água potável em nosso planeta. A dramaturgia aberta (VAN KERKHOVEN, 1997), processual e errante (LEPECKI, 2016) se construiu do/durante o diálogo com a natureza, coperformer de um trabalho em que a artista se colocou em fluxo constante de vaguear pelos arredores do ribeirão que, secando, morria lentamente.

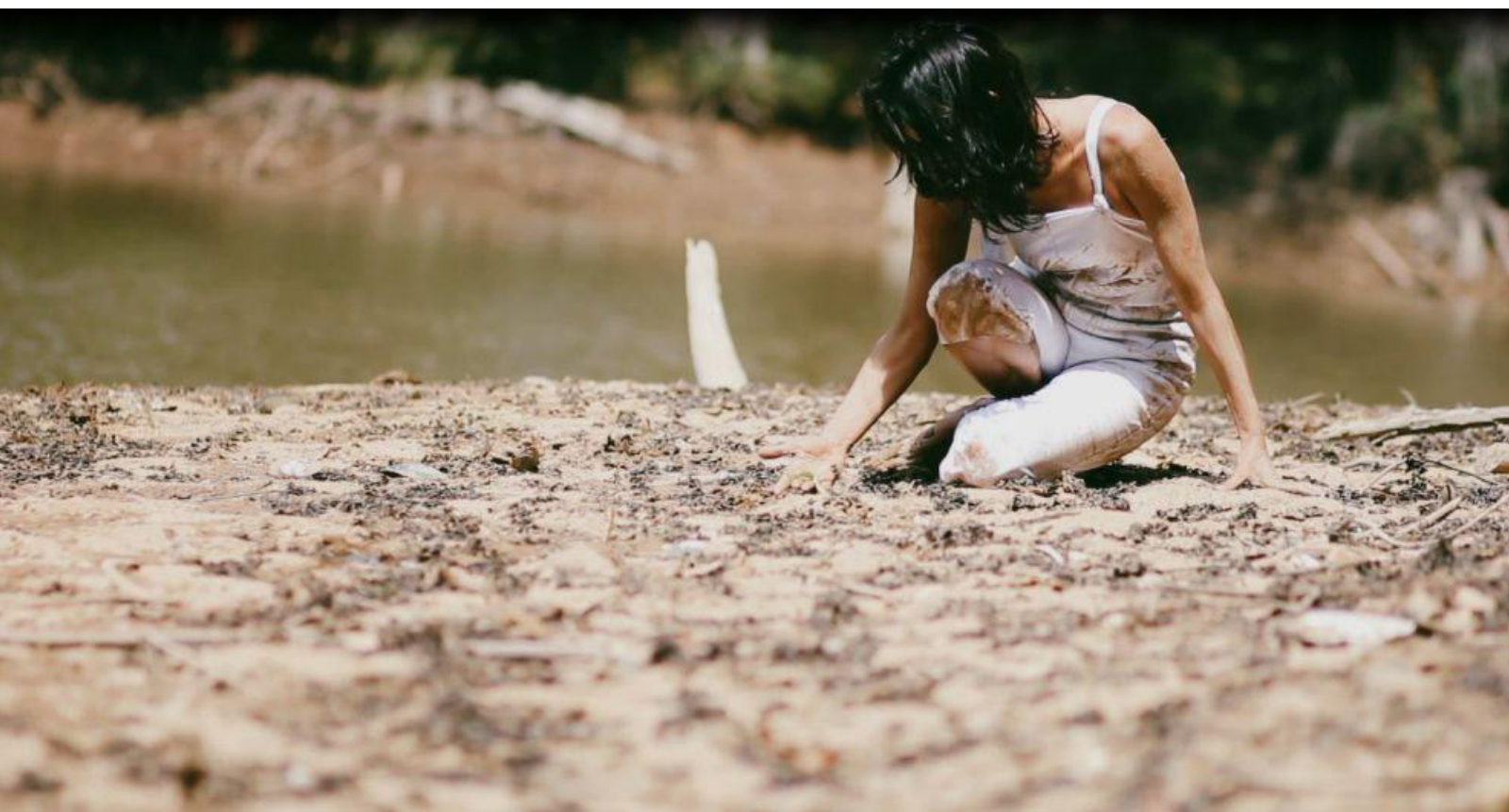


FIGURA 4: Alba Vieira em Performance “Ábar”. O corpo em estado de errância e escuta
Fotógrafa: Jamille Queiroz (2015).

O que a performer sabia antes da performance e necessitava colocar em suspensão para se permitir escutar o que brotava daquele leito seco? Quais possibilidades dramáticas aleatórias poderiam surgir da prática do *bracketing*?

A artista lembra que algumas das questões que precisavam ser colocadas em estado de suspensão no desenvolvimento da filosofia-performance foram seu estranhamento diante de tamanhas mudanças em tão pouco tempo. Ela havia escrito em seu diário de processos antes da performance:

Quando me mudei para Viçosa, em 1988, os problemas eram os excessos de chuva e alagamentos na cidade, muitas vezes acompanhados por desmoronamento nos morros, levando consigo casas e moradores. Como em menos de três décadas, Viçosa deixou de fazer jus ao seu apelido carinhoso de 'perereca' (porque, segundo os moradores, a cidade 'vivia debaixo d'água') para se confrontar com racionamento constante de água e até com a suspensão de aulas na Universidade Federal de Viçosa devido à crise hídrica?.

O que ela poderia ter de *insights* dramáticos durante a performance além do que ela já sabia antes de realizá-la?

"Ábar" foi feita com a natureza, na primeira represa do ribeirão São Bartolomeu que atravessa parte do campus da Universidade Federal de Viçosa (UFV), e abastece a Universidade e a cidade. Na época houve grande redução do seu volume hídrico.

A performance poética e visual⁵ foi feita inicialmente em agosto de 2015, quando o volume de água da represa se encontrava tão baixo que permitiu à artista se movimentar em locais antes normalmente alagados. Em um momento de seca, nunca visto antes na cidade, e de racionamento de água, não somente em Viçosa, mas em várias outras cidades do Sudeste brasileiro, de forma sensorial, propositiva e provocativa a artista buscou escutar o clamor das águas barrentas de forma intuitiva. Abriu poros do seu corpo holístico – e suas dimensões mentais, físicas, energéticas, relacionais, emocionais, espiritualizadas – que se manteve engajado durante toda a performance para possíveis *insights* sobre a estiagem e o desperdício de água potável em nosso planeta. Essa abertura a levou à realização de gestos e movimentos em sua maioria fluidos, lentos e indiretos. Tal qualidade na

5 Ver vídeo performance "Ábar" em: <https://youtu.be/MYcXQJABrHQ>.

sua movimentação foi construindo uma dramaturgia que tem relação com cuidado e carinho, os quais deveríamos nutrir na coexistência com outros seres, com águas, com a natureza. Toques suaves, massagens no solo seco nas árvores que resistiam bravamente no leito seco do ribeirão revelavam a dramaturgia baseada no afeto. O que pode gerar diferentes possibilidades, mais amorosas, de nos relacionarmos em obras artísticas e no “mundo da vida” com outros habitantes desse planeta.

Em determinado momento, a performer agarra um galho seco e o faz tocar na água como se quisesse umedecê-lo para que tivesse vida novamente. Tentativa vã. Na sequência, sente certa raiva, pois lhe vem um *insight*: sofrem os habitantes da cidade pelo racionamento de água, mas sofre mais ainda o ribeirão que abastece essa represa. Naquele momento, ela percebe como aquelas águas são guerreiras e, até aquele momento, resistiram bravamente e por décadas à exploração humana. O que antes percebia como fragilidade socioambiental pelo desmatamento acelerado no entorno do ribeirão e pela sua poluição por dejetos químicos, passou a ver como força. Somente um forte guerreiro poderia resistir aos fatos históricos de explosão demográfica da cidade, como relatado a seguir. Esse era o conhecimento prévio que deveria ser colocado em estado de *bracketing*.

Viçosa é uma cidade universitária localizada na mesorregião da Zona da Mata Mineira entre as Serras do Caparaó, da Mantiqueira e da Piedade, na Bacia do Rio Doce [...]. O relevo acidentado (o centro da cidade e o campus da UFV são rodeados por morros) explica o formato inicial e o que foi dado posteriormente à malha urbana. A cidade cresceu principalmente ao longo do ribeirão São Bartolomeu ocupando primeiramente os vales [...]. A vocação econômica da cidade, desde a fundação da UFV, tem sido o setor de serviços, principalmente no que se refere à atividade educacional. (SILVA, 2016, p. 7-8)

“Tudo gira” em torno da universidade federal. Há ciclos de expansão da universidade (como quando houve a criação de novos cursos devido a programas governamentais, e.g., REUNI) que são molas propulsoras para o processo de expansão da cidade. Ao expandir repentinamente suas vagas e cursos, a UFV fez com que

se ampliasse não somente o número de discentes e docentes, mas também provocou um rebatimento imediato em termos de crescimento da malha urbana da cidade que consome mais água. (SILVA, 2016)

Não houve um investimento mínimo necessário em obras e demais medidas adequadas para se ampliar a capacidade de captação hídrica e armazenamento das estações de tratamento de água da cidade. O resultado disso em 2015, quando “Ábar” aconteceu, foi a situação de emergência decretada por causa da seca.⁶ O ribeirão que mais abastecia a cidade estava em prantos, secando.

6 Ver notícia de situação de emergência pela escassez de água na cidade em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2016/05/18/interna_gerais,763684/depois-de-periodo-critico-seca-volta-a-fazer-es-tragos-em-minas.shtml.



FIGURA 5: Performer em Performance “Ábar”. Raiva durante a performance
Fotógrafa: Jamille Queiroz (2015).

A performer passou a se aquietar novamente. Passada a raiva, uma escuta profunda foi permitindo *insights* borbulharem da fonte intuitiva. Ela lentamente passou o barro no corpo e entrou no ribeirão. De início, quando ali chegara, o que viu havia lhe causado nojo: água barrenta e cheia de dejetos. Mais do que ouvir, ela sentiu que precisava experimentar na pele a textura dos cop performers. O toque fez o coração entrar em ação acelerada. Afetos. Dores. Causar sofrimento na natureza é nos causar sofrimento? Somos um mesmo corpo cósmico? A natureza sou eu, e não há por que ter nojo de mim. Ou há?

Ciente de que respostas podem ser simples quando inundadas pelo afeto, pois não podem mesmo ser puramente mentais, a performer sai do ribeirão. Agora, impregnada pelos *insights* revelados pela sabedoria das águas barrentas e poluídas. A dramaturgia deixa abertas possibilidades para que quem assista o trabalho reflita em torno dessas problemáticas. Ou de outras. Ou que não reflita. Mas para as artistas envolvidas na prática performativa houve um filosofar cujo estímulo foi “um entusiasmo de praticar” e que aconteceu através da simbólica linguagem da prática, como sugerido por Brad Haseman (2015).

Outra camada dramatúrgica desse trabalho aconteceu durante a edição das imagens. Como Sandra Fraleigh (2019), que também trabalha com fenomenologia em suas performances com cânions, pedras e rios, acreditamos que a tecnologia não é necessariamente inimiga da natureza. No momento de construir a dramaturgia digital, outras perguntas precisaram ser colocadas em suspensão: a arte pode ser uma ferramenta para a consciência socioambiental e, se sim, como? Quais estratégias podemos empregar num projeto artístico para ampliar a consciência ambiental? Serão bem sucedidas?

Novamente percebemos que não podíamos responder essas perguntas naquele momento e eram fruto de uma ansiedade em querer soluções imediatas e eficientes que estão para além do que poderíamos realizar então. Novamente nos colocamos no estado de suspensão para poder perambular pela edição de imagens como sugerido por Lepecki (2016). A dramaturgia digital começou literalmente a fluir:

A água está marrom.⁷ Com uma roupa branca, para realçar a cor da água, da vegetação, do barro, a performer começa lentamente sua filosofia-performance com movimentos leves, controlados, quase impotentes. É tamanho o sentimento de impotência, que de sentada ela brevemente se deita. O corpo quer esmorecer, mas ela se levanta e gira em torno das comportas da represa. Giros que por sua vez trazem sensação de tontura.

A parte da edição é cheia de cortes secos. Foram momentos de sensação de fragmentação entre seres que existem nesse planeta, mas não coexistem com afeto. Durante a edição surge o *insight*: tontos somos nós, que agimos para poluir e matar fontes aquíferas, um dos nossos maiores bens naturais.

A dramaturgia digital continua seu fluxo:

O contato com o chão áspero de concreto praticamente a empurra para longe daquele 'palco' suspenso. Essa ação reforça seu desejo de sair dali, de largar o toque provocado pelo metal frio das comportas. Surge um impulso imediato para procurar calor. O sol está forte, literalmente rachando ainda mais o barro do leito seco. Calor intenso. O frio nas mãos contrasta com os pés que queimam. À medida que ganha espaço, intuitivamente ela busca o aconchego do mato que resiste, o frescor da natureza ao redor que pode ser sentido pelos pés no que resta verde. Lentamente os pés, em movimentos controlados, fazem carícias na terra. As mãos em seguida repetem o gesto. Ainda há um pouco de humidade na terra, e a artista passa o solo em sua pele como se fosse um creme hidratante. Mas nada lhe gruda, nada parece umectante. Ao se deitar novamente no solo, cresce o sentimento de afeto. Amassando delicadamente o barro com as mãos, seu corpo se lembra da delicadeza que deveríamos ter com o meio ambiente.

Será que quem assistir o trabalho o verá como possibilidade de refletir sobre como é importante o cuidado afetuoso com a água não só para Viçosa, para o Brasil,⁸ mas também para o mundo? *Bracketing* dessa pergunta, para continuarmos mergulhando na dramaturgia digital:

7 As primeiras imagens escolhidas para se iniciar o vídeo são as do ribeirão. Na época das chuvas, o São Bartolomeu, geralmente, tem uma cor esverdeada. Porém, devido à seca, a cor mais escura e barrenta predomina quando a artista ali chega para realizar sua performance. Há uma comporta para formar a primeira represa dessas águas que abastecem a cidade de Viçosa. Como essa comporta se localiza num local mais alto que o leito do ribeirão, sendo assim de mais fácil acesso, a artista no início da sua performance se aproxima e interage com a comporta e com a estrutura que a suporta. Essa é a segunda cena escolhida durante a edição do vídeo.

8 Em 2018, o país registrou o pior desmatamento anual da última década (ver: <https://www.theguardian.com/environment/2018/nov/24/brazil-records-worst-annual-deforestation-for-a-decade>). Em 2020, o governo piorou essa situação.

Ao aproximar-se mais da represa, ela continua deitada. Frustração emocional, sensação de impotência e desânimo se intensificam com os galhos secos que arranham sua pele. Parte de sua prática cotidiana são âsanas do yoga, que ela então faz tentando trazer a sensação de paz que sente ao meditar. Como a querer acordar a represa de seu cansaço, da sua falta de energia por tanta estupidez humana, a performer lhe atira uma pedra. Mas ali não há reação, parece que impera o desânimo em tentar se renovar. Uma árvore de tronco fino, bem perto dali se movimenta devido à leve brisa. Ela ainda não está tão apática e desmotivada como lhe parece estar a água. Sua folhagem balança. Uma dança como a dizer, 'podemos reagir'. Nessa árvore a performer busca entusiasmo e amparo. 'Vamos reagir juntas', elas dizem uma para a outra.

Uma concha é encontrada e dá sinais que há muitos milênios aquilo tudo deve ter sido mar. Quais outros segredos essas conchas resistentes podem contar à artista? A pele quer se contaminar por essa capacidade da concha de não ceder nem sucumbir. Até pequenos insetos parecem gritar que ainda há vida na represa. 'Vem!' eles chamam.

A movimentação se intensifica, a vontade de se deixar impregnar pelas águas aumenta. A performer toca a ponta dos pés na água, mas há repulsa instantânea e instintiva. Volta-se para um galho seco e emite sons raivosos. Irada, percebe que esse sentimento somente não adianta.

Pausa na edição de imagens. A performer se lembra de ter pensado naquele momento da performance: se eu molhar o galho fino e seco ele volta a ter vida? Se acariciar o galho na água, essa sai do estado de desmotivação em que se encontra? O galho poderia se transformar em um bambu. Um bambu é mais forte que aquele galho seco. *Bracketing* e lembrança do *insight* tido durante a performance. Nada ali é frágil, tudo é muito forte. A natureza é forte. Essa potência de vida contamina o fluxo da dramaturgia digital:

Já impregnada pelo barro em seu corpo, a performer finalmente se enche de afeto que lhe traz coragem. Entra na água e vê, sente, que ali ainda há frescor. Vida. Represa e pele são constituídas por água. Os mudras (gestos das mãos do yoga) são feitos também de forma intuitiva

Mais lembranças. Naquele momento, a performer realizou os *mudras* por acreditar que certos gestos de mãos e dedos podem influenciar a energia do corpo físico, mental, relacional, emocional e espiritual. No yoga, que ela constantemente faz como prática somática, *mudras* são gestos com capacidade de purificar e equilibrar as energias do corpo, assim como as emoções e os pensamentos. Outra lembrança aflora. Ela se despediu da represa dizendo-lhe: “Fiquemos em paz e que haja transformação e renovação”.

FIGURA 6:
Alba Vieira em Performance “Ábar”, a prática performática possibilita a criação da dramaturgia incarnada. Fotógrafa: Jamille Queiroz (2015).



“Ábar” reflete uma atitude fenomenológica que foi assim comentada por Alba Vieira em seu diário de processos, após a performance – lembramos que a escrita é outra camada dramatúrgica:

[...] percebo que acessei uma dimensão pré-reflexiva; não era somente a mente que pensava, mas o corpo holístico, ao estar intimamente sintonizada comigo e com a natureza, e ao ver a represa da UFV tão seca. Quase um deserto de lama.

Assim como Anttila (2007), pensamos que é possível aumentar o trânsito entre consciência pré-reflexiva e reflexiva. Podemos aprender a filosofar com/no corpo, e fortalecer as conexões entre esses dois modos de consciência. Uma forma, sugerimos, é engajar o corpo holístico para encontrar afetos e lucidez por meio de diferentes camadas reflexivas.



DRAMATURGIA DO CÓCCIX: QUEBRAS, FISSURAS, REGENERAÇÕES

O cóccix nos lembra de nossa ancestralidade. Somos natureza. Cóccix é imagem para nomear uma proposta de dramaturgia em constante construção que celebra essa conexão. O que muitas vezes poderia ser tomado como “erro”, o acaso, o desconhecido, a construção de possibilidades do/no/com relações entre corpo, outros seres, mundo, universo, momento, tempo, espaço. Uma dramaturgia que celebra os “entres” da coexistência entre diversos performers. Que se envereda pelas oportunidades da liberdade imaginativa em criar significados e ressignificar experiências vividas até mesmo em situações adversas.

Discutimos, neste texto, a “Dramaturgia do Cóccix” em diálogo entre estudos da filosofia-performance, da fenomenologia-hermenêutica e da “dramaturgia digital” com o corpo performático que constrói, reconstrói e cambia sentidos de fenômenos diversos enquanto se movimenta, e realiza pausas e gestos como prática filosófica. Como prática dramatúrgica.

Temos adotado essas perspectivas em dramaturgias de trabalhos que não querem se encaixar em gêneros pré-determinados, podem se aproximar da videoperformance, da videodança, da... A categorização não importa. Neste texto exemplificamos como um de nossos trabalhos, “Ábar”, materializou o filosofar-performar/performar-filosofar do que nomeamos como “Dramaturgia do Cóccix”.

O corpo, como aconteceu na performance “Ábar”, faz, à sua maneira, filosofia-performance sobre o ‘mundo da vida’ na tentativa de aumentar conexões consigo, com o mundo, com outros seres. As dramaturgias de performances, videoperformances e demais trabalhos artísticos podem ser vistos como narrativas que criamos para “[...] compreender os paradigmas dos atos significativos do ser humano”. (ELIADE, 2002, p. 14) Criações fundamentais para que haja expressão de múltiplas visões cosmológicas, inclusive as que privilegiam a transformação.

Em um mundo seco de ligações amorosas, assim como estava o ribeirão São Bartolomeu, o exercício de *bracketing* revelou um *insight* poderoso ao desenvolvermos as várias camadas da Dramaturgia do Cócix – antes, durante e após a performance aqui tratada. Para além da lucidez, nossos trabalhos artísticos têm o potencial de gerar afetos. Essa é uma das possibilidades da filosofia-performance ao dar abertura para diversas interpretações, já que os significados das ‘palavras’ do corpo, movimentos e gestos, podem ser mais sutis que aqueles das palavras na linguagem escrita.

Assim como um osso que se quebra pode se regenerar, que continuemos a assumir como complementares associações prático-teóricas, lógico-afetivas para ala(r)ga(r)mos pensamentos-experiências sobre/em dramaturgias, corpo, filosofia-performance, cognição, imaginação e arte.

9 Na represa quase seca da Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG.

FIGURA 7:
Performance “Ábar”⁹
Fotógrafa: Jamille Queiroz (2015).



REFERÊNCIAS

- ADLER, J. The Collective Body. In: PALLARO, P. (ed.). *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow*. London: Jessica Kingsley Publishers, 2006. p. 190-204.
- ANTTILA, E. Mind the body: Unearthing the affiliation between the conscious body and the reflective mind. In: ROUHIAINEN, L. (ed.). *Ways of knowing in dance and art*. Helsinki: Theatre Academy, 2007. p. 11-40.
- BACON, J. M.; MIDGELow, V. Processo de Articulações Criativas. In: SILVA, C. R.; FELIX, D.; SILVEIRA, D. et al. (org.). *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC-ECA-USP, 2015. p. 55-71.
- BOND, K. E. *Introduction to Experiential Inquiry*. Philadelphia, 2003. Slides and Lecture, Course Meaning in Dance.
- BOND, K. E.; RICHARD, B. "Ladies and gentlemen: What do you see? What do you feel?" A story of connected curriculum in a third grade dance education setting. In: OVERBY, L. Y.; LEPCZYK, B. (ed.). *Dance Current Selected Research*. New York: AMS Press, 2005. v. 5, p. 85-133.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2020.
- COHEN, B. B. *Sensing, Feeling and Action*. The Experimental Anatomy of Body Mind Centenring. Northampton: Contact Editions, 2003.
- CULL, L. Performance Philosophy-Staging a New Field. In: CULL, L.; LAGAAY, A. (ed.). *Encounters in Performance Philosophy*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. p. 15-38.
- DENZIN, N. K. *Interpretive interactionism*. 2. ed. Thousand Oaks: Sage, 2001.
- EAGLETON, T. *Literary theory: An introduction*. 2. ed. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FOSTER, R. *Knowing in my bones*. London: Adam & Charles Black, 1976.
- FRALEIGH, S. Canyon Consciousness. In: BOND, K. (ed.). *Dance and the Quality of Life*. Dordrecht: Springer, 2019. p. 23-44.
- HASEMAN, B. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: SILVA, C. R.; FELIX, D.; SILVEIRA, D. et al. (org.). *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC-ECA-USP, 2015. p. 41-53.
- HOLLINGSHAUS, W.; DADDARIO, W. Performance Philosophy: arrived just in Time?. *Theatre Topics*, Baltimore, v. 25, n. 1, p. 51-56, 2015. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/576887>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- HUSSERL, E. *The idea of phenomenology*. New York: Springer, 1999.
- JOHNSON, B.; CHRISTENSEN, L. *Educational research: quantitative, qualitative, and mixed approaches*. 2. ed. Boston: Pearson Education, 2004.
- KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.

- KRENAK, A. O eterno retorno do encontro. In: Novaes, A. (org.). *A outra margem do Ocidente*. Minc-Funarte: Companhia das Letras, 1999. p.22-31.
- KRENAK, A. O tradutor do pensamento mágico. Entrevista cedida a Amanda Massuelae Bruno Weis. *Revista Cult*, São Paulo, 2019b. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ailton-krenak-entrevista/>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- LEPECKI, A. Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). *Dança e dramaturgia(s)*. São Paulo: Nexus, 2016. p. 61-83.
- MCNEILLY, J. A phenomenology of Chunky Move's Glow: Moves toward a digital dramaturgy. *Australasian Drama Studies*, [s. l.], n. 65, p. 53-76, 2014. Disponível em: <https://literature-proquestcom.ezproxy.its.uu.se/pagelImage.do?ftnum=3529598421&fmt=page&area=criticism&journalid=0810-4123&articleid=R05162897&pubdate=2014>. Acesso em: 6 jan. 2020.
- MORAN, D.; MOONEY, T. *The phenomenology reader*. New York: Routledge, 2002.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenology of perception (C. Smith Trans.)*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
- MOUSTAKAS, C. *Heuristic research: Design, methodology, and applications*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1990.
- MOUSTAKAS, C. *Phenomenological research methods*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994.
- SILVA, M. L. Expansão da Cidade de Viçosa: a dinâmica centro-periferia. 2016. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Departamento de Geografia, Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Espírito Santo, [Vitória], 2016. Disponível: http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/2049/1/tese_8298_medelin.pdf. Acesso em: 10 fev. 2019.
- SILVEIRA, J. C. F. Dramaturgia na dança, no teatro e a linguagem desenvolvida por Pina Bausch. *Dramaturgias*, Brasília, DF, n. 8, p. 44-71, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/14966>. Acesso em: 22 mar. 2020.
- VAN KERKHOVEN, M. Le processus dramaturgique. *Nouvelles de Danse*, Bruxelas, v. 31, p. 18-25, 1997.
- VAN MANEN, M. Phenomenological pedagogy and the question of meaning. In: VANDENBERG, D. (ed.). *Phenomenology and educational discourse*. Johannesburg: Heinemann, 1997a. p. 41-68.
- VAN MANEN, M. Phenomenology in its original sense. *Qualitative Health Research*, London, v. 27, n. 6, p. 810-825, 2017. Disponível: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1049732317699381#:~:text=Phenomenology%20in%20its%20original%20sense%20aims%20at%20retrospectively%20bringing%20to,meaning%20of%20this%20lived%20experience>. Acesso em: 10 fev. 2019.
- VAN MANEN, M. *Researching lived experience: human science for an action sensitive pedagogy*. 2. ed. Toronto: Transcontinental Printing, 1997b.
- VIEIRA, A. P. *The Nature of Pedagogical Quality in Higher Dance Education*. 2007. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Temple University, Philadelphia, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/28287828/The_Nature_of_Pedagogical_Quality_in_Higher_Dance_Education. Acesso em: 12 jan. 2019.
- VIEIRA, A. P. Processos Criativos e Dança: Diálogos em movimento. In: SILVA, C. A. F.; MORAES, D. R. (org.). *Processos Criativos em Arte/Educação: dos contextos educacionais à cena performativa*. São Paulo: Fonte Editorial, 2018. p. 209-239.

ALBA PEDREIRA VIEIRA: é professora na Universidade Federal de Viçosa, e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Tem trabalhos artísticos e publicações científicas no Brasil e exterior.

KAREN E. BOND: é professora no Programa de Pós-graduação da Universidade Temple (EUA). Tem publicações científicas, oficinas, palestras e cursos realizados em vários países. Trabalha com métodos de pesquisa experiencial.

EM FOCO

DRAMATURGIA DO RITMO

RHYTHM DRAMATURGY

DRAMATURGIA DEL RITMO

CHRISTIANE DA CUNHA

ANDRÉ GARDEL

CUNHA, Christiane da; GARDEL, André.
Dramaturgia do ritmo.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **63-86**, 2021.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.38193>

RESUMO

Aborda-se, aqui, a pesquisa e desenvolvimento de uma dramaturgia do ritmo, enredada nas tessituras transdisciplinares das criações *Imbassaí* e *Desenho*. De caráter prático-teórico, no campo poético entre a dança, o desenho, a arte sonora e a cenografia digital, a pesquisa partiu da vivência orgânica e imagética do corpo que dança em meio às forças geradas no encontro vibracional do ritmo sonoro com o ritmo motriz – na zona de contato com cosmologias animistas africanas, afro-americanas e afro-ameríndias brasileiras. Diferentemente do antropocentrismo, o cerne do animismo não é o homem e sim a sociabilidade entre todos os seres, na qual o ritmo é um elemento primordial nas relações. Por meio do entrelaçamento de práticas artísticas contemporâneas com a multiplicidade de agenciamentos e alteridades que caracterizam o animismo, buscou-se trabalhar transdisciplinariamente uma dramaturgia do ritmo, envolvendo práticas e circuitos diversos. Desta forma, mediante a interlocução com saberes animistas na gênese da criação artística, foi elaborada uma perspectiva decolonial do ritmo no campo expandido da arte.

PALAVRAS-CHAVE:

animismo; ritmo;
transdisciplinaridade;
processo de criação;
decolonialismo.

ABSTRACT

Here, we approach the research and development of a rhythm dramaturgy, entangled in the transdisciplinary weavings of the creations Imbassaí and Desenho. Within the poetic field between dance, drawing, sound art and digital scenography, the practical-theoretical research started from the organic and imagetical experience of the body that dances in the midst of forces, which are generated in the vibrational encounter between sound and rhythm in motion – in the contact zone with African, African-American and Brazilian Afro-Amerindian animist cosmologies. Unlike anthropocentrism, the core of animism is not man but the sociability between all beings – in which rhythm is a primary element of relationships. Through the intertwining of contemporary artistic practices with the multiplicity of agencies and alterities that characterize animism, we've searched to work transdisciplinarily on a dramaturgy of rhythm, involving different practices and circuits. Therefore, through the interlocution with animistic knowledge in the genesis of artistic creation, a decolonial perspective of rhythm in the expanded field of art was elaborated.

KEYWORDS:

*animism; rhythm;
transdisciplinarity; creative
process; decolonialism.*

RESUMEN

Aquí, se aborda la investigación y el desarrollo de una dramaturgia del ritmo, enredada en los tejidos transdisciplinarios de las creaciones Imbassaí y Desenho. La investigación teórico-práctica, en el campo poético entre danza, dibujo, arte sonoro y escenografía digital, comenzó a partir de la experiencia orgánica e imagética del cuerpo que baila en medio de las fuerzas generadas en el encuentro vibratorio entre el sonido y el ritmo motriz: en la zona de contacto con cosmologías animistas africanas, afroamericanas y afroamerindias. A diferencia del antropocentrismo, el núcleo del animismo no es el hombre sino la sociabilidad entre todos los seres, en el que el ritmo es un elemento primordial en las relaciones. A través del entrelazamiento de las prácticas artísticas contemporáneas con la multiplicidad de agencias y alteridades que caracterizan el animismo, buscamos trabajar transdisciplinariamente una dramaturgia del ritmo, involucrando diferentes prácticas y circuitos. De esta manera, a través de la interlocución con el conocimiento animista en la génesis de la creación artística, se elaboró una perspectiva descolonial del ritmo en el campo expandido del arte.

PALABRAS CLAVE:

animismo; ritmo; transdisciplinarietà; proceso creativo; decolonialismo.



INTRODUÇÃO

COM O PRESENTE ESTUDO, busca-se investigar o desenvolvimento transdisciplinar de uma dramaturgia do ritmo, a partir da noção de um corpomente¹ em *estado de ritmo*, de conversas em trânsito, elaborado na zona de contato entre cosmologias animistas africanas, afro-americanas e afro-ameríndias brasileiras. O animismo,² cosmovisão não antropocêntrica, presente na África, América indígena e em inúmeras culturas, fundamenta-se na troca intersubjetiva entre humanos e não humanos, na interação do visível e do invisível, sem qualquer relação de dicotomia excludente. Ao enunciar um estado de ritmo oriundo desta outra sensibilidade na interação com o real, importa sublinhar a trama fluida de relações sutis entre ritmo, corpo, som, espaço, memória que, em seu complexo agenciamento, constitui um estado sensível no qual o ritmo opera em uma dimensão liminar, exercendo a função de agente criador e aglutinador entre o corpo e o mundo. Nesse âmbito, leva-se em consideração que os saberes e o apreço das antigas cosmogonias animistas pelo ritmo – que o reconheciam “[...] como a base de todo o universo”³ (SCHNEIDER, 1989, p. 62, tradução nossa) – encontram-se ainda disseminados em diversas práticas culturais nas sociedades seculares contemporâneas. O ritmo, assim compreendido, não se encerra tão somente em manifestações expressivas, mas opera como base de pensamento e intercomunicação entre matérias, poéticas e campos de saberes; como fluxo e potência criadora porosa às artes entre si e na relação com a vida.

1 O vocábulo trata da vivência rítmica das cosmovisões abordadas, nas quais corpo e mente são produtos indivisíveis de conteúdo sensível e reflexivo sobre o real. (RAMOSE, 1999)

2 Recuperado pelos debates pós-coloniais como uma outra ontologia e sensibilidade, o termo hoje se contrapõe à preconceituosa conceituação original de Edward B. Tylor. (FRANKE, 2012)

3 Texto original: “[...] as the basis of the whole universe”.

No percurso da pesquisa, duas criações, realizadas em colaboração com o coreógrafo e pesquisador togolês Anani Dodji Sanouvi⁴ – *Desenho*⁵ e *Imbassai*⁶ –, serviram de objeto por terem sido desenvolvidas em torno da vivência rítmica transdisciplinar entre a dança, o som, o desenho e a cenografia digital. Os espaços de interação entre as disciplinas, com isso, foram tomados como campo investigativo intersubjetivo, produzido por sensibilidades animistas. Nessas realizações, o conceito de dramaturgia foi ampliado, abrindo-se para ser entendido como “[...] o fluxo interno de um sistema dinâmico”. (TRENCSÉNYI; COCHRANE, 2014, p. 11, tradução nossa) Constituiu-se assim, por meio do trânsito entre práticas e circuitos diversos, uma dramaturgia do ritmo, no âmbito do campo expandido da arte. Desse modo, os processos criativos em desenho, animação e cenografia digital, foram propostos como transdutores⁷ das vivências tecidas via e no corpomente do dançarino, para corpos digitais, sonoros e luminosos – que viriam a compor um espaço cênico actante.⁸



O vento atinge a superfície da água imprimindo sobre ela múltiplos impulsos. Entre o rio e o mar, ondulações opostas se chocam e se atravessam empurrando a areia em direções contrárias, que responde incutindo novos pulsos na água. Em todo lugar, por alguns instantes, padrões variados surgem e se dissolvem novamente insinuando quem e o quê agencia a sua matéria, o seu tempo e espaço.

Dependendo do campo no qual é observado – biológico, cultural, antropológico, artístico, cosmológico etc. –, o ritmo será descrito de inúmeras maneiras: princípio organizacional, estrutura recorrente, movimentos periódicos, poder invasivo, entre outros. Ao considerar o nosso corpo, emerge uma rede viva de padrões diversos, visuais, sonoros e motrizes, conectados por uma organicidade também rítmica. Já fora do corpo, padrões similares podem ser apreendidos. Os desenhos de nossas veias, por exemplo, podem ser reconhecidos nas formas dos raios

4 Anani Dodji Sanouvi é um coreógrafo, dançarino e pesquisador laureado pela Unesco, África Center, Fundação Sacatar, Prêmio Rolex Mentor & Protégé e Instituto Goethe.

5 Estreia: maio, 2019, Festival Entredanças – *O Corpo Negro*. Sesc Copacabana, RJ. Ver: <https://christianedacunha.wixsite.com/website-4/ver-sons-ouvir-imagens>

6 Estreia: julho, 2019, Festival de cinema avant garde Ecrã. Sesc São Gonçalo, RJ Ver: <https://christianedacunha.wixsite.com/website-4/imbassai>

7 Termo oriundo da biologia e da física que significa o processo pelo qual uma energia se transforma em outra. Neste estudo tem a acepção de trânsito vibratório entre as manifestações rítmicas.

8 O termo, procedente da Semiótica, é usado aqui conforme proposto por Bruno Latour (1994): sublinha o agenciamento dos não humanos e a sociabilidade na conjunção humano/não humano.

ou na vista aérea de uma bacia hidrográfica. Em constante movimento, ritmos regem planos micro e macrocósmicos, nos atravessando e interconectando continuamente as instâncias internas às externas de nosso corpo. Tal conexão entre aspectos micro e macro de manifestações rítmicas é explorada não só pela ciência, mas também pela cultura e qualquer outro campo que trate da questão da relação do homem com o mundo que o cerca. Em verdade, a maneira pela qual cada cultura se envolve e se constrói através do ritmo será diversa, no entanto todas refletirão sua forma particular de interação entre universos internos e externos ao homem.

Nas culturas africanas, a vitalidade da vida é cultivada e expressa através de padrões rítmicos gerados, moldados e articulados de forma a propiciar experiências que ativem a interconexão de diversos planos. Em seus contínuos estudos sobre a arte das regiões centro e oeste da África e, também, das diásporas africanas, o historiador americano Robert Farris Thompson distingue o movimento como o aspecto mais profundo da estética das culturas africanas e afro-americanas. Ao aplicar o movimento como critério estético de sua análise, conclui que as mesmas estratégias e qualidades de movimento usadas na dança se encontram presentes em outros contextos artísticos como na escultura, na estamparia e na música. Dança, som, visualidade se fundem na intenção e expressão do movimento. (THOMPSON, 1974) Thompson também observa que seja vestindo uma padronagem ou imprimindo na carne múltiplas respostas a múltiplos ritmos, o artista africano joga todo o tempo com padrões: na música, no corpo e nas estamparias que porta, como se seus padrões tivessem “vida própria” e simultaneamente dessem vida ao movimento.

Uma experiência holística do ritmo e do movimento, conforme descrita por Thompson, guia a obra do escultor Ewe, El Anatsui. Afiliado ao grupo nigeriano Nsukka – o qual investiga técnicas e estéticas tradicionais africanas no contexto da arte contemporânea –, Anatsui confere vida à escultura, ao dotá-la de movimentos característicos da fluidez dos tecidos. (ENWEZOR; OKEKE-AGULU, 2020) Concebidas em um jogo modular de padrões criados por milhares de tampinhas e cápsulas de metal descartadas, unidas por fios de cobre, suas esculturas dobráveis monumentais são marcadas pela indeterminabilidade da forma. Para o artista: “A vida está sempre em um estado de fluxo. Minhas obras de arte devem refletir

isso. Criar uma forma que é livre, se contrai e se expande, capaz de ser exibida de várias maneiras, em paredes, cercas etc.”.⁹ (BERK, 2017) Fluxo de padrões, que não se destinam à fixidade de formas, mas a uma busca “[...] pela gênese perpétua”¹⁰ (MBEMBE, 2005, p. 2, tradução nossa) também atravessa a música e a dança congoleza, segundo o filósofo camaronês Achille Mbembe. Mbembe (2005, p.85) enuncia que o ritmo na dança urbana congoleza: “[...] se imprime no corpo do dançarino, infundindo-o com ondas pulsantes de energia”. Em uma confluência de forças entre ritmo, som e movimento:

O corpo é fluxo absoluto e a música é investida com o poder de entrar, penetrando no núcleo. [...]. A música 'quebra ossos' (*buka mikuwa*) e 'lança corpos' (*bwakanka nzoto*), fazendo com que mulheres e homens 'se comportem como cobras' (*na zali ko bina lokolo nioka*).¹¹(MBEMBE, 2005, p. 85, grifos do autor, tradução nossa)

Ao descrever minuciosamente conceitos filosóficos e práticas ancestrais das culturas africanas, o filósofo, escritor e etnólogo malinês Amadou Hampâté Bâ, aponta possíveis procedências neste modo fluido de tratar padrões: como se tivessem vida própria. Relata, sob a perspectiva das tradições animistas africanas retratadas por ele, que uma ligação vibratória entre ritmo e movimento geraria “vida e ação”. Hampâté Bâ (1982, p. 174) situa o ritmo na gênese do próprio movimento ao afirmar que: “[...] o movimento precisa de ritmo, estando o próprio ritmo fundamentado no segredo dos números”. A presença do ritmo não seria apenas resultante da ação do movimento, mas propulsora dele próprio. Assim, ritmo e movimento encontraram-se enredados no cerne da criação, em todas as suas dimensões. Dando como exemplo o trabalho dos artesãos tradicionais, Hampâté Bâ (1982) trata de um processo em que o ritmo, em sua gênese conjunta ao movimento, guia no corpomente – na conjuntura de uma dimensão cosmológica – a movimentação do artesão; que, por sua vez, molda suas obras:

Os artesãos tradicionais acompanham o trabalho com cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais, e seus próprios gestos são considerados uma linguagem. De fato, os gestos de cada ofício reproduzem, no simbolismo que lhe é próprio, o mistério da criação primeira [...]. O vaivém dos pés, que sobem e descem

9 Texto original: “Congolese dance embodies something that resembles a search for original life, for perpetual genesis”.

10 Texto original: “[...] for perpetual genesis”.

11 Texto original: “The body is absolute flux and music is invested with the power to enter it, penetrating it to the core. [...]. Music “breaks bones” (*buka mikuwa*) and “hurls bodies” (*bwakanka nzoto*), causing women and men to “behave like snakes” (*na zali ko bina lokolo nioka*).

para acionar os pedais, lembra o ritmo original da Palavra criadora, ligado ao dualismo de todas as coisas e à lei dos ciclos. [...] A relação do homem tradicional com o mundo era, portanto, uma relação viva de participação e não uma relação de pura utilização. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p.185 -186)

Hampâté Bâ assim aponta para um caráter reiterativo e transdisciplinar da performance – próprio das tradições orais. (TAYLOR, 2013) Na esfera das artes performativas ocidentais, segundo a teórica alemã Erika Fischer-Lichte (2008), o ritmo tem sido usado como uma forma organizacional do tempo e das relações entre corporeidade, tonalidade e espacialidade. Enquanto que nas formas teatrais clássicas, essa estratégia se encontra subordinada à lógica da narrativa, na cena pós-dramática o ritmo se torna um princípio organizador dinâmico do tempo, que “[...] pressupõe uma transformação permanente e opera para promover essa mudança”. (FISCHER-LICHTE, 2008, p.133-134) Entretanto, apesar de diversas – uma passiva e outra dinâmica –, ambas reduzem o ritmo a uma noção de estrutura temporal e assim o circunscrevem em uma relação instrumental de divisão e percepção do tempo. Uma perspectiva relacional do ritmo como a relatada acima por Hampâté Bâ (1982), o considera tanto como força vital, agenciadora de estados sensíveis no trânsito entre diferentes sistemas e linguagens, quanto como estrutura ou forma propagada por vibrações sonoras, visuais e motrizes. Esse enfoque do ritmo, como força criadora no cerne da porosidade entre as artes, indica que um espaço-tempo do entre se encontra em um trânsito vibratório, antes mesmo das linguagens assumirem suas respectivas formas perceptíveis aos sentidos. Qual seria o caminho para que conexões transversais se instalem desde a gênese da criação, em espaços intersubjetivos entre as artes performativas e as artes visuais – para além de uma relação de causa e efeito? A vida em fluxo na arte de Anatsui e na dança congoleza, conforme relatada por Mbembe, indicam que a busca seria pelo ritmo que, enquanto força vital, não é imposto, calculado, mas engajado e sentido, evocado, em uma trama sutil de eventos, como agente criador e aglutinador entre o corpo e o mundo.

ESTADO DE RITMO, ENTREGA ATIVA E A ZONA POLIRRÍTMICA

Por meio de sua natureza repetitiva, ritmos se assumem como intensidades e exercem um poder de atração e contágio. Entretanto, os ritmos das culturas ancestrais africanas imprimem sua força tanto em sua repetição quanto em sua capacidade de autodiferenciação. (ROUGET, 1990) Segundo o músico e ensaísta José Miguel Wisnik, essas culturas “possuem uma sabedoria civilizacional e polirrítmica que consiste em gratificar a repetição como produção contínua de diferença”.¹² A polirritmia africana se caracteriza pela simultaneidade de duas ou mais camadas rítmicas em uma mesma organização musical, na qual cada camada é composta por repetições periódicas, que são subsequentemente aplicadas por diversas formas de variações: dinâmica, intensidade, acento etc. (ARON, 1991) Em diversas etnias, os dançarinos agem como uma camada adicional da polirritmia musical, uma camada rítmico-visual que afeta e é afetada pela música com que se relaciona. (SODRÉ, 2007) Nessa interação, padrões sonoros e motrizes se agregam e se chocam em um fluxo de deslocamentos que gera uma trama fluida de relações sutis entre corpo, som, espaço e memória – na qual um indivíduo incorpora sensivelmente o ritmo. Configura-se assim um estado de ritmo,¹³ um estado de consciência expandida, suscitado na vivência do corpo que dança em meio às forças geradas no encontro vibracional do ritmo sonoro com o ritmo motriz. Em tal estado, se constitui uma política de subjetivação transversal que articula e dá materialidade a um campo de forças invisíveis. Apesar de aparentemente demandar a mesma natureza de entrega que o transe, o *estado de ritmo* não implica numa dissolução total da consciência, acontecendo em uma via de intercâmbios em que se age sobre o ritmo ao permitir que ele habite o corpomente. Essa atitude paradoxal pode ser chamada, no contexto do estado de ritmo, de *entrega ativa*. Uma entrega total que não exclui a possibilidade de reações ou proposições, subvertendo assim o nexos das polaridades passivo/ativo.

Compete ao *corpomente* o *estado de ritmo* em sua *entrega ativa* ao ritmo no espaço profano – potencialmente oscilante com o sagrado – característico das danças tradicionais, sociais ou urbanas, originárias de manifestações rituais africanas, afro-americanas e afro-ameríndias brasileiras. Neste espaço fora de uma

12 Ver: Encontros: Sincopação do Mundo – Dinâmicas da Música e da Cultura – PGM 02 (2016).

13 Formulação desenvolvida por um dos autores deste artigo. (DA CUNHA, 2018)

circunstância normativa do rito, transita-se entre o ordinário e o extraordinário. E mesmo que neste âmbito não ocorra um abandono total caracterizado pela perda de consciência, que o etnomusicólogo Gilbert Rouget associa ao transe¹⁴ (ROUGET, 1990), outro estado liminar se configura, de acordo com as palavras do mestre de samba de roda e de caboclo Genésio Romoaldo de Souza (2007 apud DINIZ, 2008, p. 66): “Existe um tênue limite entre estar ou não no transe do encantado, entre o sagrado e o secular e, conseqüentemente, entre o samba de roda e o samba de caboclo”. Em um fluxo no qual o transe não acontece, mas se encontra latente – circunscrito na inclinação a uma entrega ao ritmo –, o dançarino exerce uma intuição ou sabedoria polirrítmica que lhe permite dançar em uma fronteira suscetível a barramentos,¹⁵ a estonteamentos, sem cruzar, contudo, o limite que o levaria ao transe.

Anani Sanouvi, Shailesh Bahoran,¹⁶ Archie Burnett¹⁷ e outros proeminentes “dançarinos provenientes das danças urbanas de matrizes africanas, chamam a entrada neste estado liminar de *get in the zone* – *entrar na zona*” (informação verbal, grifos nosso).¹⁸ Tanto o verbo entrar como o vocábulo zona indicam que esses dançarinos se referem não apenas a um estado, mas a um espaço que se articula dentro e fora do corpo. A música por si já incide como um espaço intra e extracorporal. (ROUGET, 1990) Para além do espaço da música, todavia, uma zona polirrítmica é entendida como um território de aglomerados rítmicos – sentidos como formas e simultaneamente como forças, um território de intensidades que ativa e é ativado por um corpomente em trânsito, pois além de “[...] existir como fluxo, o corpo também é um campo de força de contrastes”.¹⁹ (MBEMBE, 2005, p. 2, tradução nossa) No território da zona polirrítmica, em estado de ritmo, aquilo que comumente é visto como passos são, em sua essência, padrões flexíveis variados e reinventados a cada momento, em uma conversa vibratória, na qual o dançarino fala e se confunde com o ritmo. Como no encontro do rio com o mar, padrões surgem, se alternam e se dissolvem em diferentes partes do corpo, gerando um circuito corporal reverberativo, através do qual a energia circula, em um processo que retroalimenta uma trama fluida.

14 Segundo Rouget (1990), o transe de posseção – constantemente associado ao ritmo percussivo e à dança – caracteriza-se por uma perda total de consciência, além da amnésia.

15 “Estado especial de estonteamento que precede o transe”. (CACCIATORE, 1977, p. 62)

16 Bahoran é um coreógrafo e dançarino surinamês de origem hindu, baseado na Holanda, premiado internacionalmente na cena da dança contemporânea e nas batalhas das danças urbanas.

17 Burnett foi um dos fundadores do *House of Ninja*, coletivo crucial na cena underground de Nova York que, nos anos 1970 e 1980, marcou as danças urbanas com a *house dance* e o *vogue*.

18 Fala de Anani Sanouvi, Shailesh Bahoran e Archie Burnett, produção *Club Don't Hit Mama, Cia Don't Hit Mama*. Amsterdã, fev. 2008.

19 Texto original: “[...] addition to existing as flux, the body is also a force-field of contrasts. In addition to existing as flux, the body is also a force-field of contrasts.”

DESLOCAMENTOS VIBRATÓRIOS.

A vibração é o elemento que constitui e atravessa todas as instâncias aqui abordadas, assim como o espaço entre elas. Sua presença está no cerne do que Hampâté Bâ (1982, p. 172, grifo do autor) chama de uma “[...] ligação de vaivém que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação”. A vibração é o próprio vaivém – *yaa-warta*.²⁰ Vibramos porque pulsamos. E reverberamos com o chão onde pisamos, pois, ao pisarmos, emitimos um pulso à terra. Pulsando em conjunção com o chão e capturando as suas reverberações, o dançarino as propaga pelo resto do corpo, alimentando a sua motricidade. Fazendo e desfazendo padrões, gerando novas reverberações e alternando esse fluxo entre pés, pernas, joelhos, quadris, torso, cabeça, braços, mãos etc., gera-se um circuito corporal policêntrico,²¹ através do qual a energia transita, transmuta, é retornada ao chão e irradiada ao espaço. O policentrismo se encontra imbricado na polirritmia e com ela estabelece um jogo no qual o dançarino trabalha com padrões, como se cada um deles tivesse vida própria.

Na esfera das danças originárias das cosmologias tratadas aqui, quem dança, não dança sozinho, mas em um coletivo que participa direta ou indiretamente do dançar de cada indivíduo. No coletivo, o dançarino emana e igualmente se alimenta da energia daqueles que ali se encontram. Na roda, no cortejo, no bloco, no baile, ele encontra apoio e assim confia a sua entrega ao ritmo. Cada entrega individual dura poucos minutos, com a zona permanecendo ativa, pois, incessantemente, outros dançarinos em estado de ritmo propiciam a sua continuidade. A zona polirrítmica é sentida e alimentada por todos que ali se encontram. Desta forma, como estabelecê-la e fomentá-la sozinho, alcançando o estado de ritmo em um processo de criação? E como expandir sua temporalidade? Durante a pesquisa, elementos como a vibração, o pulso, o policentrismo e a superposição de camadas – no contexto de uma experiência sensorial ampliada – se mostraram como fundamentais na produção do estado de ritmo e na manutenção da zona polirrítmica. Assim – na ausência do coletivo e de sua potência energética –, foram elaboradas, em cada uma das criações, práticas rítmicas a partir de especificidades e atitudes fundamentais nas danças relativas ao estado de ritmo. Foram explorados o policentrismo e sua interação com o chão, mas, sobretudo, pulsos e vibrações, buscando uma entrega ativa. Em uma das práticas desenvolvidas

20 “[...] *yaa-warta*, na língua fulfulde da etnia fulani”. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p.172)

21 Nessa dinâmica, o corpo realiza o movimento total enquanto suas diferentes partes podem simultaneamente executar tempos e qualidades de movimento diversas. (WELSH-ASANTE, 1985)

em *Desenho* por exemplo, foram justapostas as especificidades de duas danças,²² nas quais contrações e expansões do torso, em diálogo com pulsos sonoros, geram pulsões cíclicas que lançam e recolhem os braços alternadamente em grandes curvas, fazendo, desfazendo e refazendo padrões que difundem e concomitantemente capturam a energia no espaço. Já em *Imbassaí*, as práticas consistiam em explorações microvibratórias de especificidades do samba, como por exemplo, o miudinho e o requebrado, em diálogo com sonoridades da bioacústica – padrões sonoros emitidos por morsas e cigarras. Concomitantemente, os processos investiram em potencializar as relações sensoriais suscitadas pela polirritmia, por meio do entrelaçamento da sonoridade e da motricidade com a visualidade - através do desenho e da cenografia digital.

Ao olhar para as relações transdisciplinares, a abordagem do ritmo de Hampâté Bâ, como força criadora no cerne da porosidade entre as artes, assim como entre as artes e a vida, pode ser tramada com uma formulação do ritmo em Deleuze, em que o ritmo é designado como uma força vital que transpõe todos os domínios. Um ritmo presente e atuante, antes mesmo que se manifeste como ritmo específico em cada meio de expressão. Deleuze (1981, p. 23) assim, não se refere a ritmos expressos em padrões perceptíveis, mas a uma rítmica ao nível das sensações:

Mas esta operação só é possível se a sensação de tal ou tal domínio (aqui a sensação visual) estiver diretamente tomada de uma potência vital que transborde todos os domínios e os atravesse. Esta potência, este Ritmo, é mais profundo que a visão, a audição, etc. E o ritmo aparece como música quando ele investe sobre o nível auditivo, como pintura ao investir no nível visual. Uma 'lógica do sentido' diria Cézanne, não racional, não cerebral.

A origem da palavra desenhar – *designare* – remete não só à produção de uma marca, mas sobretudo à motivação que a projeta. (MARTINS, 2007) Já envolveria assim um movimento do pensamento, anterior ao movimento da mão que produz uma marca sobre um suporte. Na cadência que o processo do desenhar assume em sua fronteira entre invisibilidade e visibilidade – desde o momento fugidio em que é intuído, até o momento preciso no qual será fixado por uma mídia sobre um suporte – o desenho ainda é potencialmente ritmo e movimento, música e dança.

22 *Agbadja* – dança tradicional da etnia Ewe e *hum-gã* – dança tradicional da etnia Fon.

Nascida na Etiópia, a artista visual americana Julie Mehretu, reconhecida pela gestualidade dinâmica de seus trabalhos, alude a uma *sonoridade* das marcas que seria sentida durante o processo criativo: “Eu sinto que as marcas fazem isso de certa maneira, eles participam disso, você quase pode ouvi-las [...] você quase pode sentir uma vibração entre elas”. (THE MODERN..., 2013) Já o artista transmídia sul africano William Kentridge (2012), desenvolveu um método criativo regulado pelo ritmo de suas idas e vindas entre o desenho e a câmera, para gravar cada modificação com um ou dois quadros de filme. De acordo com a historiadora Rosalind Krauss (2017), é sobretudo a natureza repetitiva desta interação física queliberta Kentridge para improvisar enquanto trabalha. Do mesmo modo que na música ou na dança, o desenho, em seu aglomerado de linhas, marcas, curvas, pontos, fugas, visíveis e invisíveis, pode ser um momento de imersão em uma outra lógica. Uma lógica do ritmo.

IMBASSAÍ

Sambar é pulsar ao pisar e vibrar ao pulsar, reverberando com o chão. É tornar-se ritmo. Em *Imbassaí*, uma polirritmia de padrões sonoros e luminosos cria um espaço-tempo, ao redor e no corpo da performer, onde o samba foge do imaginário sociocultural com o qual habitualmente o associamos.²³

O fluxo energético transversal que as dança policêntricas deflagram e instalam em sua interação com o solo, atravessa diversas camadas. Uma em especial – o piso – possui a mesma natureza permeável da pele, operando como uma interface palpável entre pulsações internas e externas. O piso, por ser suscetível a marcas, sedimentos e fluxos, é avaliado pelo filósofo Hilan Bensusan (2016) como rítmico – como pele do solo e concomitantemente dispositivo de registro. Assim como as ondas marítimas deixam os vestígios de sua energia cinética e de seus ritmos na pele da areia, na forma de sulcos ou transmutada em calor, poderia a dança impregnar, registrar e transmutar sua energia em um piso onde ela acontece? Se refletirmos sobre o que propõe Bensusan, via uma perspectiva animista, o piso se caracteriza como um território polirrítmico de múltiplos vértices e temporalidades, com ritmos sendo formados por sedimentações de fragmentos

23 Sinopse de *Imbassaí* (grifos da autora). Ver: <https://christianedacunha.wixsite.com/website-4/imbassai>.

materiais e imateriais. A relação vital com a terra – tanto com sua superfície quanto com seu mundo subterrâneo – é um elemento intrínseco das cosmologias aqui tratadas. Infundido desta relação, o ato de deslocar o *estado de ritmo* da dança para o desenho fundamentou a série que originou a obra cênica *Imbassaí* e vislumbrou uma transdução da zona polirrítmica para o território do piso.

No processo desenvolvido, através das práticas performativas citadas anteriormente, o dançar e o desenhar se confundem, mediados pelas sonoridades sob e sobre a interface do piso. Em cima de um papel ou tela, conformado sobre o solo como um piso – e preparados com materiais diversos –, são gravados vestígios materiais e imateriais do estado de ritmo. O papel ou tela enquanto piso, pele e dispositivo de registros, por onde atravessam e se sedimentam aglomerados rítmicos, comporta-se como espaço de interface entre o chão e o corpo. Posteriormente, os rastros são esquadrinhados e delineados, formando uma textura rítmica. Já em um dos primeiros desenhos, ficou evidente uma predominância da repetição e variação em consonância com a natureza rítmica das práticas. A pesquisa investigou então, modos de expandir graficamente as possibilidades de variações que, trabalhadas na periodicidade, produzem continuamente a diferença. Desse modo, buscou-se criar uma cenografia digital,²⁴ entrecruzada em sua gênese, com uma performance a ser concebida concomitantemente pelas mesmas práticas.

Segundo Christopher Baugh (2005, p. 213, tradução nossa), as novas tecnologias contribuem para a expansão do vocabulário cenográfico e para que a cenografia surja como um “[...] performer dentro da performance”.²⁵ A cenografia digital enquanto forma expressiva de um espaço-tempo imaterial, luminoso, fluido, possui um potencial de dialogar com os campos não só visíveis, mas também invisíveis da dança e, no caso desta pesquisa, com os campos visíveis e invisíveis do estado de ritmo. Assim, a partir de variações sucessivas, aplicadas sobre doze formas capturadas fotograficamente no desenho, foi criada uma animação abstrata, na forma de uma polirritmia visual não narrativa. Em diálogo com esse processo,²⁶ foi desenvolvida uma trilha sonora, trabalhando sonoridades usadas e gravadas durante as práticas.

24 A cenografia digital na cena se caracteriza pelo uso de imagens estáticas ou em movimento, na forma de projeções que revestem partes ou a totalidade do espaço cênico.

25 Texto original: “[...] performer within performance”.

26 Combinadas digitalmente, mediante diferentes superposições e inversões, 12 matrizes originaram 99 composições, recombinadas em 560, depois em 824 e assim por diante.

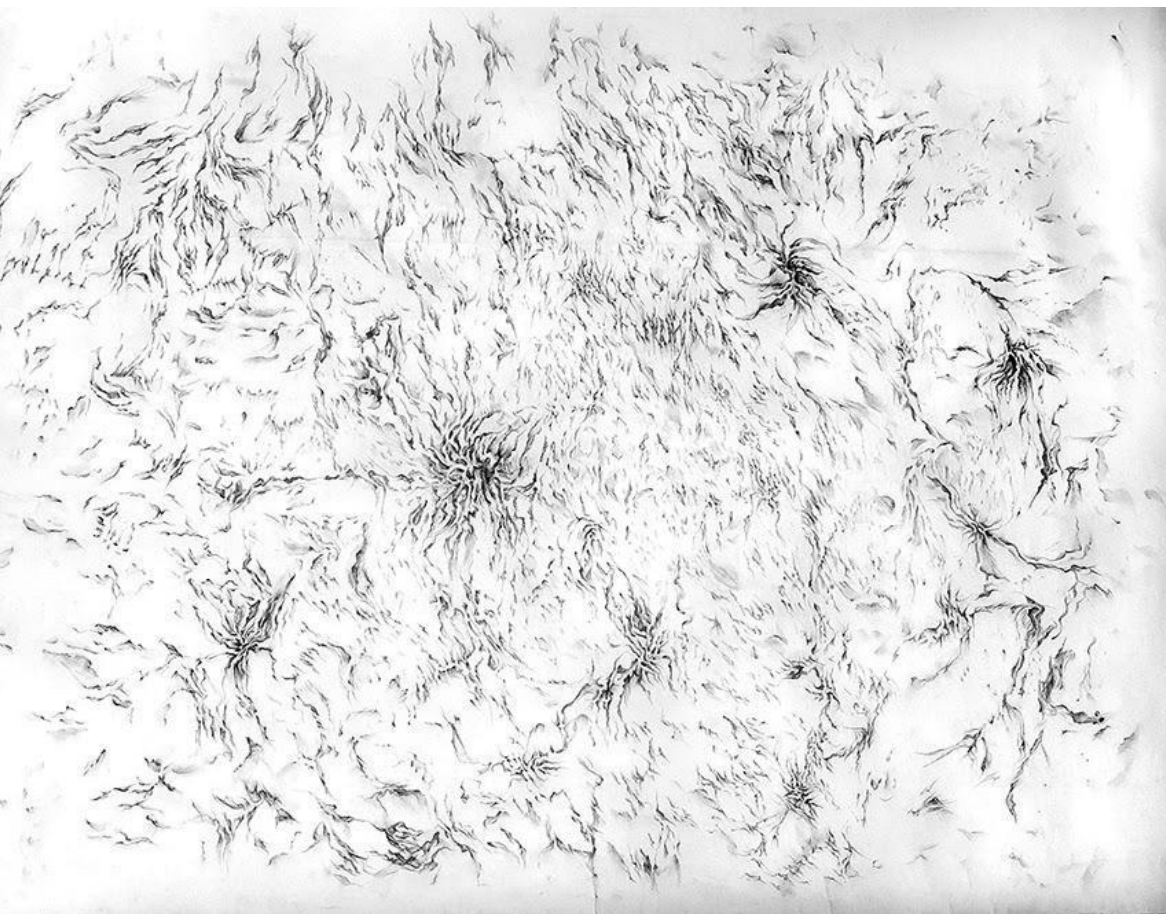


FIGURA 1: Desenho, *Imbassaí*, Christiane da Cunha
Fonte: elaborada por Christiane da Cunha. Lápiz sobre papel, 105 x 130 cm (2014).

FIGURA 2: Padrões matrizes para a animação *Imbassaí*, Christiane da Cunha
Fonte: elaborada por Christiane da Cunha. Desenho digitalizado (2014).

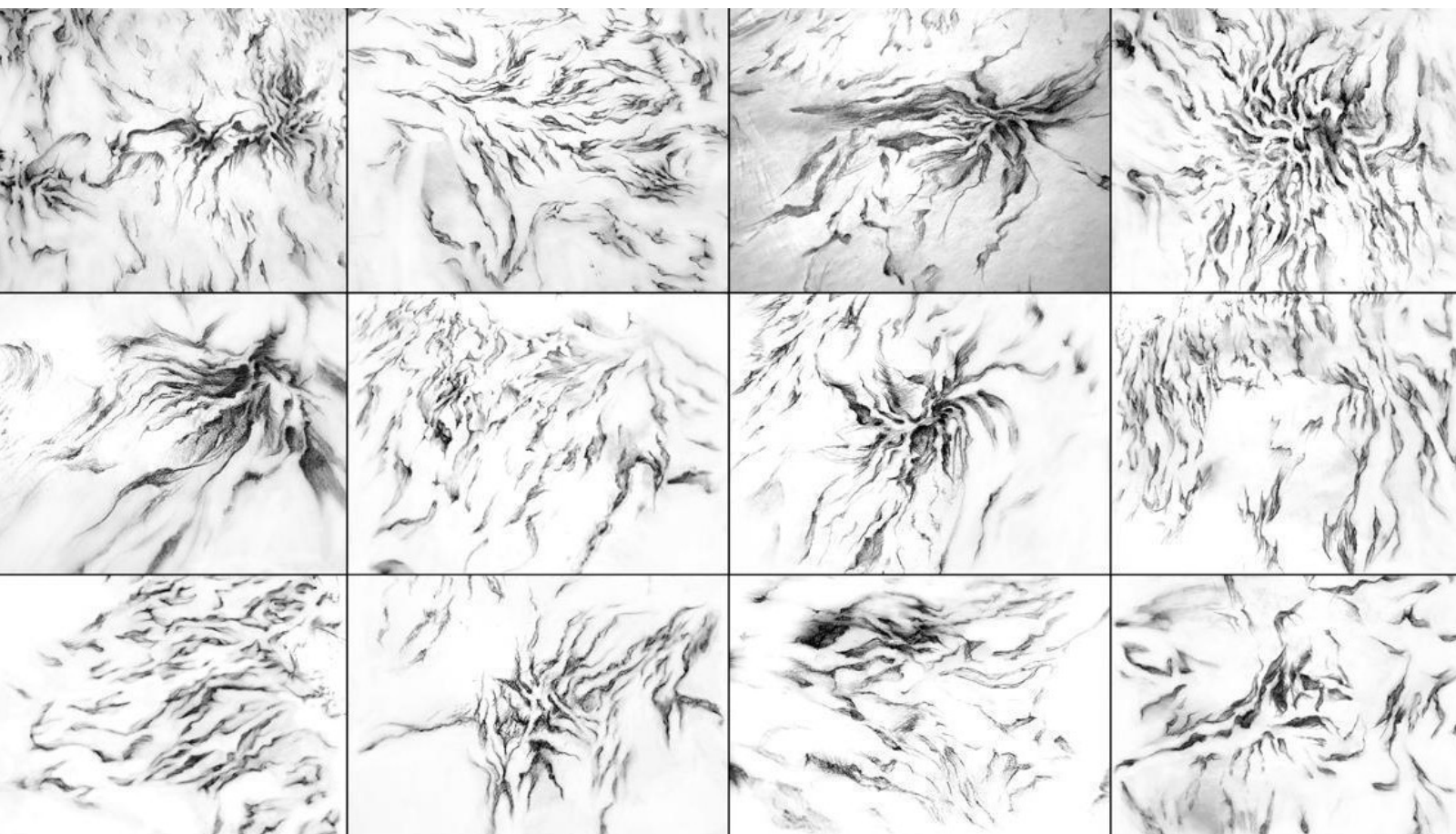


FIGURA 3: Still frame da animação *Imbassaí*, Christiane da Cunha
Fonte: elaborada por Christiane da Cunha. Animação.16 min. Full HD (2018).



FIGURA 4: Dança transmídia, *Imbassaí*, Christiane da Cunha
Fonte: registro de Lyana Peck. Teatro – Sesc São Gonçalo (2019).



DESENHO

Biovirtualidade. A casca do osso. Ritmo: ligação que gera vida e ação, local de transgressão, lugar de confusão, pertencimento, existência. O ritmo atravessa os poros. Desenho: rastros viscerais de corpos efêmeros. Criando uma antinarrativa abstrata, camadas de sonoridades e imagens afetam e interagem entre si, produzindo continuamente diferentes sensações espaço-temporais. Em *Desenho*, o ritmo é a energia vital por trás da realidade fractal que conecta o corpo à natureza, permitindo em meio a fragmentação cotidiana, que nos reconheçamos como vibrações, pulsões e fluxos – desenhos em devir. (DA CUNHA, 2020 apud PEDROSA; BRYAN-WILSON; ARDUI, 2020)

Dentre as práticas animistas da etnia Ewe, deslocamentos e mudanças sutis de repetições são uma ferramenta ancestral para se alcançar um outro sentido de dimensão temporal. Para o etnomusicólogo Simha Arom (1991), a composição musical via deslocamentos sutis entre camadas e variações rítmicas na cultura africana, em especial a Ewe, expressa uma maximização do mínimo. Durante o percurso da pesquisa, Sanouvi, ele mesmo Ewe, compartilhou uma série de seus desenhos. Criados apenas com uma caneta esferográfica azul sobre papel, os desenhos apresentavam uma miríade de variações rítmicas através de campos de linhas repetidas. As repetições eram estruturadas por variações e deslocamentos espaciais, por vezes milimétricos, a partir de apenas dois ou três elementos.

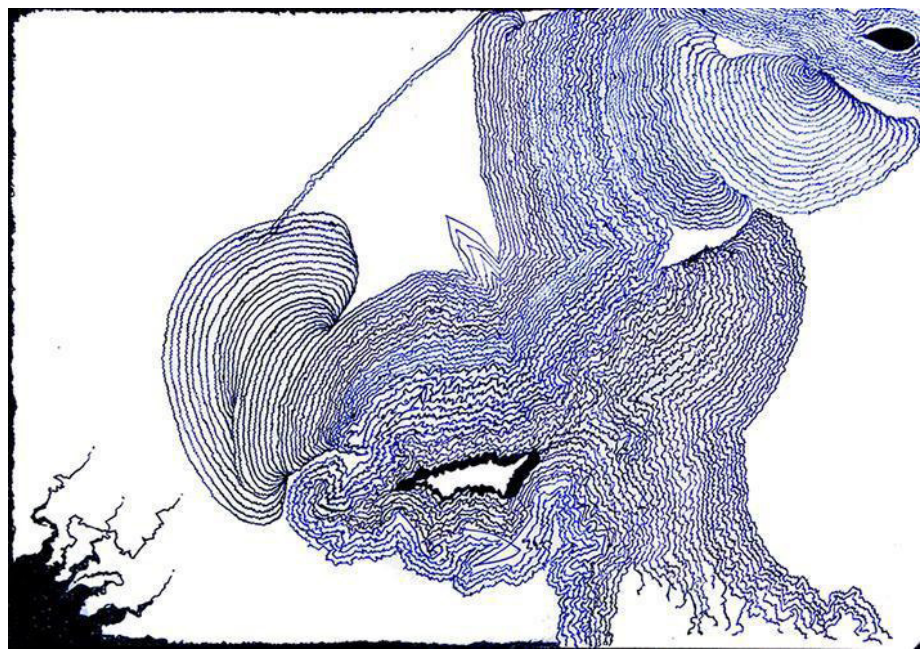


FIGURA 5: Desenho, *Sem título*, Anani Sanouvi
Fonte: elaborada por Anani Sanouvi. Caneta sobre papel, 100cm x 75cm (2017).

Ao conversarmos, entendemos que Sanouvi não articula tais deslocamentos sutis e variações de forma consciente quando desenha, mas que estes são intrínsecos à sua sensibilidade, sendo parte de um conjunto de conhecimentos incorporados por meio da dança. E, assim como no dançar, o seu ato de desenhar é guiado por uma relação orgânica com o som – elemento, para ele, indissociável do dançar. Porém o som, no processo do desenho, desponta de seu próprio corpo de forma gutural. Segundo ele, a emissão de sons ocorria para dar continuidade às linhas quando o esforço físico era intenso; outras vezes, apenas para guiá-las e, em situações distintas, era impulsionada pelas marcas que se imprimiam no papel, como seu rastro.

Assim, a criação da performance buscou, através das práticas exploratórias do estado de ritmo, uma entrega ativa igualmente despontada por sons emitidos pelo performer – cujas sonoridades gravadas e ao vivo vieram a fundamentar a criação sonora, na qual ele foi cocriador. As práticas, concebidas a partir de especificidades e atitudes de danças tradicionais africanas, conforme exemplo anterior, trabalharam elementos escolhidos de acordo com a organicidade dos desenhos. Os desenhos, por sua vez, originaram uma animação via processos em *motion graphics*, cuja dinâmica se desenvolveu em diálogo com a ritmicidade despontada nas práticas. Neste percurso, a cenografia digital foi trabalhada – a exemplo do processo em *Imbassaí* – como um elemento constituinte de um espaço actante porém multidimensional, na função de uma zona polirrítmica.

Sendo a luz a matéria prima da projeção de vídeo, sua presença na cena é con-tígua à escuridão. Desta forma, na transdução dos desenhos sobre o papel para meios digitais, suas cores originais foram invertidas, de modo que a ausência de luz fosse incluída como parte ativa dos desenhos a serem animados. Não só a movimentação da luz, mas, também, a sua ausência, interage com o dançarino, com seus movimentos e sua recepção. Concomitantemente, imagens projetadas podem agir nas superfícies que as recebem, como uma espécie de pele virtual. A projeção de vídeo subverte a fixidez opaca das superfícies, quando as incorpora ao movimento fílmico e lhes confere uma materialidade luminosa dinâmica. Na projeção-pele, o espaço luminoso criado persegue a aderência ao presente e não evoca, ou se desdobra, em espaços virtuais para além do momento em cena.

FIGURA 6: Still frame da animação *Desenho*, Christiane da Cunha
Fonte: elaborada por Christiane da Cunha. Still frame. Animação. 45 min. Full HD (2019).

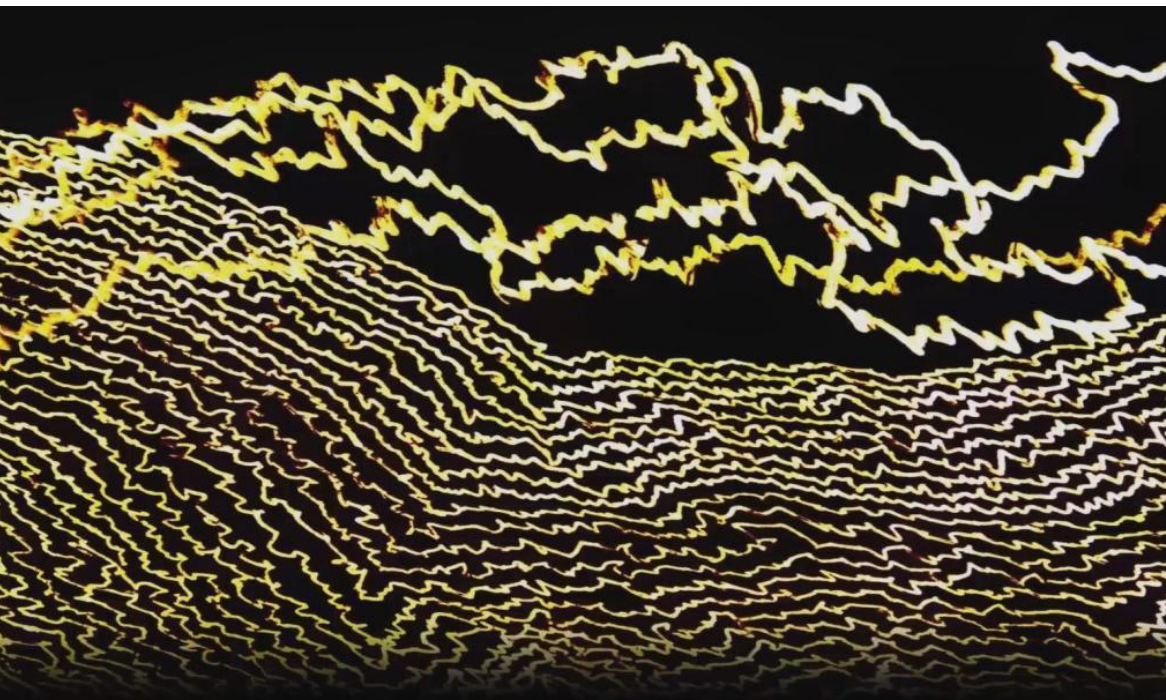


FIGURA 7: Dança transmídia *Desenho*, Anani Sanouvi e Christiane da Cunha
Fonte: registro de Lyana Peck. Sesc Copacabana (2019).



DRAMATURGIA DO RITMO

Se a dramaturgia é “o próprio movimento”, como afirmou a dramaturga Marianne Van Kerkhoven (2009, p. 7), o ritmo – pensando com Hampâté Bâ (1982) – se encontra em sua gênese. E sua presença não seria apenas resultante da ação do movimento/dramaturgia, mas propulsora dela própria. Em uma dramaturgia do ritmo, o ritmo é o chão com o qual se pulsa, que vibra e abriga toda a criação, interseccionando vivência, processo e compartilhamento. Entendendo a dramaturgia como “[...] o fluxo interno de um sistema dinâmico”²⁷ (TRENCSÉNYI; COCHRANE, 2014, p. 11, tradução nossa), o ritmo – ao nível das sensações e enquanto manifestação expressiva – foi tomado como agenciador do fluxo de tessituras das diferentes camadas envolvidas nos processos criativos.

Cada criação partiu da vivência dos artistas com o *estado de ritmo*, buscando traduzi-la e reverberá-la para outras instâncias e matérias. Nesse processo, as diferentes camadas entre dança, som e cenografia digital foram desenvolvidas concomitantemente, em um trânsito de contínuo vai e vem entre os processos criativos. Ao longo do percurso, o ritmo foi o elemento determinante na criação de cada processo e de seu entrelaçamento aos outros. Assim, ao invés de pensadas em cenas, as camadas foram entrelaçadas em conjuntos de frequências – cinco, em *Imbassaí* e nove, em *Desenho*. Na performance, cada conjunto traz diferentes intensidades em suas camadas e mudanças no fluxo polirrítmico. Ocorre assim um movimento oscilatório durante toda a performance, por meio do qual os conjuntos se sucedem em contínua reverberação. Em cada conjunto, o dançarino dispõe de um vocabulário vibratório a ser articulado livremente, de acordo com o que sucede no estado de ritmo atingido em conexão com o espaço e o público de cada performance.

Na fluidez de alteridades e multiplicidades de agenciamentos que caracterizam o Animismo (CASTRO, 1996), o ritmo atravessa diferentes planos e temporalidades. Pensá-lo no contexto de uma dramaturgia expandida, entendida na ação de agenciar diferentes instâncias (TRENCSÉNYI; COCHRANE, 2014), significa afirmar que é no momento de compartilhamento, no encontro multissensorial com o público, que a memória e a sensibilidade rítmica de cada elemento presente irá agir na criação de sentido de uma obra em constante devir, interação, troca, abertura.

27 Texto original: “[...] the inner flow of a dynamic system”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa, foi gerada e compreendida, no entrecruzamento de práticas e circuitos diversos, uma dramaturgia do ritmo. Este investimento carnal e tecnológico no trânsito entre o visível e o invisível, teve como perspectiva – a exemplo das práticas animistas – a insurgência do sentido não apenas no inteligível, mas, principalmente, em uma experiência sensorial multiforme. (PICON-VALLIN, 2008) Segundo a diretora australiana Rachael Swain (2014, p. 147, tradução nossa):

Estratégias para explorar ‘modos de percepção’ alternativos e outras experiências de espaço e tempo emergindo de além das fronteiras das perspectivas ocidentais dominantes, são centrais para novas noções de uma dramaturgia que está profundamente conectada à relação de um artista com o mundo.²⁸

Na urgência por uma reescrita da história, por uma nova “imaginação moral”, conforme propõe Mbembe (2014, p. 60), são necessários debates e referências em diferentes frentes. Sabemos que processos criativos não são neutros e, sim, moldados por políticas que refletem formas específicas de pensar e ser no mundo. Não por acaso, no Brasil, a gênese de diversas danças afro-brasileiras é marcada, historicamente, pela repressão colonial de culturas que nutrem, em sua configuração última, o ritmo como algo elementar à existência. Sob o viés de uma sensibilidade animista – esta sensibilidade outra sobre o real que o dramaturgo e escritor nigeriano, Nobel de literatura, Wole Soyinka define como “[...] um molde não doutrinário de atentividade constante”²⁹ (SOYINKA, 1990, p. 54, tradução nossa) –, a pesquisa espera ter explorado relações decoloniais, atravessada, em seu corpo, pela andadura rítmica de processos artísticos no campo da arte expandida.

28 Texto original”

29 Texto original: “[...] a non-doctrinaire mould of constant awareness”.

REFERÊNCIAS

- AROM, S. *African Polyphony and Polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- BAUGH, C. *Theatre, Performance and Technology: the development of scenography in the twentieth century*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- BERK, A. Material Matters: el anatsui. *Sculpture Nature*, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://www.sculpturenature.com/en/material-matters-el-anatsui/>. Acesso em: 3 dez. 2018.
- BENSUSAN, H. *Being Up for Grabs: on Speculative Anarcheology*. Londres: Ed. Open Humanities Press, 2016.
- CACCIATORE, O. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. São Paulo: Forense Universitária, 1977.
- CASTRO, E. V. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.
- DA CUNHA, C. L. *Estado de Ritmo – Entrelaçamentos entre arte e animismo*. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal Fluminense, 2018.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DINIZ, F. C. Samba de roda em Curitiba desde a década de 1960. In: SIMPEMUS- SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, 5., 2008, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: De Artes UFPR, 2008. v. 5, p. 107-114.
- ENCONTROS: Sincopação do Mundo - Dinâmicas da Música e da Cultura – PGM 01. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (35 min). Publicado pelo canal Univesp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yUtCDV5A5h4>. Acesso em: 2 jun. 2016.
- ENCONTROS: Sincopação do mundo – Dinâmicas da música e da cultura – PGM 02. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (65 min). Publicado pelo canal Univesp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OXoxbCT01DU>. Acesso em: 2 jun. 2016.
- ENWEZOR, O.; OKEKE-AGULU, C. *Triumphant Scale*. Munique: Prestel Verlag GmbH & Company KG, 2020.
- FISCHER-LICHTE, E. *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*. Translated by Saskia Iris Jain. New York: Routledge, 2008.
- FRANKE, A. Animism: notes on an exhibition. *E-flux journal*, Nova York, v. 36, p. 2012. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/36/>. Acesso em: 5 abr. 2016.
- HAMPÂTÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Ática, 1982. p. 181-218.
- KRAUSS, R. *William Kentridge*. Londres: The MIT Press, 2017.
- KENTRIDGE, W. Fortuna: nem programa, nem acaso na realização de imagens. (Palestra, 1993). In: TONE, L. *William kentridge: fortuna*. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2012. p. 294. Catálogo da exposição.

LATOURE, B. *On technical mediation – philosophy, sociology, genealogy*. Common Knowledge, London, v. 3, n. 2, p. 29-64, 1994.

MARTINS, L. G. F. A etimologia da palavra desenho (e design) na sua língua de origem e em quatro de seus provincianismos: desenho como forma de pensamento e de conhecimento. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo, 2007. p. 1-11. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1866-1.pdf>. Acesso em: abr. 2016.

MBEMBE, A. Variations on the Beautiful in the Congolese World of Sounds. *Politique africaine*, Paris, v. 4, n. 100, p. 69-91, 2005. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2005-4-page-69.htm>. Acesso em: 5 out. 2017.

MBEMBE, A. *Crítica da Razão Negra*. Antígona, Lisboa, 2014.

PEDROSA, A.; BRYAN-WILSON, J.; ARDUI, O. *Histórias da dança*: catálogo. São Paulo: MASP, 2020.

PICON-VALLIN, B. *A cena em ensaios*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

RAMOSE, M. B. *African Philosophy through Ubuntu*. Harare: Mond Books, 1999.

ROUGET, G. *La musique et la transe*. Paris: Editions Gallimard, 1990.

SAWIN, R. Time and a Mirror: Towards a Hybrid Dramaturgy for Intercultural Indigenous Performance. In: TRENCSENYI, K.; COCHRANE, B. *New Dramaturgy: international perspectives on theory and practice*. London: Bloomsbury Publishing, 2014. p. 145-163.

SCHNEIDER, M. Acoustic Symbolism in Foreign Cultures. In: COSMIC MUSIC. *Musical Keys to the Interpretation of Reality*, Rochester: Vermont, 1989. p.36-57.

SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

SOYINKA, W. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

THOMPSON, R. F. *African Art in Motion: icon and act*. California: University of California Press, 1974.

THE MODERN Art Notes Podcast n. 38. [Locução de] Ken Gonzales. [S. l.: s. n.], 2013. Podcast. Disponível em: <https://manpodcast.com/portfolio/no-82-julie-mehretu/>. Acesso em: 3 jul. 2017

WELSH-ASANTE, K. Commonalities in African Dance: an aesthetic foundation. In: AFRICAN Cultures: Rhythms of Unity. New Haven: Greenwood, 1985.p. 71-82.

TRENCSENYI, K.; COCHRANE, B. *New Dramaturgy: international perspectives on theory and practice*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2014.

VAN KERKHOVEN, M. European Dramaturgy in the 21st Century. A Constant Movement. *Performance Research, On Dramaturgy*, [s. l.], v. 14, n. 3, p.7-11, 2009.

CHRISTIANE DA CUNHA: é doutoranda em Artes Cênicas na UNIRIO. Artista cênica e visual, realizou diversas exposições e produções no Brasil e internacionalmente.

ANDRÉ GARDEL: é professor Associado II do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

EM FOCO

A PAISAGEM COMO REDE DE DRAMATURGIAS

LANDSCAPE AS A WEB OF DRAMATURGIES

EL PAISAJE COMO RED DE DRAMATURGIAS

FRANCIS WILKER

WILKER, Francis.
A paisagem como rede de dramaturgias.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **87-112**, 2021.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.38115>

RESUMO

O presente artigo examina a noção de paisagem sob diferentes perspectivas e os modos de compreendê-la como dramaturgia nas artes da cena. A paisagem, tradicionalmente associada àquilo que o olhar humano é capaz de abarcar, tem mobilizado especial interesse na contemporaneidade, especialmente por possibilitar um modo de pensar a complexidade e a multidimensionalidade dos fenômenos sociais do nosso tempo. Nesse sentido, configura-se como um conceito operatório na análise de parte da produção teatral brasileira contemporânea que, de modo acentuado a partir da década de 1990, se interessa por um diálogo composicional fora do edifício teatral institucionalizado, ou seja, dirige-se ao mundo a céu aberto. As reflexões são tecidas tomando como exemplo algumas encenações, tais como *Bom Retiro 958m* (2012), *Dias Felizes* (1993), *BR-3* (2006) e recorre aos estudos de pesquisadores como Besse (2014), Cauquelin (2007), Dias (2010) e Ingold (2015). Ao refletir sobre a paisagem como representação cultural, obra coletiva das sociedades, sua dimensão morfológica, seu sentido de experiência e como projeto, o estudo evidencia um complexo sistema de materiais, textos e sentidos que, aos olhos e interesses de um encenador, pode ser tomado como uma rede de dramaturgias em permanente interação e transformação.

PALAVRAS-CHAVE:

paisagem; dramaturgia;
encenação; cidade;
espetáculo.

ABSTRACT

*This article examines the notion of landscape from different perspectives and how it can be understood as dramaturgy in the performing arts. The landscape, traditionally associated with what the human eye is capable of encompassing, has mobilized a special interest in contemporary times, especially because it enables a way of thinking about the complexity and multidimensionality of the social phenomena of our time. In this sense, it is configured as an operative concept in the analysis of part of contemporary Brazilian theatrical production, which, since the 1990s, has been interested in a compositional dialogue away from the institutionalized theatrical building, that is, it addresses the world in the open. The reflections are made taking as an example some staging, such as *Bom Retiro 958m* (2012), *Dias Felizes* (1993), *BR-3* (2006) and uses the studies of researchers such as Besse (2014), Cauquelin (2007), Dias (2010), Ingold (2015). Reflecting on the landscape as a cultural representation, the collective work of societies, its morphological dimension, its sense of experience and as a project, the study highlights a complex system of materials, texts and meanings that, in the eyes and interests of a director, can be taken as a network of dramaturgies in permanent interaction and transformation.*

KEYWORDS:

*landscape; dramaturgy;
staging; city; spectacle.*

RESUMEN

Este artículo examina la noción de paisaje desde diferentes perspectivas y cómo puede entenderse como dramaturgia en las artes escénicas. El paisaje, tradicionalmente asociado con lo que el ojo humano es capaz de abarcar, ha movilitado un interés especial en los tiempos contemporáneos, especialmente porque permite una forma de pensar sobre la complejidad y la multidimensionalidad de los fenómenos sociales de nuestro tiempo. En este sentido, se configura como un concepto operativo en el análisis de parte de la producción teatral brasileña contemporánea que, desde la década de 1990, se ha interesado en un diálogo compositivo alejado del edificio teatral institucionalizado, es decir, se dirige al mundo el cielo abierto. Las reflexiones se realizan tomando como ejemplo algunas puestas en escena, como Bom Retiro 958m (2012), Dias Felizes (1993), BR-3 (2006) y utiliza los estudios de investigadores como Besse (2014), Cauquelin (2007), Dias (2010), Ingold (2015). Al reflexionar sobre el paisaje como una representación cultural, el trabajo colectivo de las sociedades, su dimensión morfológica, su sentido de la experiencia y como proyecto, el estudio destaca un complejo sistema de materiales, textos y significados que, a los ojos e intereses de un director, pueden ser tomado como una red de dramaturgias en permanente interacción y transformación.

PALABRAS CLAVE:

*paisaje; dramaturgia;
puesta en escena; ciudad;
espectáculo.*



PAISAGEM E DRAMATURGIA: PISTAS INICIAIS

INICIAMOS DESCREVENDO brevemente três encenações¹ como modo de imergir as(os) leitores(as) no próprio objeto de estudo.

I – No primeiro ato, uma atriz aparece imersa no lago Paranoá até a cintura, enquanto um ator ocupa um cais nas mesmas águas. No segundo ato, ela fica apenas com a cabeça para fora da água. Era 1993, em Brasília, e a plateia assistia das margens do lago.

II – Em 2006, na cidade de São Paulo, uma encenação se configura como uma viagem de barco por cerca de 4,5km nas águas poluídas e fétidas do rio Tietê. Atores e atrizes ocupam as laterais do rio, embarcações menores e, também, o barco que leva o público.

III – É uma noite em 2012 e os espectadores caminham pelas ruas do Bom Retiro, conhecido bairro da cidade de São Paulo. Nesse horário, o local parece fantasmagórico, com todas as lojas fechadas. Em um cruzamento, assistem a um desfile de moda, mais adiante, a um coro de catadores de lixo e a um manequim em chamas.

1 Respectivamente: *Dias felizes* (1993), direção de Manguiera Diniz; *BR3* (2006) e *Bom Retiro 958m* (2012), direções de Antônio Araújo, Teatro da Vertigem.

Embora sejam criações de grupos e encenadores diferentes, tenham partido de temas diversos e, inclusive, foram realizadas em distintas regiões do país entre os anos de 1993 e 2012, as obras indicadas guardam algumas semelhanças recorrentes. Dentre os aspectos comuns, pode-se destacar a opção por encenar fora do edifício teatral institucionalizado e a forte presença da paisagem, pois é impossível falar desses trabalhos sem se referir a algumas características específicas dos locais em que foram apresentados.

A relação entre as artes da cena e o espaço urbano tem ganhado novos contornos e mobilizado grupos e encenadores interessados em trabalhar poeticamente com a cidade de outros modos, como aponta a pesquisadora Maria Lúcia Pupo (2015, p.177)

Não se trata mais de ‘levar o teatro para as ruas’, de utilizar a cidade como cenografia, ou de se valer da metrópole como pano de fundo para o teatro, mas sim de assumi-la como um espaço que, por si mesmo, significa. Simultaneamente tema e material artístico.

É a partir dessa perspectiva, de pensar a cidade “como um espaço que por si mesmo significa”, que interessa refletir sobre a paisagem como dramaturgias. Para agenciar o encontro com essas paisagens, as encenações irão demandar que o público assuma o papel de um viajante a acompanhar as cenas, seja caminhando, seja num ônibus ou numa embarcação, seja situado às margens de um lago. Trata-se de propostas cênicas em que o olhar pode mirar o horizonte, ainda que pela janela de um micro-ônibus; sob o céu da noite, nos deparamos com o mar, o rio, a praça, as ruas e seus cruzamentos, o beco estreito, a escadaria... em resumo, com a paisagem.

QUE COISA A DRAMATURGIA PODE SER?

O inegável vínculo das encenações descritas com a paisagem, nesses casos, urbanas, leva a examiná-las na sua dimensão dramática. Algumas reflexões tensionam os limites e as cumplicidades entre a função que responde pela dramaturgia de um trabalho cênico e a que responde pela encenação. Como se pode notar, a discussão sobre o tema é ampla e complexa. Portanto, ao início cabe questionar: qual é a compreensão de dramaturgia que interessa a essa reflexão?

O artista e pesquisador Andrei Bessa Campos (2015) ressalta o terreno movediço que se forma em torno do conceito e adverte da armadilha que seria acercar-se dele com contornos rígidos e totalizantes. Ao contrário, o autor convida a tomá-lo de maneira expandida, para além da ideia mais tradicional, vinculada à escritura de um texto a ser encenado. Para ele, “cada trabalho cênico reafirma as estruturas dramáticas já consolidadas ou questiona e explora novos caminhos ou nuances para o que já conhecemos [...] dramaturgia é a composição de todos os elementos cênicos”. (CAMPOS, 2015, p. 76)

Nessa direção, cada criação cênica demarca um espaço de invenção, como lembra o pesquisador André Lepecki (2010, p. 42) na sua definição provisória do termo como: “modo de inventar, acessar e ativar os planos de composição (ou de consistência) da obra-por- vir”. A ideia de processualidade, que se faz fortemente presente na proposição de Lepecki, remete às articulações produzidas entre o vir-a-ser e o dar-se-a-verde uma obra.

A imagem do fio aparece em diferentes autores que se dedicaram a discutir o tema. Por exemplo, quando o diretor Eugênio Barba (2010, p. 41) fala de dramaturgia como “[...] criação de uma complexa rede de fios no lugar de simples relações”. A metáfora está presente também nas reflexões da pesquisadora portuguesa Ana Pais (2016, p. 42, grifos nosso), para quem a prática da dramaturgia envolve processos de escolha, seleção, enquadramento e composição.

[a] dramaturgia é indissociável do espetáculo porque participa de todas as escolhas que o estruturam, mas permanece invisível; pertence à esfera da concepção do espetáculo, uma espécie de fio que tece ligações de sentido, criando um discurso. Simultaneamente dramatúrgico e performativo, este discurso caracteriza-se por um movimento que envolve a teia latente de sentidos fabricados e *entrelaça todos os materiais estéticos*.

É nessa perspectiva que a dramaturgia se distancia do sentido mais tradicional atribuído ao termo no teatro – aquele vinculado ao texto literário – e se aproxima da concepção de um fio que entrelaça todos os materiais estéticos. Assim, interessa refletir sobre a paisagem como dramaturgias a partir do entendimento de que as escolhas feitas para a cena operam segundo uma lógica de organização e de composição entre esses diferentes materiais.

Se, como propõe Pais (2016, p. 46), o “discurso performativo é um ato no espaço (no visível) e no tempo (no invisível)”, nossa motivação consiste em ampliar as possibilidades de leitura desse visível – o espaço fora do edifício teatral institucionalizado escolhido para a realização do trabalho cênico.

Refletir sobre a paisagem como dramaturgia implica, portanto, considerar de que modo os espaços, os objetos que os habitam, a sua dimensão simbólica e a nossa experiência no encontro com eles ativam múltiplos planos de composição e sentido para o fenômeno cênico. Para encenações como as descritas no início deste texto, a paisagem é um operador poético. Seus elementos, significados, historicidade e transformações redimensionam e ressignificam, a todo instante, as escrituras da cena e nossa relação com ela. Porém, a fim de dar continuidade a essa discussão, é necessário que a noção de paisagem seja mais bem definida e os diferentes aspectos que tramam a sua tessitura dramatúrgica, mais bem descritos.

A PAISAGEM ENTRE O OLHAR DO PINTOR E A LIDA DO CAMPONÊS: VISÕES DA ORIGEM

Para Anne Cauquelin (2007, p. 35-36), o surgimento da noção de paisagem, seus códigos de composição e sua estruturação podem ser descritos da seguinte forma:

[...] situam seu nascimento por volta de 1415. A paisagem (termo e noção) nos viria da Holanda, transitaria pela Itália, se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva e triunfaria de todo obstáculo quando, passando a existir por si mesma, escapasse a seu papel decorativo e ocupasse a boca de cena.

Temos, assim, a descrição de um processo histórico da formação tanto de um termo como do modo de compreendê-lo fortemente vinculados ao campo da pintura. Nesse sentido, Cauquelin destaca dois aspectos fundamentais: a relação direta com as leis da perspectiva e a ascensão do modelo pictórico da pintura de paisagem, que a faz ultrapassar sua qualificação como “mera decoração”.

Esse cenário inicial mostra que a partir das leis da perspectiva associadas à pintura emerge a principal e mais popular compreensão da noção de paisagem: um olhar que cria a representação daquilo que vê. Para além de um sistema técnico que influenciou a produção artística, a perspectiva foi uma descoberta que transformou a pintura e o modo de ver ao tensionar as relações entre o real e sua representação:

A pintura, então, à medida que nos fornece esse olhar sobre coisas chamadas de reais, e apesar de não passar de uma representação, tem a ver com a verdade fora de toda relação com a conformidade social. A questão da pintura depende disso: ela projeta diante de nós um ‘plano’, uma forma à qual se cola a percepção; vemos em perspectiva, vemos quadros, não vemos nem

podemos ver senão de acordo com as regras artificiais em um momento preciso, aquele no qual, com a perspectiva, nascem a questão da pintura e a da paisagem. (CAUQUELIN, 2007, p. 78-79)

A pintura não retrata a natureza de modo esparso; ela inaugura também um elo entre distintos objetos; aquela perspectiva retratada é um modo de compreender o mundo ao redor, uma verdadeira formação do olhar. Talvez seja exatamente essa compreensão da paisagem, diretamente associada à pintura, a que figure mais fortemente nas discussões do campo teatral sobre o tema.

Na historiografia do teatro consultada neste estudo, a ideia de paisagem aparece, quase sempre, associada à noção de peça-paisagem da estadunidense Gertrude Stein² e seus desdobramentos contemporâneos. Como exemplo, é possível citar o trabalho do dramaturgo francês Michel Vinaver, que, segundo Joseph Danan (2012, p. 135), expandiu a proposta de Gertrude Stein ao explorar dois traços: romper com a “[...] concepção tradicional da ação e instalarem o leitor ou o espectador no cerne de uma paisagem (humana, social...) que é um mundo (maior ou menor) ou uma psique singular, uma paisagem interior”.

A noção de paisagem aparece ainda frequentemente associada às encenações do diretor estadunidense Robert Wilson, sobretudo pela plasticidade de seus trabalhos, pela não subordinação da cena aos sentidos de uma fábula a ser contada. Para Lehmann (2007, p. 134) é evidente uma:

[existe uma] [...] afinidade eletiva entre o teatro de Wilson e os textos e as ‘peças-paisagens’ de Stein. Tanto num caso quanto no outro encontram-se a progressão minimalista, o ‘presente contínuo’, o aparente ‘marcar passo’, a falta de quaisquer identidades identificáveis; tanto num caso como quanto no outro há um andamento peculiar que predomina sobre toda semântica, no qual tudo o que pode ser fixado se converte em variação e gradação.

2 A autora problematizou elementos estruturantes do drama como ação e tempo, redimensionando o tratamento dado à ação e desestabilizando a hegemonia da linearidade.

Apesar da importância de suas criações, não se encontra no trabalho de Wilson essa proximidade entre a encenação e a demanda de imersão nas paisagens da cidade na qual vivemos; artistas e espectadores continuam distantes do mundo a céu aberto e de seus fluxos imprevisíveis.

A suspeita é que opere uma forte predominância da herança pictórica na compreensão de paisagem, tanto nas abordagens relacionadas ao texto teatral de Stein³ quanto nas encenações de Wilson. No caso deste, tal vinculação ao mundo da pintura fica ainda mais evidente, por exemplo, quando Lehmann examina suas encenações a partir da noção de “molduragem” e afirma que “o teatro de Robert Wilson é exemplar do ‘efeito quadro’”. (LEHMANN, 2007, p. 272) Talvez, de fato, as ideias de moldura e de quadro sejam mais apropriadas ao trabalho do encenador que a de paisagem. Ao menos, se quisermos pensar a paisagem na perspectiva do encontro com o horizonte, o céu e o chão das cidades.

Desse modo, acercar-se da paisagem, pensando-a como dramaturgias, requer ir além de seu vínculo com a tradição pictórica e se afastar do olhar dos pintores ao adotar a perspectiva do camponês, como sugere o antropólogo inglês Tim Ingold (2015). Para ele, a etimologia da palavra tem outro percurso e, ao examinar as dinâmicas da vida medieval, período no qual o termo emerge, pode se compreender a figura do camponês como imagem para entender a raiz do termo.

À ligação do camponês com a noção de paisagem, Ingold (2015, p. 193, grifos do autor) acrescenta algumas contribuições ao discutir o sentido da palavra *landscape* (paisagem), que remonta ao início da Idade Média: “[ela] referia-se originalmente a uma área de terra ligada às práticas cotidianas e aos usos habituais de uma comunidade agrária [...] *Scape* [...] vem do inglês antigo *sceppan* ou *skyppan*, significando moldar”. O antropólogo argumenta que a apropriação posterior da palavra *landscape* (paisagem) pela linguagem da representação pictórica teria gerado uma confusão no cerne de sua origem. Esse outro entendimento passou a associar paisagem ao olhar (ponto de vista), sob uma perspectiva escópica. Ao que tudo indica, isso teria ocorrido “por uma semelhança superficial entre – *scape* e *escopo*, que é, na verdade totalmente fortuita e não tem fundamento na etimologia”. (INGOLD, 2015, p. 193, grifo do autor) Assim, Ingold (2015, p.193-194, grifo do autor) advoga em favor da compreensão de *scape* como moldar a terra.

3 Danan (2012, p.134), sobre uma conferência de Stein: “é explícita a comparação com a fotografia e a escultura. É implícita, porém, essencial, a comparação com a pintura”.

Os modeladores medievais da terra não eram pintores, mas agricultores, cujo objetivo não era transformar o mundo material em aparência em vez de substância, e sim extrair o sustento da terra [...]. Este trabalho foi feito de perto, em um engajamento imediato, muscular e visceral com a madeira, a grama e o solo – o oposto mesmo da óptica distanciada, contemplativa e panorâmica que a palavra *landscape* (paisagem) evoca em muitas mentes hoje.

O modo como Ingold recupera a historicidade etimológica da palavra *landscape* faz pensar que aquele camponês, em alguma medida, poderia ser lido como alguém que está compondo com a materialidade concreta da terra. Quando o antropólogo dá destaque ao engajamento visceral do corpo com o mundo do qual participa, em oposição à mera contemplação de um espaço representado, aproxima a noção de paisagem daquela presente nas encenações descritas. Nestas obras, se concretiza o corpo a corpo de *performers* e espectadores com determinadas paisagens, promovendo, em síntese, a proximidade das coisas do mundo.

No intuito de oferecer uma nova compreensão para o sentido de paisagem, Ingold (2015, p. 179-180) propõe a noção de mundo-tempo: “[...] habitar o aberto é habitar um mundo-tempo no qual cada ser está destinado a combinar vento, chuva, sol e terra na continuação da sua própria existência”. Sua acepção do termo “mundo-tempo” apresenta-se como contraponto a um recorte de mundo expresso de forma estática numa tela, em especial o modo como a paisagem é representada na tradição pictórica. Por isso, Ingold advoga o entendimento de “mundo-tempo” como alternativa à ideia de paisagem, pois esta nova concepção abarca o céu, a ação e os fluxos do tempo, os raios de luz, a oscilação dos ventos e os eventos meteorológicos, configurando então um mundo em permanente devir e um céu como lugar de ações e de transformações. “É nesta cúpula, onde o sol brilha, as tempestades se enfurecem e o vento sopra” – e não nas superfícies dos objetos sólidos e no chão sobre o qual repousam – que “toda ação acontece”. (INGOLD, 2015, p. 201)

Na ideia de habitar um mundo-tempo está implícita uma relação com o espaço baseada em noções como imersão e mutação. Essa concepção interessa às reflexões acerca da paisagem como dramaturgias porque reivindica a presença do

céu, essa cúpula que transforma e singulariza a experiência da cena, dos fluxos e das inscrições presentes no espaço que afetam a cena, os performers e espectadores. Nós, artistas que nos interessamos pelo mundo a céu aberto e imersos no mundo-tempo, brincamos ao mesmo tempo com a metáfora do telescópio e do sismógrafo e estamos em relação com o céu e a terra. Resta perguntar, então, quais aspectos dramatúrgicos podemos encontrar quando se vivencia a paisagem?



ASPECTOS OU FIOS DRAMATÚRGICOS DA PAISAGEM: AS CINCO PORTAS DE BESSE

No ensaio denominado “As cinco portas da paisagem”, o filósofo e pesquisador francês Jean-Marc Besse (2014) discute as diferentes abordagens para a compreensão da noção de paisagem. Embora as acepções apresentadas sejam distintas, elas não se excluem; juntas, oferecem um tratamento mais complexo do tema, a sua teia. O autor procura, em suas palavras, traçar uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas por meio de cinco portas,⁴ apresentando diferentes perspectivas em que a paisagem pode ser compreendida: (1) representação cultural; (2) território produzido pelas sociedades na sua história; (3) complexo sistêmico que articula elementos naturais e culturais numa totalidade objetiva; (4) espaço de experiências sensíveis; e (5) local ou um contexto de projeto. O que interessa é compreender essas portas em diálogo com algumas obras cênicas brasileiras, de modo a constatar que, para o trabalho da encenação, pensar a paisagem a partir desses eixos ajuda a tecer um sistema de múltiplos fios dramatúrgicos.

Cientes de que a paisagem é portadora de todos esses sentidos, os encenadores podem agenciá-los de modo cada vez mais intencional nos seus projetos artísticos, ou seja, nas dramaturgias que resultam do encontro entre todos os materiais presentes na cena. Essa tomada de posição não opta por uma definição estanque da paisagem; ao contrário, é preferível tomá-la como uma ideia aberta a múltiplas

4 Optamos por manter, neste artigo, o título dado à cada porta na publicação brasileira do livro de Jean-Marc Besse.

interpretações e leituras. É na tessitura desses muitos modos de compreendê-la que residem as potências da noção de paisagem como dramaturgias, um modo de pensamento sobre o espaço e a própria cena contemporânea.

Ao se abrir a primeira porta, encontram-se três linhas de força. A primeira delas trata a paisagem como uma realidade mental, sobretudo uma produção da mente humana. Nessa perspectiva, aquilo que se nomeia como paisagem nasce da atividade racional, “[...] ela é relativa ao que os homens pensam dela, ao que percebem dela e ao que dizem dela”. (BESSE, 2014, p.13) Assim, um conjunto de objetos da natureza – como um lago com montanhas ao fundo e ladeado por altos pinheiros – não se configuraria objetivamente como paisagem. Será precisamente o ponto de vista, o modo de pensar e de perceber próprio dos humanos, que criará a paisagem. Esse movimento operaria como “[...] um véu mental que o ser humano coloca entre ele mesmo e o mundo, produzindo, com essa operação, a paisagem propriamente dita”. (BESSE, 2014, p. 13) Nessa perspectiva, a paisagem é uma produção humana, expressão de seus valores, códigos culturais, narrativas de um povo, dentre outros elementos.

Ao ser a paisagem portadora de tantos discursos, o autor destaca o seu entendimento no campo das *representações sociais*. Para tanto, mostra como as ciências humanas (antropólogos, historiadores, geógrafos, sociólogos), ainda que sem abandonar a importância do ponto de vista estético, adotam um procedimento culturalista para se acercar da noção de paisagem, gerando um deslocamento que a expande para uma reflexão mais ampla sobre a sociedade.

Foi possível mostrar que as determinações da construção paisagística também são econômicas, religiosas, filosóficas, científicas e técnicas, políticas, até psicológicas etc. Elas podem, é claro, ser estéticas, mas, nesse caso, a própria estética é questionada do ponto de vista do seu valor ou da sua função dentro da cultura. (BESSE, 2014, p.18-19)

Conforme se procurou demonstrar, existe uma polifonia de informações na paisagem que demanda a desconstrução do olhar habitual para ver o que não se revela prontamente. Uma paisagem é dinâmica e pode nos dizer dos muitos modos

como uma sociedade vive, cresce, trabalha, produz, vende, governa, preserva a natureza e inventa tecnologias. Muitos são os tempos e vestígios incrustados na paisagem. Tomá-la como dramaturgias demanda ao artista trazer à tona essas temporalidades e fazê-las ecoar no presente, convidando os espectadores a perceber e pensar seus modos de habitar de ontem e hoje e suas implicações futuras. Exemplo do jogo com esses ecos e ressonâncias pode ser encontrado no espetáculo *Bom Retiro 958m* (2012), do grupo paulistano Teatro da Vertigem.

As pesquisas realizadas no bairro em que a peça foi encenada possibilitaram mover os diversos tempos históricos que se sobrepõem naquela paisagem. A dramaturgia é tecida também de fios que fazem ressoar os diferentes fluxos migratórios que seguem transformando aquele espaço: o período marcado pela imigração de judeus; depois, a forte presença de bolivianos submetidos a questionáveis regimes de trabalho nas confecções; e, por fim, o modo como a presença da comunidade sul-coreana tem se inscrito fortemente nas suas ruas. A ideia de consumo associada àquela paisagem é discutida verticalmente na encenação; há, por exemplo, contrarregras com figurinos que os transformam em manequins como aqueles que figuram nas muitas vitrines. Em uma das cenas, um coro de catadores de papel ocupa boa parte da rua, referência direta à produção de lixo que uma sociedade regida pelo consumo produz. Desse modo, os muitos textos e tempos daquela paisagem são trazidos à tona numa intrincada rede de dramaturgias.

Besse (2014), na sua *segunda porta*, sugere ampliar a escala de compreensão do conceito de paisagem, mostrando que posições teóricas muito restritas reduzem o próprio fenômeno paisagístico: “[...] a construção cultural das paisagens também deve levar em conta a dimensão de objetividade prática da paisagem, isto é, a sua parte irredutivelmente material e, sobretudo, espacial”. (BESSE, 2014, p. 26) Desse modo, ele demonstra que a relação material com o espaço aponta outras nuances que precisam ser consideradas nas formulações acerca da paisagem.

Para o autor, um novo problema se enuncia ao se pensar nas atividades, objetos e realizações artísticas que se desenvolvem em escala territorial; problema semelhante ao que ocorre na passagem do quadro pintado ao jardim e ao território. Para ele, há aqui uma questão fundamental: a escala. Besse (2014) salienta que sua ampliação implica mudanças no interior do próprio conceito de paisagem.

A questão é desse modo configurada: embora os jardins também sejam a expressão de ideias, desejos, afetos, valores e imaginários de determinada sociedade em um determinado momento, em outra perspectiva, eles são por si só a “fabricação de um espaço”; ele cria uma espacialidade que não existia antes naquele chão. Desse modo, o jardim não se reduz apenas à expressão de uma representação mental; ele produz na realidade concreta um espaço novo. Assim, outros elementos entram em jogo para pensar a paisagem: a fabricação de um espaço e os seus usos como aspectos que constituem certa paisagem.

Uma encenação, no entanto, não é um objeto de materialidade duradoura e estável, como as colunas e os bancos de um jardim. Porém, ao se eleger o aspecto da escala enfatizado por Besse (2014), pode-se pensar em projetos de encenadores que ganham a paisagem e fazem da escala uma dimensão radical em suas proposições. É o caso da montagem *BR-3* (2006), do Teatro da Vertigem, que abarcava uma escala de 4,5km de percurso por um rio poluído na cidade de São Paulo, o Tietê. Embora não seja um jardim, o espetáculo agenciava um ato vivo em que *performers* e espectadores praticavam aquele espaço.

Trata-se de uma encenação que se efetivava como um projeto efêmero, assemelhando-se às próprias águas do rio que, a cada segundo, já não são mais as mesmas. No caso de *BR-3*, o encenador, juntamente com os demais criadores, projetou e habitou essa paisagem, criação e prática do espaço, pelo tempo de duração daquele espetáculo. Ao findar da última cena, com os aplausos do público, a paisagem do Tietê se altera, sem as embarcações com espectadores, sem os barcos menores a transitar com atores de um lado a outro, sem efeitos de luz no viaduto que o margeia. Ao mesmo tempo, existiam uma paisagem que compunha com o discurso da peça, uma peça que redimensionava a paisagem e uma criação que fazia os *performers* e espectadores praticarem aquele espaço por ela também criado.

Na continuidade de suas reflexões, Besse (2014) analisa as proposições do historiador americano John Brinckerhoff Jackson a partir de duas ideias centrais: a paisagem é um espaço organizado e a paisagem é uma obra coletiva das sociedades humanas.

Na perspectiva da paisagem como espaço organizado, Besse destaca a paisagem como uma realidade objetiva, material, da produção dos homens. Assim, seria impossível separar a paisagem do contexto cultural do qual ela é, ao mesmo tempo, uma produção e um símbolo. A partir desse entendimento, encenadores e estudiosos da paisagem comungam de um interesse comum: o espaço. Para ambos, “[...] ler a paisagem é perceber modos de organização do espaço”. (BESSE, 2014, p. 31) Dessa forma, esse é um ponto de vista geográfico para as relações entre o ser e o mundo que movimenta tanto os geógrafos como os encenadores interessados nas leituras presentes na paisagem, nas suas dramaturgias e nos corpos que com ela jogam. Entre os fazeres do geógrafo, encontra-se a descrição e a análise da paisagem como produção e símbolo de uma cultura, além da projeção de novas possibilidades paisagísticas para aquele espaço. Já o encenador procura vivenciar e estudar a paisagem imaginando como suas dramaturgias podem compor projetos de sentido para a obra artística.

Besse (2014) também ressalta em sua análise a paisagem como uma obra coletiva das sociedades. Isso implica dizer que onde quer que a sociedade habite, lá estarão os seus vestígios gravados no solo, nos elementos naturais, nas formas construídas pelos homens e que representam seus valores, ideias, interesses, tecnologias. Afirma-se, assim, a paisagem não puramente como natureza, mas como o mundo humano que nela ficou inscrito ao transformá-la.

Na terceira porta, a paisagem é o meio ambiente material e vivo das sociedades humanas; Besse (2014) revela uma corrente que reúne, sobretudo, as ciências da Terra e, entre elas, a climatologia, a ecologia, a geologia, a geomorfologia e a botânica. Para conduzir essa reflexão, o autor parte da noção de *ecúmeno*, a área geográfica na qual nós, humanos, habitamos. “A noção de *ecúmeno* pressupõe o encontro entre um território humanizado e um meio ambiente ou uma base não humanos, seja essa base chamada de *natureza*, *planeta* ou *matéria*”. (BESSE, 2014, p. 38, grifos do autor) Nessa perspectiva, antes da ação da sociedade humana na superfície do planeta, já existe ali um substrato. Essa terceira abordagem teórica Besse (2014, p. 39) denomina de “realista”.

A paisagem possui uma substancialidade e uma espessura intrínsecas: é um conjunto complexo e articulado de objetos ou, pelo menos, um campo da realidade material, mais amplo e mais profundo que as representações que a acompanham.

Seguindo essa linha, o autor reconhece que “[...] esse meio ambiente [...] existe e se desenvolve sem o ser humano, estava aí antes dele e sobreviverá a ele de uma forma ou de outra”. (BESSE, 2014, p. 39) Considerando esse argumento, pode-se questionar: existe uma paisagem natural e uma paisagem cultural?

Ao abordar essas questões, Besse indica haver certa disputa teórica nos diferentes ramos da geografia pela definição entre a “paisagem natural” e a “paisagem como produto social (paisagem natural + paisagem cultural)”. Argumenta também que para alguns críticos do naturalismo, como o antropólogo Bruno Latour, o foco estaria em superar a dicotomia homem-natureza, tão estruturante da modernidade.

Se, como visto, qualquer abordagem unilateral acaba por se contrapor à ideia de paisagem que prevê a abertura de pensamento e a heterogeneidade de formas e objetos, a “paisagem aparece cada vez mais como uma entidade relacional”. (BESSE, 2014, p. 41) A essa dimensão de sua “relacionalidade”, tanto Besse quanto a artista visual Karina Dias⁵ destacam a proposição conceitual de Augustin Berque da paisagem como *médiance*,⁶ “[...] o sutil da relação indissolúvel que vai dos sujeitos aos objetos, das sociedades aos espaços”. (DIAS, 2010, p. 133)

Nessa discussão envolvendo paisagem, homem e natureza, Besse destaca o conceito de sistema empregado por Georges Bertrand como suporte para se analisar o funcionamento específico das realidades paisagísticas. Essa ideia de sistema convida a considerar que uma paisagem seja composta por aspectos como vegetação, topografia, condições climáticas e, também, pelas construções da sociedade humana, como prédios e seus distintos usos, redes de comunicação, vias de transporte, indústrias, casas e praças. A paisagem se apresenta então como uma espécie de estabilidade precária, porque é sempre atravessada por fluxos diversos que lhe atribuem temporalidade e instauram uma dialética interna e externa.

5 No livro da autora, o conceito é utilizado mantendo sua escrita em francês e estaria associado à ideia de uma potência de movimento relacionada com a mecânica.

6 O termo foi traduzido como “mediança”, conceito de Augustin Berque “para dar conta da totalidade das relações constitutivas das realidades paisagísticas”. (BESSE, 2014, p. 41)

Essas dialéticas, na verdade, *constituem* a paisagem como tal na sua realidade concreta. Mais globalmente, talvez, é essa dialética entre, por um lado, certa estabilidade das formas e, por outro, a renovação das funções, a reorientação dos fluxos e a modificação da sua intensidade [...] que faz, pode-se dizer, a história da paisagem (BESSE, 2014, p. 44, grifo do autor)

Essa terceira porta problematiza, na compreensão da noção de paisagem, a centralidade antropocêntrica⁷ de seu fenômeno. Assim, ao se reivindicar a própria materialidade da superfície da Terra e seus fluxos, se compreende a paisagem como “*ponto de encontro* entre as decisões humanas e o conjunto das condições materiais (naturais, sociais, históricas, espaciais etc.) nas quais surge e tenta formular-se”. (BESSE, 2014, p. 45, grifo nosso)

Esse entendimento de paisagem se mostra bastante fértil ao refletirmos acerca das relações entre encenação e paisagem, sobretudo ao se considerar o espaço urbano. Se podemos identificar numa aparência paisagística determinadas características topográficas, geológicas, climáticas e objetos produzidos pelas sociedades, no caso da encenação poderíamos acrescentar ainda uma terceira categoria de elementos na interação estabelecida no interior desse encontro paisagístico, ou, como proposto, nesse sistema dramaturgico: os elementos teatrais.

Falamos aqui do conjunto de aspectos e elementos que compõem uma encenação: técnicas, procedimentos, materiais, conceitos desenvolvidos na tradição teatral ao longo da história e, de maneira mais focalizada, aqueles diretamente vinculados a uma estética da cena contemporânea.⁸ Desse modo, constituem a noção de elementos teatrais os *performers* e suas ações, os objetos utilizados em cena, a dramaturgia como texto ou como roteiro de ações e as relações entre *performers*, e as deles com o espaço e com os espectadores. Quando um encenador chega com sua equipe para investigar determinado espaço com fins artísticos, existe um substrato ali presente que independe de nossa fabricação. Aliás, a rigor, quase sempre os elementos e aspectos presentes na paisagem serão o que definirá a escolha de um espaço para determinado projeto de encenação.

7 Uma compreensão da paisagem que ultrapassa o entendimento do seu fenômeno como expressão unicamente de um valor ou de uma decisão humanas.

8 Traços que podem ser mais bem explorados em obras de autores como: Fernandes (2010), Féral (2015), Lehmann (2007) e Pavis (2013).

Quando o encenador Manguiera Diniz (1954-2009) realiza sua montagem de *Dias felizes* (1993) nas margens e nas águas do lago Paranoá, em Brasília, é porque identifica naquela paisagem um conjunto de traços que lhe interessa explorar na composição com o texto teatral e no trabalho dos atores.

O despojamento dos traços retos e curvos dos monumentos de concreto, a vegetação seca e torta do cerrado e a luminosidade horizontal do nascer e pôr do sol são concepções naturais e coincidentes com as do Teatro do Absurdo que em suas pausas reflexivas dialoga com a introspecção brasiliense. Quando pensamos que não, paramos na amplidão do Planalto Central do Brasil, sem nada a fazer [...] só e desprovido de tudo ou quase tudo, amargando-se ao relento num mundo sem perspectiva. (DINIZ, 2004, p.173)

Sua leitura daquela paisagem social (paisagem natural + paisagem cultural) o faz promover mais um ponto de encontro, aquele entre a paisagem e a encenação, ao redimensionar por alguns minutos aquele espaço-tempo com as atmosferas convocadas pela temática do texto, pelo jogo entre os atores e por suas relações com os elementos da paisagem, por exemplo, com a água. No que se refere aos atravessamentos e fluxos, poderíamos pensar também que, ao longo da temporada de apresentações daquele espetáculo, nem sempre a luminosidade da noite foi a mesma; talvez houvesse céus mais ou menos estrelados, mais ou menos nublado e noites de ar mais quente ou frio – aspectos incontrolláveis numa dramaturgia que opta pelo mundo a céu aberto.

As reflexões em torno da paisagem na quarta porta encontram bastante convergência com a prática artística contemporânea, justamente por ter como base a noção de experiência. Nessa abordagem, focaliza-se o encontro sensível entre um “fora” e um “outro”. Uma perspectiva na qual a paisagem não é apenas vista, ela é a experiência desse encontro corpo a corpo, face a face, entre nós e o mundo; relação de proximidade esta que a ciência moderna havia descartado. (BESSE, 2014)

Nós, seres humanos, participamos desse encontro de maneira holística, pela *aisthesis*,⁹ a percepção que envolve todos os nossos sentidos. “A paisagem pode,

9 Do grego, *aisthesis* significa “faculdade de sentir” ou “compreensão pelos sentidos”.

então, ser compreendida e definida como o *acontecimento do encontro concreto* entre o homem e o mundo que o cerca. A paisagem é, nesse caso, antes de tudo, uma *experiência*". (BESSE, 2014, p. 47, grifo do autor)

A experiência deve ser entendida aqui como uma 'saída' no real e, mais precisamente ainda, como uma *exposição ao real*. A paisagem é o nome dado a essa presença do corpo e ao fato de ele ser afetado, tocado fisicamente pelo mundo ao redor, suas texturas, estruturas e espacialidades: há nisso algo como um acontecimento. (BESSE, 2014, p. 47, grifo do autor)

Nessa direção, pode-se pensar em espetáculos que convidam os espectadores a sair do espaço fechado do teatro para perceber o mundo a céu aberto, porque "[...] só através do mundo posso sair de mim mesmo". (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 25) Trata-se de propostas cênicas que demandam um corpo que se abra para a experiência de estar exposto aos ares atmosféricos, à luminosidade do céu, ao frio da beira de um lago, às fumaças e aos ruídos dos carros, às águas sujas de um rio, aos cachorros da praça, aos verdes e aos cinzas da cidade contemporânea.

A paisagem, nesta perspectiva, está para além do sujeito e do objeto, da dialética do interior e exterior. "Ela é 'isso' que põe o sujeito fora de si mesmo" (BESSE, 2014, p. 49) Em outras palavras, a paisagem é o acontecimento que, como próprio da noção de experiência, convoca um sujeito que se abre ao risco do encontro.

Assim, parece razoável dizer que, considerando as encenações no espaço urbano, a sua dramaturgia não se trata somente do lugar *in situ* e nem da cena teatral especificamente, mas da experiência que pode ser gerada nesse encontro. Como enfatiza o poeta e pesquisador francês Michel Collot (2013, p. 193), ainda que sem mencionar a arte teatral, "A paisagem não é nem uma imagem nem um espetáculo, mas uma experiência". Desse modo, a paisagem emerge desse acontecimento do qual todos participam por alguns instantes, *performers*, espectadores e o mundo do qual fazem parte, em um entrelaçamento sem hierarquias ou discriminações.

A cena em si pode operar como um dispositivo que contribua para agregar maior estranhamento àquela paisagem, instigando a atenção, ampliando a percepção

e mobilizando os fluxos internos do sujeito, um sair de si, expor-se a esse “fora”. Parece ser próprio da arte, assim como da paisagem, promover esse estado, no qual a subjetividade é exposta e tocada por algo que não é o sujeito, deslocando-o temporariamente de si mesmo. As três encenações descritas, no início deste artigo, operam na perspectiva desta porta, uma vez que mobilizam os espectadores a esse encontro com a paisagem.

Em sua quinta porta, Besse (2014) discute a paisagem como projeto, direcionando seu olhar para o trabalho de arquitetos e paisagistas. No cerne do trabalho desses profissionais a questão se desenha do seguinte modo:

[...] a problemática paisagística consiste em pensar a cidade a partir das suas relações e na sua integração com o solo, o território, o meio vivo. Ela permite, mais precisamente, recosturar ligações entre a cidade e a sua localização, entre a cidade e o seu território, a cidade e o seu meio natural. (BESSE, 2014, p. 59)

Para guiar essa reflexão, em que projetar a paisagem implica um olhar sensível do paisagista para os muitos aspectos do espaço e de seu entorno, para suas interações e para seus múltiplos textos e materiais, o filósofo francês inicia a discussão recorrendo aos artistas.

Besse (2014) reflete sobre o caminhar como uma prática que sensibiliza artistas e paisagistas para uma percepção mais ampliada do espaço. Trata-se de um ato estético no qual, ao mesmo tempo em que se percorre o espaço se está criando uma obra.

[...] caminhar não é apenas estar no mundo, é estar nele de forma interrogativa: caminhar é questionar o estado do mundo, é sopesá-lo naquilo que pode oferecer aos homens que nele estão. A caminhada, de fato, requalifica o espaço, no sentido próprio do termo: dando-lhe novas qualidades, novas intensidades. (BESSE, 2014, p. 55)

Assim, caminhar é um modo de experimentar o mundo. Besse parece estar interessado em estabelecer uma breve associação entre a prática dos artistas e o trabalho dos paisagistas e arquitetos que também procuram desenvolver uma abordagem experimental do espaço e, assim, contribuem para renovar nossos olhares para ele.

Nas operações composicionais do paisagista está um olhar expandido para o território, para suas relações com outros espaços que o cerca e para as circulações e as escalas implicadas nessa tessitura. Sobretudo, estaria presente no seu trabalho encontrar formas privilegiadas que solucionem o encontro entre cidade e natureza, um fazer imerso em questões sociais, políticas, ecológicas, econômicas e culturais.

Ao percorrer a discussão formulada por Besse, há uma noção que diz respeito à capacidade de um projeto paisagístico contribuir para “manifestar o local”.¹⁰ Ou seja, um projeto pode trazer à tona os diferentes textos de determinado lugar, um entendimento que guarda estreita convergências com a prática da encenação no espaço urbano. Nessa operação, o paisagista oscila entre sua “leitura do local” e o ato de “torná-lo legível”, ao “manifestar e articular os dados físicos e culturais, geográficos e históricos, que participam ou participaram da sua conformação particular”. (MAROT, [19--] apud BESSE, 2014, p. 57)

10 Expressão encontrada em uma nota de rodapé na qual Besse (2014) cita e comenta proposições do filósofo e historiador francês Sébastien Marot.

Na aproximação com o campo da encenação, pode-se imaginar um paralelo entre o projeto dramaturgico de um espetáculo e o projeto de um paisagista. Embora guardem inúmeras diferenças, os dois profissionais estão interessados em manifestar o local; para o encenador, isto significa tornar legível suas diferentes dramaturgias.

Seguindo essa premissa, identificamos nessa noção de “manifestar o lugar” uma conexão com reflexões do pesquisador teatral Hans-Thies Lehmann (2007), para quem a operação presente numa encenação vinculada a um local específico evidencia que não se trata apenas de integrar um texto num espaço que possa contextualizá-lo, “[...] sobretudo porque se visa que o próprio *local seja trazido à fala* por meio do teatro”. (LEHMANN, 2007, p. 281, grifos nosso) Assim, “manifestar o local” está para o paisagista tal qual “trazer o local à fala” se mostra presente

nas tarefas do encenador. Para o primeiro, a criação de um projeto de paisagem tem essa função, já para o segundo, a materialidade da cena, que demanda a presença de *performers* e espectadores num ato coletivo de encontro com essa paisagem, faz com que suas muitas falas (dados físicos, culturais etc.) possam ser percebidas de variadas maneiras.

Essa operação está presente no espetáculo *Bom Retiro 958m* (2012), do paulista-Teatro da Vertigem. Em uma cena, a atriz subia na marquise de uma edificação onde funcionava à época uma sorveteria. Porém, no passado, ali havia sido um local frequentado por imigrantes judeus, uma espécie de sinagoga. No texto dito pela atriz, esses aspectos culturais e históricos eram retomados, recompondo a paisagem de outros contextos.

Nessa perspectiva, pode-se pensar também o encenador como um agenciador de paisagens. Pelas ferramentas e procedimentos próprios do campo teatral, pelo modo como seu corpo é afetado pelo espaço e influencia sua prática de composição, ele revela e desvenda múltiplas camadas daquela paisagem, oferecendo, pela encenação, a possibilidade do encontro entre espectador e um novo plano da realidade que estava ali, porém quase nunca percebida.



CONCLUSÕES

A partir das reflexões suscitadas por autores que discutem a noção de paisagem, procuramos adensá-las no sentido de revelar uma rede de dramaturgias, uma tessitura de fios que origina um modo de pensar complexo, dinâmico e transdisciplinar. É a partir desse ponto de vista que entendemos a paisagem como resultado do encontro de um corpo em vida, imerso nos fluxos do mundo-tempo, com a geografia de determinado lugar, que integra múltiplos aspectos em permanente e imprevisível interação e movimento. Dentre eles, estão seus substratos naturais, as transformações do espaço produzidas pela humanidade, as representações culturais e sociais que sua organização expressa

e a reminiscência das vidas humanas que habitaram a Terra antes de nós, o que promove um encontro multissensorial com o espaço a céu aberto que move o nosso mundo interno e pode gerar outras temporalidades ao despertar memórias, sensações e afetos.

Compreender a paisagem como dramaturgia implica considerar que aquilo que é visível no espaço se configura como uma espécie de texto impregnado de múltiplos aspectos (culturais, sociais, naturais, morfológicos, estéticos, políticos) e como um sistema de estabilidade precária, em permanente movimento e transformação. Assim, um projeto de encenação que cria paisagens na cidade, na perspectiva do encenador, será sempre dependente do resultado do seu encontro com essa rede de dramaturgias da paisagem, aquilo que ressoa afetivamente no seu corpo, no dos demais criadores e no do espectador. A definição de uma ou mais paisagens para o projeto artístico se mostra, assim, como aspecto definidor de uma encenação imersa nos fluxos do mundo-tempo e como material contundente na dramaturgia de um espetáculo. Esse processo de escolhas está diretamente relacionado ao seu universo temático, formal, filosófico e ético. A paisagem, nesse sentido, opera, como uma espécie de enzima, que catalisa as discussões mobilizadas pelo projeto artístico, ao funcionar como horizonte de sentido sobre aquelas questões. Desse modo, o encenador dá a ver a intrincada rede de dramaturgias que está ali presente, muitas vezes, esquecida, apagada ou soterrada pelo cotidiano.

Aproximar-nos de modo sensível do chão e do céu de nossas cidades pelos agenciamentos da arte é também uma forma de instaurar uma reflexão sobre o mundo do qual fazemos parte, um convite à consciência crítica, política e social do que significa estar vivo aqui e agora neste presente tão desigual. Em última instância, em sua dimensão utópica, a encenação que busca a paisagem procura um modo de fazer o mundo nos tocar e, assim, de nos fazer pensar sobre ele.

REFERÊNCIAS

- BARBA, E. *Queimar a casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BESSE, J.-M. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- CAMPOS, A. B. *Dramaturgias incompletas: para uma composição em atlas*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.
- CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Todas as Artes).
- COLLOT, M. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- DANAN, J. Peça-paisagem. In: SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.134-135.
- DIAS, K. *Entre visão e invisão: paisagem (por uma experiência da paisagem no cotidiano)*. 2010. Dissertação (Mestrado em Arte) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2010.
- DINIZ, M. Contrastes e diferenças de ser ou não ser teatro. In: VILLAR, F. P.; CARVALHO, E. F. (org.). *Histórias do Teatro Brasileiro*. Brasília, DF: Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2004. p. 172-183.
- INGOLD, T. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015. (Coleção Antropologia).
- LEHMANN, H.-T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEPECKI, André. Verbetes-afetivo/verbetes-afitivos: arremessos verbais movidos pelo encontro em Flecheiras/Fleicheras/Flexeiras/Fleixeras em junho de 2010. In: BARDAWIL, A. (org.). *Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro*. Fortaleza: Cia da Arte Andanças, 2010. p. 42-46.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PAIS, A. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). *Dança e dramaturgia(s)*. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016. p. 25-58.
- PUPPO, M. L. S. B. *Para alimentar o desejo de teatro*. São Paulo: Hucitec, 2015.

FRANCIS WILKER: é artista da cena, professor do curso de Teatro da UFC e do programa de mestrado profissional em Artes do IFCE. Doutor em Artes Cênicas pela ECA-USP.

EM FOCO

TEATROESTENDIDO E A REVOLTA DOS CORPOS EM LUTA EM *ESCORPIÃO*

EXTENDED THEATER AND THE REVOLT OF
THE FIGHTING BODIES IN SCORPION

TEATROAMPLIADO Y LA REVUELTA DE LOS
CUERPOS DE COMBATE EN ESCORPIÓN

DJALMA THÜRLER
DUDA WOYDA

THÜRLER, Djalma; WOYDA, Duda.
Teatroestendido e a revolta dos corpos em luta em escorpião.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **113-136**, 2021.1

RESUMO

O ensaio apresenta a noção de *teatro estendido*, elaborada a partir do espetáculo *Escorpião*, dirigido por Marcus Lobo, da ATeliê voadOR Teatro. Forjado na encruzilhada interdisciplinar, que envolve desde a teoria do teatro ocidental à teoria *queer*, esse dispositivo estético colabora para pensar no teatro como arte múltipla, potente ferramenta de reflexão sobre a contemporaneidade por reivindicar o espaço de aparecimento dos corpos *queers* em um novo terreno de experimentação estética que subvertem modos de vida tido como naturais e noções de verdade consagradas pela colonialidade por meio da politização do corpo como instância revolucionária.

PALAVRAS-CHAVE:

teatro estendido; teatro contemporâneo; teatro baiano; teoria *queer*; *escorpião*.

ABSTRACT

The rehearsal presents the notion of extended theater, elaborated from the play *Scorpio*, directed by Marcus Lobo, from ATeliê voadOR Teatro. Forged at the interdisciplinary crossroads, which involves from western theater theory to queer theory, this aesthetic device collaborates to think of theater as multiple art, a powerful tool for reflection on contemporaneity by claiming the space for the appearance of queer bodies in a new terrain of aesthetic experimentation that subverts ways of life considered natural and notions of truth consecrated by coloniality through the politicization of the body as a revolutionary instance.

KEYWORDS:

teatro estendido; contemporary theater; bahian theater; queer theory; *scorpio*.

RESUMEN

El ensayo presenta la noción de teatro ampliado, elaborada a partir de la obra *Escorpio*, dirigida por Marcus Lobo, de ATeliê voadOR Teatro. Forjado en la encrucijada interdisciplinaria, que implica desde la teoría del teatro occidental a la teoría *queer*, este dispositivo estético colabora para pensar el teatro como arte múltiple, una poderosa herramienta de reflexión sobre la contemporaneidad reclamando el espacio para la aparición de cuerpos *queer*, en un nuevo terreno de experimentación estética que subvierte las formas de vida consideradas naturales y las nociones de verdad consagradas por la colonialidad a través de la politización del cuerpo como instancia revolucionaria.

PALABRAS CLAVE:

teatro estendido; teatro contemporáneo; teatro bahiano; teoría *queer*; *escorpio*.



CARTOGRAFANDO O TEATROESTENDIDO

Penso que deveríamos tentar criar uma máquina de poesia. Uma máquina para construir percepções, para criar sentimentos longe da lógica. [...] Sempre gostei de definir os espetáculos como máquinas para produzir percepções. [...] E finalmente transformar a minha existência diária e trivial numa verdadeira máquina de poesia. [...] E partilhá-lo. Mas para realmente partilhá-lo.¹

Daniel Veronese (2001, tradução nossa)

Nossa preocupação é criar uma máquina autônoma de produção teatral, onde os limites da peça não são definidos por nenhum papel. Não há um papel a desempenhar, há uma força, uma energia e uma busca pela linguagem do ator que permitirá ao ator expressar-se através de todo seu poder poético em uma dada estrutura.²

Ricardo Bartís (2000, tradução nossa)

A cena não é uma ilustração de uma ideia. É uma pequena máquina ótica que nos mostra o pensamento envolvido na tecelagem das ligações entre percepções, afectos, nomes e ideias, na formação da comunidade

1 Texto original: “Je crois qu’il faut essayer de créer une machine de poésie. Une machine à construire des perceptions, à créer des sentiments loin de la logique. [...] J’ai toujours aimé définir les spectacles comme des machines à produire des perceptions. [...] Et transformer finalement mon existence quotidienne et triviale en une vraie machine de poésie. [...] Et la partager. Mais la partager vraiment”.

2 Texto original: “Notre préoccupation est de créer une machine autonome de production de théâtralité, où les limites du jeu ne sont délimitées par aucun rôle. Il n’y a pas un rôle à jouer, il y a une force, une énergie et une quête du langage du comédien qui permettra que celui-ci puisse”. s’exprimer à travers toute sa puissance poétique dans une structure donnée

*sensível que estas ligações tecem e a comunidade intelectual que que faz a tecelagem pensar.*³

Jacques Rancière (2011, tradução nossa)

Essas três epígrafes que tratam do palco teatral como uma máquina poética para construir percepções, criar sentimentos, compartilhar sobre a vida, os fatos e o prazer com os espectadores; um palco onde podemos ler poeticamente a experiência de vida cotidiana e trivial através da linguagem dos atores; um palco, finalmente, onde a política não é desvinculada da estética, mas, ao contrário, fundada sobre o mundo sensível. O teatro, como arte múltipla, é tudo isso, ele se arrasta em um leque de possibilidades que o torna uma potente ferramenta de reflexão, de análise científica ou um espelho social ou, ainda, pode servir como simples entretenimento. Alternando entre ficção e realidade, entre o físico e o virtual, entre o tradicional e o pós-moderno, o teatro é, parafraseando Nelly Wolf (2003, p. 77, tradução nossa), “um foco de experimentação ética e ideológica”,⁴ o que nos permite afirmar que as obras teatrais pensam a realidade.

Essas são algumas das reflexões que tem acompanhado os artistas do teatro de grupo da Bahia numa renovação das formas teatrais desde o primeiro decênio dos anos 2000, quando a ideia de teatro de grupo (ou de coletivos teatrais) se consolida, especialmente na capital. Quando falamos em teatro de grupo, pensamos em coletivos sociais que

não estão alheios às dinâmicas de estruturação das sociedades e, portanto, funções sociais, relação eu-outro-sociedade/mundo, expectativas e metas (realização e frustração), negociações afetivo-cognitivas a respeito das experiências, entre outros fatores, compõem a sua dinâmica de criação e manutenção no tempo, em um duplo sentido: da micro-sociedade (coletivos teatrais) em relação a si mesma e a seus processos, e dessa para com a macro-sociedade – que a contém e que é também, em certa medida, formada e regulada por aquela. (SAMPAIO, 2014, p. 94)

Aqui, especialmente, debruçamo-nos sobre a encenação da peça *Escorpião*, sob a encenação de Marcus Lobo, idealizada e concebida pela ATeliê voadOR Teatro,

3 Texto original “La scène n’est pas l’illustration d’une idée. Elle est une petite machine optique qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées, à constituer la communauté sensible que ces liens tissent et la communauté intellectuelle qui rend le tissage pensable”.

4 Texto original: “un foyer d’expérimentation éthique et idéologique”.

uma companhia de repertório que completa 19 anos em 2021, desde a sua fundação. Sediada em Salvador/BA, desde a origem, “se revela como um coletivo cênico vinculado às questões decoloniais, dos confrontos contra hegemônicos e heteronormativos” (SANTOS, 2019, p. 40), características já apontadas por Djalma Thürler e Duda Woyda, integrantes da companhia, para quem o repertório, bem como os procedimentos de encenação são pensados “sob um viés interdisciplinar e apoiados em teorias como os Estudos Culturais, Pós-Coloniais, os Saberes Subalternos e a Teoria Queer” (THÜRLER; WOYDA, 2014, p. 43), o que Thürler chamaria, ainda com base em Silvano Santiago (2004) e Hal Foster (2014), de teatro anfíbio (2014), peças para o “entendimento da Arte politicamente orientada e das suas relações com o *outro* social, promovendo uma forte aproximação com o cotidiano e retirando a Arte de um circuito de poder de representação”. (THÜRLER, 2014, p. 209)

Quando o espetáculo *Escorpião* estreou em 2019, em Salvador, os jornais noticiavam:

Teatro Estendido. Este é o conceito que ATeliê voadOR está criando para a nova montagem, ‘Escorpião’, que estreia dia 30 de maio, às 20h, no Teatro Vila Velha, e fica em cartaz até o dia 09 de junho. Ultrapassando o audiovisual como elemento de composição cênica, ao final de cada sessão o público é convidado a seguir conhecendo outros elementos da história, fazendo com que o espetáculo se estenda para outros espaços. (ATELIÊ..., 2019.)

Nossa intenção nesse artigo é tentar dizer sobre o que de novo existe na criação, não de um teatro estendido, como anunciado na matéria de divulgação extraída do *site* da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, mas, de um *teatroestendido*, ideia que pode ser encarada, primeiramente, como uma corruptela do conceito de dramaturgia em campo ampliado (KRAUSS, 1985), para usar uma expressão que a norte-americana Rosalind Krauss popularizou nos anos 1980 para o contexto da arquitetura e das artes visuais, e que pesquisadores como José A. Sánchez (2011) ou Ileana Diéguez Caballero (2010) disseminaram e aprofundaram em relação ao campo que nos diz respeito e às práticas latino-americanas e hispânicas.

Enquanto Krauss (1985, p. 129), uma das referências para o debate acerca da experiência estendida na atualidade, falava sobre a elasticidade e a maleabilidade do conceito de escultura no pós-guerra, “evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo”, em 1981, destacou que,

um grande número de escultores europeus e americanos do pós-guerra se interessaram tanto pelo teatro quanto pela experiência temporal estendida que parecia constituinte das convenções do palco. A partir desse interesse, surgiram algumas esculturas usadas como adereços em apresentações de dança e teatro, algumas atuando enquanto performers substitutos, e outras gerando efeitos cênicos sobre o palco. E, mesmo que não funcionando em um contexto especificamente teatral, algumas esculturas destinavam-se a teatralizar o espaço em que eram expostas – projetando um jogo cambiante de luzes em torno desse espaço ou usando dispositivos como alto-falantes ou monitores de vídeo para conectar partes separadas do espaço em uma arena contrapontisticamente moldada pela performance. No caso de o trabalho não tentar transformar todo o seu espaço em um contexto teatral ou dramático, muitas vezes ele internalizaria um senso de teatralidade – projetando, enquanto sua razão de ser, um sentido de si mesmo como um ator, como um agente de movimento. Nesse sentido, toda a vasta gama da escultura cinética pode ser vista como vinculada ao conceito de teatralidade. (KRAUSS, 1981, p. 204)

Sánchez (2011) compreende a dramaturgia expandida para além do texto escrito que articula, no interior da cena teatral, elementos sintagmáticos e paradigmáticos (PAVIS, 1999) constitutivos de modo ampliado e complexo como produtores de sentidos, ou seja, a iluminação, trilha sonora, direção de arte e movimentos são potencialmente portadoras de significado. Ileana Diéguez Caballero (2010, p. 136), por sua vez, reconhece a expansão das artes no mesmo diapasão de Sánchez, mas, defende a,

problematização da própria categoria de arte, considerando os fluxos entre arte e vida num duplo sentido: não apenas a partir das transformações que a arte veio colocando em nossa vida contemporânea, como também incluindo, muito especialmente, as mutações e contaminações que o espaço do real e as práticas cidadãs introduziram no campo cada vez mais expandido da arte e de todos os sistemas de representação. (CABALLERO, 2010, p. 136)

Diríamos, então, que o *teatroestendido* é uma operação que, na esteira do teórico alemão Hans-Thies Lehmann (2007) e de Krauss (1981,1985), Sánchez (2011) e Caballero (2010), reconhece a forma dramática, respectivamente, em sua incompletude e elasticidade, uma vez que,

é retirada do texto – matriz em potência traduzida para a cena – a centralidade, convertendo-se num material paritário e transformável, tal como todos os outros materiais cênicos. Simultaneamente, o questionamento da figura do encenador enquanto visionário e autor maior do espetáculo teve consequências claras tanto na amplitude dos processos criativos (criação coletiva, colaborações) como na própria organização interna dos mesmos (distribuição de funções, fixação de escolhas). (PAIS, 2016, p. 33)

E porque a encenação não é mais uma simples arte do espetáculo, mas, sim, um dado de criação que “procura a autonomia completa [da encenação] em relação à literatura”. (SARRAZAC, 2012, p. 179)

O *teatroestendido*, assim como o pós-drama, reconhece o teatro enquanto espaço de crise, enquanto máquina para esmagar e deslegitimar as narrativas universais, de intensificar contradições e divergências e de expressar disputas e desacordos. Em termos (anti)hegelianos, a encenação traz para uma obra dramática fundada na ‘totalidade do movimento’, esta ‘totalidade de objetos’, esta dimensão épica, que a torna defeituosa (SARRAZAC, 2010), “é o ato de colocar à vista, sincronicamente, todos os sistemas significantes cuja interação é produtora de sentido para o espectador” (PAVIS, 1999, p. 21), ou nas palavras de Márcio Abreu (2016),

o texto é um aspecto muito importante, mas não é tudo. Há um campo complexo de articulação de linguagem que, bem entendido, pode incluir a palavra, mas que leva em consideração, muitas vezes sem hierarquia, todos os outros elementos que compõem a obra. E é aí que dramaturgia e encenação tornam-se indissociáveis. Esta indissociabilidade existe quando os dois campos se permeiam e, em alguns casos, se confundem, se misturam. Nos meus processos criativos há uma parcela considerável da experiência que se localiza nesse ‘entre’, nessa fissura. (ABREU, 2016, sp)

Depois, na esteira do trabalho de Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (2016) e de Dick Higgins (1966), procuramos entender o *teatroestendido* de *Escorpião* através do delineamento que a primeira fez a partir da associação da expressão ‘expandida’ a outras manifestações da arte, notadamente, o cinema, a literatura e as artes visuais. Por esse viés, a cena expandida é,

[...] aquela que não se circunscreve apenas ao fazer teatral, como aquele associado aos modos de produção e recepção teatrais convencionais, mas também se articula diretamente a áreas artísticas distintas, em uma espécie de convergência que tangencia conhecimentos oriundos das artes cênicas, visuais, das mídias audiovisuais, da performance, da dança, da literatura, da fotografia. (MONTEIRO, 2016, p. 40)

Ou seja, todas essas características demonstram que as teatralidades contemporâneas estariam ainda mais próximas do que o segundo, Dick Higgins, pensou sobre as obras de caráter híbrido e multimodal, reconhecidas pelo conceito de intermedialidade que, segundo Chalfum e Belmiro (2018, p. 5), se dá quando “todos os elementos constituintes da obra, sejam eles visuais, plásticos, textuais ou sonoros, fundem-se conceitualmente e materialmente em um uníssono. Pensado desse modo, o *teatroestendido* tende a enfraquecer ou fazer distinções estéreis entre áreas que muitas vezes não são mais pensadas ou exercidas como separadas ou autônomas e, conseqüentemente, aponta, pelo menos, para outras duas importantes características, a presença diferenciada do espectador e a teatralidade.

Sobre o primeiro, a presença diferenciada do espectador, desde o momento em que o termo espectador nasceu, ele nunca deixou de evoluir. Às vezes público, às vezes espectador – e, raramente ouvinte –, o termo é confuso, “não é fácil apreender todas as implicações pelo fato de que não se poderia separar o espectador, enquanto indivíduo, do público, enquanto agente coletivo”. (PAVIS, 1999, p. 140) Com a evolução da cenografia, no entanto, passou de *homme assis* (VILAR, 1986) que se contentava em assistir passivamente a uma cena, para o espectador *actif* que vai compartilhar a cena com o ator ou, ainda, participar na criação da peça. Isso supõe a ideia de se desligar do lugar habitual como simples espectador de teatro, desses “sentados” para se tornar plenamente o “espectador emancipado”, do qual fala Jacques Rancière (2012).

Sobre a segunda marca do *teatroestendido* que caracteriza *Escorpião*, a teatralidade está diretamente ligada à primeira, já que o espectador, diante do ator desmistificado, se torna um parceiro lúdico no jogo e na criação cênica, em um “jogo de ilusões e aparências para o espectador que é chamado a centrar a sua atenção na relação sujeito / objecto, no deslocamento dos signos que tal relação pressupõe”⁵ (FÉRAL, 2003, p. 35), participando de uma teatralidade que, paradoxalmente, o desestabiliza e excita sua percepção criativa. Esta busca pela teatralidade, marcada na peça por inúmeras estratégias da encenação, permitirá ao elenco e à equipe de operadores que está em cena, desafiar os hábitos da plateia, assim, cada cena e cada silêncio, cada movimentação, é um convite à participação, afinal,

este silêncio e esta expectativa estão lá apenas para atrair a atenção do público e para lhes mostrar que também terão o seu papel a desempenhar: não serão incomodados, haverá espaços em branco, silêncios, ‘brechas’, e caberá a eles completar, terminar, como quiserem, o quadro... Na verdade, tudo isto está neste silêncio e nesta expectativa.⁶ (DORT, 1976, p. 90)

Escorpião, enquanto *teatroestendido*, acompanha o que pensa Josette Féral sobre a teatralidade, que só é viável “se o conceito escapar de uma visão que só faz dele o lugar do significado”⁷ (FÉRAL, 2012, p. 11, tradução nossa), o que significa

5 Texto original: juego de ilusiones y de aparências para el espectador que es llamado a centrar su atención sobre la relación sujeto/objeto, sobre el desplazamiento de los signos que tal relación presupone”.

6 Texto original: “ce silence et cette attente ne sont-ils là que pour nouer l’attention du public et signifier à celui-ci qu’il va aussi avoir son rôle à jouer : on ne lui en mettra pas plein la vue et les oreilles, il y aura des blancs, des silences, des ‘trous’, et ce sera à lui de compléter, de terminer, à son gré, le tableau ? En fait, il y a de tout cela dans ce silence et cette attente”.

7 Texto original: “si le concept échappe à une vision qui n’en fait que le lieu du sens”.

que a teatralidade é definida pelo espectador ao completar a cena, definir o seu significado, afinal, precisamos de

[...] uma brecha mínima para construir a teatralidade entre a realidade e a ilusão. Esta divisão é fundamental. Onde quer que a encontremos, qualquer que seja a sua dimensão e importância, é um princípio básico do teatro e da teatralidade. Agora podemos colocar-nos uma questão: é por que existe esta brecha que existe o teatro, e então, a teatralidade? Ou é por que existe a brecha que existe a teatralidade e depois o teatro? É o próprio espetáculo que cria a divisão entre a realidade e a não realidade. Isto leva-me a uma ideia de que ainda não havíamos falado: a teatralidade pressupõe um acordo entre o ator e o espectador.⁸ (FÉRAL, 2003, p. 34)

E supõe, então, a busca por essa teatralidade através de alguns aspectos: a) a exploração de novos espaços performativos, de práticas artísticas que evocam o ato teatral para além das paredes e para além do tempo-espaço da representação, a “teatralidade é de natureza extra-cênica; sua finalidade e origem é o espectador enquanto dispositivo teatral que o constitui ao determinar a extensão e a modalidade do seu olhar”⁹ (DECLERCQ, 2013, p. 2); b) a progressiva inclusão das artes visuais na cena.

Nesse sentido, *Escorpião* surge duplamente perturbadora, porque, ao mesmo tempo em que retira o espectador de sua relação tradicional do teatro convencional, também, subverte uma função clássica da dramaturgia, suspendendo o final da peça para ser vista em qualquer outro lugar, remotamente, através de um QR Code,¹⁰ ou seja, concorda e atualiza Sánchez (2011, p. 20), buscando novo alojamento, não em “circos, igrejas, cabarês, arenas desportivas, ruínas antigas, ou na rádio, no cinema ou em museus¹¹”, mas em *nuvens*. E concorda, também, com Cleise Mendes (2011, p. 9), para quem o século XX “trouxe conquistas técnicas que vieram desestabilizar o casamento monogâmico entre o drama e o palco”, vinculando a teatralidade contemporânea à dissolução dos gêneros (FÉRAL, 2003), impactando mesmo o próprio campo da dramaturgia, que “foi expandido, redimensionado e desafiado pelas possibilidades de criação

8 Texto original: “una mínima brecha para construir la teatralidad entre la realidad y la ilusión. Esta división es fundamental. Donde quiera que la encontremos, cualquiera sea su dimensión y su importancia, es un principio básico del teatro y de la teatralidad. Ahora podemos plantearnos una pregunta: ¿se debe a que existe esa brecha que existe el teatro, y entonces la teatralidad? ¿O es que porque existe la brecha es que existe la teatralidad y luego el teatro? El espectáculo mismo es que crea la división entre la realidad y la no realidad. Esto me lleva a una idea de la cual todavía no hemos hablado: la teatralidad presupone un acuerdo entre el actor y el espectador

9 Texto original: “*la théâtralité est d'ordre extrascénique; elle a pour fin et origine le spectateur tel que le dispositif théâtral le constitue en déterminant l'étendue et la modalité de son regard*”.

10 O público recebia no programa do espetáculo um QR Code, um código de acesso rápido, que conduzia o espectador ao site com as imagens projetadas durante a encenação, como também, o filme que finaliza a peça, que poderia ser acessado em quaisquer lugar e tempo.

11 Texto original: “circos, iglesias, cabarets, escenarios deportivos, antiguas ruinas, o bien en la radio, en el cine o en los museos”.

e veiculação de narrativas ficcionais oferecidas pelas novas mídias, sobretudo o rádio, o cinema e a televisão”. (MENDES, 2011, p. 9) Ao aludir sobre a dissolução dos gêneros a partir das conquistas técnicas, Mendes e Féral dialogam com outras duas teóricas, que ratificam que,

a migração do teatro para além dos paradigmas tradicionais é uma constante na cena contemporânea, em que proliferam experiências híbridas, descentradas, cujo traço dominante é furtar-se a padrões de criação e leitura convencionais. Seja quando se expande para além dos limites do que se considera uma manifestação teatral, seja quando invade a vida e dela se apropria por mecanismos de anexação do real, parece evidente que o campo de ação do teatro é amplo e informe. (FERNANDES; ISAACSSON, 2008, p.1)

Essas características agitarão a prática teatral contemporânea e colaborarão para romper com a posição estática do espectador e a frontalidade a que ele ou ela se acostumou. No entanto, se as apresentações fora das paredes oferecem uma nova abordagem teatral e uma nova relação com o espectador, a frontalidade e a separação ‘palco/sala’ permanecem palpáveis. Certamente são diferentes da posição oferecida por um teatro de estilo italiano onde o espectador está sentado frente a um palco; mas neste novo estilo de representação, a separação permanece simbólica. Tanto o espectador quanto o ator se encontram em um sistema contraditório. Cada um reconhece o papel do outro sem o negar.

Escorpião anuncia através desse pacto, uma viagem que, segundo Guacira Lopes Louro (2004), transforma o corpo, o “caráter”, a identidade, o modo de ser e de estar do sujeito. Se numa viagem, ainda com Louro, o que importa não é a partida ou a chegada, mas o deslocamento, a travessia, o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto, as personagens de *Escorpião*, Boris e Edu, viajantes pós-modernos, empurram seu espectador para outro lado, porque, parafraseando Proust (1988), a única viagem possível não seria ir para novas paisagens, mas ter outros olhos, ver o universo com os olhos de outro, de uma centena de outros, ver os cem universos que cada um deles vê, que cada um deles é. Nesse sentido, a mesma viagem que visita paisagens externas, também visita a interna e a essa altura, o espectador-viajante “já não está confinado ao único espetáculo sensível

do mundo, mas reflete sobre a qualidade abstrata dos espaços por onde viaja; estabelece uma verdadeira reflexão sobre a natureza dos espaços humanos” (WESTPHAL, 2007, p. 46) em um processo que provoca desarranjos e desajustes.



O TEATROESTENDIDO NA ENCRUZILHADA COM AS CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Se até aqui falamos de *teatroestendido* como a expansão da dramaturgia por dois vetores principais: o espectador emancipado e a teatralidade, falta-nos falar sobre outra importante característica, já marcada na opção linguística de grafá-la de forma minúscula e sem separação, aglutinada.

A ATeliê voadOR e seus espetáculos, ao longo de 19 anos, vem sustentando sua estÉtica como resistência, cenas de fissuras, um teatro menor na cena contemporânea que nos convida a um processo de desaprendizagem (THÜRLER, 2018), lições imprescindíveis sobre arte, política e a própria sociedade. Já dissemos em outra ocasião que entendemos por estÉtica as produções artísticas que contribuem para a produção de novas políticas de subjetivação e na politização da identidade subalterna (THÜRLER, 2019); ações artísticas *queer* e decoloniais que subvertem modos de vida tido como naturais (SEGATO, 2018) e noções de verdade consagradas pela colonialidade, já que,

cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade: isto é, os tipos de discursos que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 2004, p. 12)

Todas essas características, pensamos, trata-se de uma cena contemporânea da diferença, que se afasta do campo estrito e formal do teatro diegético para se vincular a outras formas sociais de intervenção política, uma “(tecno)cena” (THÜRLER; WOYDA; LEITE, 2019) que, também escrita em letras minúsculas, se pretende uma escrita-menor, que aspira à literatura menor, pensada em,

um processo artístico híbrido entre arte, política e estética que promove novas políticas de subjetivação e trata das constituições dos sujeitos cambiantes e fragmentados da pós-modernidade, da captura das ‘vidas minúsculas’ evidenciadas por seus corpos trágicos não sujeitados, ínfimos, insignificantes, infames, ‘vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos’, ‘vidas singulares, tornadas, por não sei quais acasos, estranhos poemas’ cuja principal estratégia está pautada nos processos criativos que remetem a potências do devir e às heterotopias. (THÜRLER; WOYDA; LEITE, 2019, p. 325-326)

Nesse sentido, o *teatroestendido* é também teatro minoritário e em aliança, que reivindica o espaço de aparecimento (BUTLER, 2018) dos corpos marcados, dos corpos tolerados, silenciados e reivindica o palco como o espaço político do aparecimento do corpo, afinal quando,

ocupantes reivindicam prédios na Argentina como uma maneira de exercer o direito a uma moradia habitável; quando populações reclamam para si uma praça pública que pertenceu aos militares; quando refugiados participam de revoltas coletivas por habitação, alimento e direito a asilo; quando populações se unem, sem a proteção da lei e sem permissão para se manifestar, com o objetivo de derrubar um regime legal injusto ou criminoso, ou para protestar contra medidas de austeridade que destroem a possibilidade de emprego e de educação para muitos. Ou quando aqueles cujo aparecimento público é criminoso – pessoas transgênero na Turquia ou mulheres que usam véu na França – aparecem para contestar esse estatuto criminoso e reafirmar o seu direito de aparecer. (BUTLER, 2018, p. 90)

Se para Butler (1999), o espaço público é tomado, entre outros, por corpos que pesam, ou seja, corpos que correspondem a sujeitos não referendados pela lógica binária homem/mulher, portanto alvo de discursos desqualificadores e da vigilância constante, o *teatroestendido* entende que a presença explícita de corpos *queers* caracteriza um novo “terreno de experimentação estética por meio da politização do corpo como instância (arma) revolucionária” (PALMEIRO, 2017, p. 203) e traz uma instabilidade necessária à cena contemporânea e, se

a instabilidade é perturbadora, mais ainda nos parecerá a existência daqueles sujeitos que ousam assumi-la abertamente, ao escolherem a mobilidade e a posição de trânsito como o seu ‘lugar’. Para alguns grupos culturais, ser excêntrico significa abandonar qualquer referência à posição central. (LOURO, 2012, p. 49)

Um *teatroestendido*, na esteira do que pensa Josefina Ludmer no instigante texto sobre as literaturas pós-autônomas (2010), atravessa a fronteira do teatro, mas também a da “ficção” e estabelece o dentro-fora nas duas fronteiras. Para Ludmer (2010),

em alguns escritos do presente que atravessaram a fronteira literária [e a que chamamos pós-autônomos], o processo de perda de autonomia da literatura e as transformações que esta produz podem ser claramente vistas. As classificações literárias estão formalmente terminadas; é o fim das guerras e das divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais ou cosmopolitas, formas de realismo ou vanguarda, de ‘literatura pura’ ou ‘social’ ou literatura empenhada, de literatura rural e urbana, e a diferenciação literária entre realidade [histórica] e ficção está também terminada. Estes escritos não podem ser lidos com ou nestes termos; são ambos, oscilam entre os dois, ou os desdiferenciam. E com estas classificações ‘formais’, os confrontos entre escritores e correntes parecem acabar; é o fim das lutas de poder no seio da literatura. O fim do ‘campo’ de Bourdieu, que pressupõe a autonomia da esfera [ou o pensamento das esferas]. Porque as identidades literárias, que eram também identidades políticas,

são borradas, formalmente e na ‘realidade’, e então pode-se ver claramente que estas formas, classificações, identidades, divisões e guerras só poderiam funcionar numa literatura concebida como uma esfera autônoma ou como um campo. Pois o que eles dramatizavam era a luta pelo poder literário e pela definição do poder da literatura.¹² (LUDMER, 2010, sp)

Ou seja, assim como a pós-autonomia da literatura, o *teatroestendido*, fruto das profundas transformações do teatro contemporâneo, significaria a implosão de fronteiras entre o real e o ficcional, entre o teatro e a política. Ao contrário, essas dicotomias se potencializam mutuamente, o teatro – nas liminaridades múltiplas com a vida e com outras artes e disciplinas – como imaginação de modos de vida possíveis e a política “como arte da transformação da existência coletiva” (PALMEIRO, 2017, p. 208) “tem a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível”. (RANCIÈRE, 2012, p. 63)

Escorpião, texto de Felipe Greco, inspirado na região da Boca do Lixo, região central da cidade de São Paulo, não esconde as particularidades da noite marginal e excitante da capital comercial do Brasil, outrossim, revela as figuras que andam pela noite e que performam uma vida que vai de encontro aos padrões cisnormativos: corpos transgressores, corpos conectados, corpos minúsculos que reclamam o reconhecimento, o direito de cada indivíduo em dispor de seu próprio corpo e de sua própria vida, que compreendem que cada revolução é, antes de tudo, molecular, afinal

uma micropolítica minoritária procurará, em vez de congelar as diferenças em paradigmas identitários estanques, entrelaçá-las para a mutação da subjetividade seriada. Se a crise não for apenas política e econômica, mas também uma crise dos modos de subjetivação, a eclosão da ordem deve implodir a própria fixação do sujeito que a suporta e garante. Tal é a pragmática da revolução molecular¹³. (PERLONGHER, 1997, p. 73)

12 Texto original: “en algunas escrituras del presente que han atravesado la frontera literaria [y que llamamos posautónomas] puede verse nitidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la ‘literatura pura’ o la ‘literatura social’ o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad [histórica] y ficción. No se pueden leer estas escrituras con o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las des diferencian. Y con esas clasificaciones ‘formales’ parecen terminarse los enfrentamientos entre escritores y corrientes; es el fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura. El fin del ‘campo’ de Bourdieu, que supone la autonomía de la esfera [o el pensamiento de las esferas]. Porque se borran, formalmente y en ‘la realidad’, las identidades literarias, que también eran identidades políticas. Y entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones y guerras solo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o como campo. Porque lo que dramatizaban era la lucha por el poder literario y por la definición del poder de la literatura”.

13 Texto original: “una micropolítica minoritaria

Pensar o *teatroestendido*, então, a partir dessas perspectivas, é pensar em um teatro que gera uma torção nas práticas artísticas de então, deslocando a noção de valor estético para enfatizar o que nos espetáculos afeta o espectador de maneira estética, com “a ousadia da singularização”¹⁴ (GUATTARI; ROLNIK, 2006, p. 60), já que “o que caracteriza os novos movimentos sociais não é apenas uma resistência contra este processo geral de serialização da subjetividade, mas também a tentativa de produzir modos originais e singulares de subjetivação, processos de singularização subjetiva”.¹⁵ (GUATTARI; ROLNIK, 2006, p. 60) Assim, para entender a singularidade desse movimento do teatro contemporâneo, é preciso fazê-lo a partir de outros referenciais, de outros campos do conhecimento, o que poderia, em parte, justificar seu intenso diálogo interdisciplinar com a Filosofia, com a Antropologia, com a Sociologia, como uma maneira de expandir a cena ou mesmo de expandir o campo teórico das Artes Cênicas.



O TEATROESTENDIDO NÃO SE FAZ SOZINHO

E aqui chegamos a outro eixo importante deste *teatroestendido*, que é sua relação dialógica e interdisciplinar – ou seria in-disciplinar, como sugeriu Ileana Dieguez Caballero (2010, p. 136) – com outras áreas do conhecimento e, em especial, com os “saberes de desaprendizagem”. (THÜRLER, 2018) Não se trata do teatro baseado em teorias subalternas, decoloniais e *queer*, mas o teatro usado por essas teorias que está no centro das pesquisas da ATeliê voadOR – não a “desaprendizagem” através dos estudos teatrais, mas o que o teatro pode “fazer” à “desaprendizagem”, quando este renuncia a um ideal de sistematização para se tornar a prática da invenção, da revolução, mesmo onde as expressões de liberdade parecem estar silenciadas, mesmo onde o pensamento crítico é mais atacado e esclerótico.

Nesse eixo, a noção de teatro foi deliberadamente utilizada em toda a sua ambiguidade semântica e, nesse sentido, temos tocado nas bordas, nos limites, nas

pretenderá, em vez de congelar las diferencias en paradigmas identitarios estancos, entrelazarlas hacia la mutación de la subjetividad serializada. Si la crisis no es sólo política y económica, sino también una crisis de los modos de subjetivación, el estallido del orden ha de implotar la propia sujeción del sujeto que lo soporta y garante. Tal la pragmática de la revolución molecular”.

14 Texto original: “el atrevimiento de la singularización”.

15 Texto original: lo que caracteriza a los nuevos movimientos sociales no es sólo una resistencia contra ese proceso general de serialización de la subjetividad, sino la tentativa de producir modos de subjetivación originales y singulares, procesos de singularización subjetiva”.

dobras, nas aberturas filosóficas e políticas da dimensão teatral. É o teatro em sentido amplo e metafórico, o palco como dimensão da visibilidade e do questionamento do público; a teatralidade como virtualidade do pensamento que contraria o quadro legal, voluntarista e normativo pelo qual o mundo ocidental tendeu a conceber a questão do poder – que emerge como a espinha dorsal da pesquisa da ATeliê voadOR –, ou seja, teatro é aqui um instrumento extremamente importante para o desenvolvimento da crítica social, o teatro enquanto força de experiência que expressa o poder crítico da teatralidade contemporânea como gesto concreto de pensamento e, também, como dinâmica de transformação de si mesmo, dos outros e de todo o “cistema”.

Portanto, é como *teatroestendido* que *Escorpião*, ao encenar o poder dramático da revolta dos corpos em luta, tornou-se o motivo desse estudo, um estudo que se propôs a revelar, através do teatro, a força política efetiva do pensamento das “minúsculas vidas”, lugar crítico onde se *joga* a verdadeira resistência política. *Escorpião* é a encenação das batalhas políticas, das lutas dramatizadas de corpos disruptivos pela verdade, por outra verdade, porque a verdade é uma questão política e dramática que nos envolve a todos diretamente e é, sem dúvida, um dos ensinamentos mais importantes que sua encenação nos deixa como legado. O teatro, assim, nos ajuda então a conceber um contradiscurso que não se constrói na adequação às normas sociais, mas na luta e no gesto (público) de romper limites, evidências, posições pré-estabelecidas. É um caminho aberto para reflexão e ação: uma forma de transformar o pensamento em performance política.

Foi compreendendo a complexidade da encenação de *Escorpião*, enquanto *teatroestendido*, que a direção do espetáculo optou durante os ensaios pela presença da figura do dramaturgista, “tirando partido dele como um colaborador ativo na criação, cúmplice direto da construção de novas lógicas e de relações de sentido entre os materiais na cena”. (PAIS, 2016, p. 33) Ana Pais, ratificando a importância do dramaturgista para a criação da dramaturgia para a dança, enumera, mesmo que de forma incompleta, o que seriam suas tarefas e funções na atualidade:

Quadro 1 – Tarefas e funções do dramaturgista na atualidade

TRABALHOS COM MATERIAIS	ENSAIOS
Desenvolver uma análise ou descrição crítica do texto dramático (no caso de se tratar de uma tarefa vinculada ao texto), da temática ou da abordagem a que se propõe o espetáculo;	Tomar notas para debater com o encenador ou coreógrafo;
Pesquisar o contexto histórico e cultural do texto, do autor e do tema;	Colaborar com o encenador (ou coreógrafo), confrontando-o com o seu ponto de vista;
Pesquisar temáticas ou tópicos que possam relacionar – se com o espetáculo e inspirar o processo criativo recorrendo a qualquer tipo de material (literatura, filosofia, cinema, música, imagens, mitos, história, ciência, artes plásticas, artigos de jornais, programas de televisão, novas tecnologias etc.), de modo a ampliar as possibilidades das escolhas;	Colocar de modo sistemático as perguntas (por quê? quando? onde? como?);
Fundamentar as opções da encenação ou coreografia, constituindo as relações de sentido entre os materiais cênicos;	Manter-se alerta, numa atitude de observador/participante que recorda as motivações do espetáculo, tendo em vista a sua concepção global, comentando o desenrolar do processo;
Assessorar o dramaturgo no processo de escrita ou adaptação (cortar, reescrever, determinar uma linha interna de coerência entre as personagens, história etc.), caso haja um;	Contribuir para a estruturação de sentidos do espetáculo, opinando, questionando, refazendo, problematizando as escolhas que envolvem todo o discurso da cena;
Adaptar e/ou traduzir textos dramáticos, poéticos ou narrativos, concebendo um roteiro do espetáculo;	Servir o processo como uma consciência crítica;
Escrever e editar textos para o programa.	Ampliar o universo de materiais e escolhas e, posteriormente, ajudar a reduzi-las ao essencial;

-	Atender à coerência das relações internas dos materiais cênicos utilizados em função dos objetivos e implicações da concepção geral do espetáculo;
-	Ter presente a ideia da totalidade do espetáculo e dos efeitos que as opções da encenação pressupõem;
-	Observar o processo e gerir o momento e a forma adequados para expressar as suas opiniões;
-	Trazer materiais (imagens, registros de áudio e vídeo, artigos de jornal, entrevistas, filmes, livros e frases) e fazer propostas de idas a lugares, exposições ou espetáculos passíveis de estimular a cria – atividade do encenador (ou coreógrafo) e de toda a equipe; e
-	Considerar a sua função de “olhar exterior” ou de “primeiro espectador”, mediando a relação entre espetáculo e público.

Fonte: adaptado de Pais (2016, p. 34-35).

Escorpião, então, ao expandir o alcance dos objetos referenciais que integram o infinitamente grande e o infinitamente pequeno na encenação, avança para novas relações profissionais e novas funções no interior do fazer teatral reconfigurando, assim, limites que afetam o *modus operandi* da produção teatral contemporânea, descentralizando e, até questionando, por exemplo, a autoria do texto dramático, mas, também, genericamente, deslegitimando, perturbando, deslocando, ou mesmo anulando qualquer autoridade ou garantia de. Poder-se-ia dizer que, ao alargar os limites da encenação, o *teatroestendido* expande, também, internamente, a função de cada colaborador, que é enriquecida e intensificada a partir das complexas interdependências entre estas categorias.

Nessa “*représentation étendue*” que é *Escorpião*, os efeitos da explosão visual, a linguagem cênica extremamente heterogênea, a estética politécnica, difratada, fragmentada e ultra conectada desenvolvem em toda a equipe de criação, uma capacidade referencial ampliada, que permite entender cada contribuição como

fundamental para a realização do espetáculo, este teatro deliberadamente falso, esse *groove* cênico envolto em suas complexidades e interdependências.

O trabalho de encenação de *Escorpião*, denominado pelo diretor da obra como “teatro-filme” mostra bem a expansão de seus limites. “*Quando os corpos dos atores são atravessados pelo passado virtual das personagens em tempo real, estamos estendendo o termo ‘aqui e agora’, relativos ao fazer teatral para algo parecido com, ‘aqui/agora/antes/depois’*”¹⁶ (Marcus Lobo), explica o diretor. E conclui: “*É uma experiência visual com formato cinematográfico dentro da linguagem do teatro*”.¹⁷

Com tamanha especificidade, Lobo, além de inovar e convidar para a equipe um dramaturgista fez parceria também com o Coletivo SALVA! (Coletivo soteropolitano de audiovisual), em especial nomes como os de Douglas Oliveira (roteiro e direção visual) e Giovani Rufino (fotografia e captação de imagem), e com o COATO Coletivo, na figura de Danilo Lima, responsável pela preparação corporal dos atores. Seu interesse na hibridização da linguagem teatral e audiovisual, com a colaboração técnica dos dois Coletivos, levou o diretor a pensar na ideia de “*corpos performando em pixels*” (Lobo).

Nesse momento em que já caminhamos para o final, cabe-nos, junto com Evando Nascimento (2016, p. 4), pensar:

Basta dialogar com outra linguagem para se considerar uma obra qualquer como expandida em sentido atual? Em que reside o valor de expansão: no simples fato de atravessar a fronteira imaginária entre dois campos igualmente imaginários; ou, mais radicalmente, num questionamento fundamental da noção de campo a partir da abertura simultânea dos ‘campos’ nomeados (artes visuais, literatura, cinema, fotografia etc.)? Em suma, quais artistas e em que circunstâncias estão de fato expandindo os limites de seu campo de atuação, revirando a metáfora geográfico-espacial de ‘campo’ de ponta-cabeça, e não simplesmente repetindo as prescrições de um manual de transgressão, com fórmulas para lá de desgastadas? (NASCIMENTO, 2016, p. 4)

16 Entrevista cedida ao autor, na cidade do Salvador, em 2019.

17 Entrevista cedida ao autor, na cidade do Salvador, em 2019.

Nascimento nos obriga a uma franca avaliação sobre o perigo de encenações *prêt-à-porter*, aquelas que não passam de “mera manipulação de um adereço de moda” (NASCIMENTO, 2016, p. 5) “que se formam e se desfazem ao sabor das novas órbitas do mercado” (ROLNIK, 1997, p. 24), o que não é, definitivamente, o caso da ATeliê voadOR que, focada na dimensão política da arte e no que ela pode contribuir para a construção de novas políticas de subjetivação, há quase duas décadas leva aos palcos um repertório que tem contribuído para quebrar a “anestesia da vulnerabilidade ao outro”. (ROLNIK, 2008, p. 32).

Outras produções anteriores da Companhia, como *O outro lado de todas as coisas*, de 2016 e *Uma mulher impossível*, de 2017, cada qual a seu modo, já havia sido um exercício eficaz de resistência à razão utilitária, fetichista e cafetinada (ROLNIK, 2008), já tinham a ideia de experimentar alguma expansão, em especial, pelo uso da tecnologia audiovisual, mas, de fato, *Escorpião* é a experiência que radicaliza seu uso, é um ponto de viragem, um giro, mais do que uma superação.

Para a ATeliê voadOR, *teatroestendido* “é o teatro que dialoga com as questões trazidas pela Era Digital, e se realiza mediante a utilização de recursos tecnológicos disponibilizados a partir da revolução ocorrida nas últimas duas décadas” (GARCIA VÁZQUEZ, 2016, p. 35), como denominou Rodolfo García Vázquez, sobre o tipo de teatro que praticam n’Os Satyros, mas também é o teatro que concorda com Deleuze, à medida que defende que o teatro não é menos pensamento que a Filosofia, que o teatro faz pensar, que é também um espaço para a colaboração e a transformação social, principalmente, em tempos onde a nostalgia pelas ditaduras, a violência, a irracionalidade e o fascismo estão ganhando terreno.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M. O teatro expandido e a arte permeável de Marcio Abreu. Conversa com Marcio Abreu, Marco Vasques e Rubens da Cunha. *Revista Questão de crítica*, Campinas, v. 9, n. 67, 2016. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/marcio-abreu/>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- ATELIÊ VOADOR estreia teatro-filme “Escorpião” no Teatro Vila Velha. *Secult BA*, Salvador, 21 maio 2019. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2019/05/16532/Atelievoador-estrela-teatro-filme-Escorpio-no-Teatro-Vila-Velha.html>. Acesso em: 12 abr. 2020.
- BARTIS, R. Título do capítulo. In: GARROFE, P. (org.). *El leer en el habla*. Buenos Aires: Altamira, 2000. p. 13-26
- BUTLER, J. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, G. (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 151-172
- CABALLERO, I. D. Cenários expandidos. (Re)presentações, teatralidades e performatividades. *Revista Urdimento*, Florianópolis, n. 15, p. 135-148, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010135/9479>. Acesso em: 12 abr. 2020.
- CHALFUM, M. B.; BELMIRO, C. A. Entre a literatura e as artes visuais: a intermedialidade inerente aos livros de artista para crianças. In: JOGO DO LIVRO, 10.; SEMINÁRIO LATINO-AMERICANO, 2., 2018, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Palavras em Deriva, 2018. p. 1-13.
- DECLERCQ, G. L'imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne. *Exercices de rhétorique*, [s. l.], p. 1-16, 2013. Disponível em: <http://rhetorique.revues.org/99>. Acesso em: 8 maio 2020.
- DORT, B. À la recherche de Germinal. *Revue Travail Théâtral*, [s. l.], n. 22, 1976.
- FÉRAL, J. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación: Facultad de Filosofía y Letras da Universidad Buenos Aires, 2003. (Cuadernos de teatro GETEA – Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano).
- FÉRAL, J. Les Paradoxes de la Théâtralité. *Théâtre/Public*, Paris, n. 205, p. 8-11, 2012.
- FERNANDES, S.; ISAACSSON, M. Campos expandidos do teatro. *Art Research Journal*, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 1-9, 2008.
- FOSTER, H. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 21. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004.
- GARCIA VAZQUEZ, R. *As formas de escritura cênica e presença no Teatro Expandido dos Satyros*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica*. Cartografias del deseo. Madrid: Traficantes de Sueño, 2006.
- HIGGINS, D. Intermedia. *The Something Else Newsletter*, New York, v. 1, n. 1, p. 1-4, 1966.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 129-137, 1985.

KRAUSS, R. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: The MIT Press, 1981.

LEHMANN, H. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOURO, G. L. Currículo, gênero e sexualidade – O “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”.

In: FELIPE, J.; GOELLNER, S. V. *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 41-52.

LOURO, G. L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUDMER, L. Literaturas postautônomas. *CiberLetras: revista de crítica literária y de cultura*, Bronx, n. 17, 2010. Disponível em: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 19 maio 2020.

MENDES, C. F. (org.). *Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras*. Salvador: Edufba, 2011.

MONTEIRO, G. L. G.A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. *ARJ*, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 37-49, 2016.

NASCIMENTO, E. Literatura no século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos.

ABRALIC, Porto Alegre, v. 18, n. 28, 2016. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/388>. Acesso em: 13 abr. 2020.

PALMEIRO, C. Língua das loucas, políticas do desejo: poéticas dos movimentos entre a Argentina e o Brasil, dos anos 1970 aos dias de hoje. In: PEDROSA, A.; MESQUITA, A. (org.). *História da sexualidade: Antologia*. São Paulo: MASP, 2017. p. 202-212.

PAIS, A. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: CALDAS, P.; GADELHA, E. *Dança e dramaturgia[s]*. São Paulo: Nexus, 2016. p. 27-59.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERLONGHER, N. *Prosa plebeya*. Ensayos 1980-1992. Buenos Aires: Colihue, 1997.

PROUST, M. *À La Recherche du Temps Perdu: La Prisonnière*. Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J. *Aisthesis*. Scènes du régime esthétique de l'art. Paris: Galilée, 2011.

ROLNIK, S. Geopolítica da cafetinagem. In: FURTADO, B.; LINS, D. *Fazendo rizoma – pensamentos contemporâneos*. São Paulo: Hedra, 2008. p. 25-44.

ROLNIK, S. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, D. (org.). *Cultura e subjetividade*. Saberes Nômades. Campinas: Papirus, 1997. p. 19-24.

SAMPAIO, J. C. de C. A construção da identidade no teatro de grupo. *Moringa*, João Pessoa, v. 5, n. 2, p. 93-105, 2014.

SÁNCHEZ, J. A. *Dramaturgia en el campo expandido*. *Artes Escénicas*. Repensar la dramaturgia: errancia y transformación / Rethinking dramaturgo: errancy and transformation. Cuenca: CENDEAC-Centro Párraga, 2011.

SANTOS, J. A. *(tecno)cena: arte como política de subjetivação*. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

- SARRAZAC, J. A reprise (resposta ao pós-dramático). *Questão Crítica*, [s. l.], v. 3, n. 19, 2010. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>. Acesso em: 26 jun. 2019.
- SARRAZAC, J. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- SEGATO, R. *Contra-Pedagogias de la crueldade*. Cidade Autônoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.
- THÜRLER, D. Por um teatro anfíbio. In: ARAÚJO, J. F. M.; VALENTE, C. M. *Ator-Rede e além, no Brasil... As teorias que aqui gorjeiam, não gorjeiam como lá*. Campina Grande: UEPB, 2014. v. 1, p. 26-31.
- THÜRLER, D. “Sabedoria é desaprender” – notas para a construção de uma política cultural das margens. In: SILVA, G.; PUGA, L.; RIOS, O. (org.). *Alfabetização política, relações de poder e cidadania: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018. p. 11-23.
- THÜRLER, D. *Sexualidade e políticas de subjetivação no campo das artes*. Salvador: UFBA – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências – Superintendência de Educação a Distância, 2019.
- THÜRLER, D.; WOYDA, D. A. ATeliê voadOR e o espaço da heterotopia. *Revista Boca de Cena*, [s. l.], v. 2, p. 43-52, 2014.
- THÜRLER, D.; WOYDA, D.; LEITE, J. A (tecno)cena e a política cultural menor: cenas em diapasão com a vida. In: GARCIA, P. C.; INÁCIO, E. (org.). *Intersexualidades/Interseccionalidades: saberes e sentidos do corpo*. Uberlândia: O sexo da palavra, 2019. p. 317-334.
- VERONESE, D. Les machines de poésie. Réflexions au bout d’un après-midi agité. Présentation d’Open House, *Kunstenfestival*, Bruxelles, 15 maio 2001. Disponível em: <http://www.kfda.be/fr/programme/open-house>. Acesso em: 11 maio 2020.
- VILAR, J. *Le Théâtre Service Public*. Paris: Édition Gallimard, 1986.
- WESTPHAL, B. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Editions de Minuit, 2007.
- WOLF, N. *Le Roman de la démocratie*. Vincennes: Presses universitaires de Vincennes, 2003.

DJALMA THÜRLER: é diretor de Teatro, Investigador do NuCus e da ATeliê voadOR Teatro, Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA.

DUDA WOYDA: é ator, Investigador do NuCus e da ATeliê voadOR Teatro, doutorando do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA.

EM FOCO

*PRA FRENTE O PIOR: CORPO E
DRAMATURGIA EM NEGOCIAÇÃO*

*WORSTWARD ON: BODY AND
DRAMATURGY UNDER NEGOTIATION*

*RUMBO A PEOR: CUERPO Y
DRAMATURGIA EN NEGOCIACIÓN*

THEREZA CRISTINA ROCHA CARDOSO

ANDREI BESSA SIQUEIRA CAMPOS

CARDOSO, Thereza Cristina Rocha; CAMPOS, Andrei Bessa Siqueira.
Pra frente o pior: corpo e dramaturgia em engociação.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **137-163**, 2021.1

RESUMO

Estudo da dramaturgia do corpo no espetáculo *Pra Frente o Pior* (2016), Inquieta Cia. (Fortaleza/CE), nomeada durante seu processo de criação como dramaturgia da negociação. O texto observa o interesse do grupo pelo programa performativo enquanto acompanha o seu traslado do campo da performance ao da cena-não-cena. Assim, desenvolve uma análise da ação (drama) em situação não dramática para dela extrair seu caráter inoperante. Através da assim chamada negociação, investiga os modos pelos quais um coletivo de(em) criação pode devir comunidade, conceito que apreende das obras de George Bataille (1943), Jean-Luc Nancy (2016) e Maurice Blanchot (2013). *Pra Frente o Pior* estabelece tramas insuspeitas com a obra homônima de Samuel Beckett (1996, 2012) permitindo a este artigo refletir sobre o nosso devir-comunidade, os moveres coletivos hoje, questão premente a ser enfrentada na biopolítica neoliberal vigente. Nessa suposta dramaturgia social do fim, seguir adiante é a questão que nos move.

PALAVRAS-CHAVE:

artes do corpo; devir-comunidade; dramaturgia da negociação; cena-não-cena; ação inoperante.

ABSTRACT

Study of the body dramaturgy in Worstward On (2016), Inquieta Cia. (Fortaleza/CE), named during its creation process as negotiating dramaturgy. The text notes the group's interest in the performative program while accompanying its transfer from the performance to the scene-non-scene field. Thus, it develops an analysis of action (drama) in a non-dramatic situation to extract its inoperative character. Through so-called negotiation, it investigates the ways in which a collective of(in) creation can become a community, a concept that it learns from the works of George Bataille (1943), Jean-Luc Nancy (2016) and Maurice Blanchot (2013). Worstward On establishes unsuspected plots with Samuel Beckett's Worstward Ho (1996, 2012) allowing this article to reflect on our becoming-community, the collective movements today, a pressing issue to be faced in the current neoliberal biopolitics. In this supposed social dramaturgy of the end, moving on is the question that makes us move.

KEYWORDS:

live arts; becoming-community; negotiating dramaturgy; scene-non-scene; inoperative action.

RESUMEN

Estudio de la dramaturgia del cuerpo en el espectáculo Pra Frente o Pior (2016), de la Inquieta Cia. (Fortaleza/CE), nombrada durante su proceso creativo como dramaturgia de negociación. Este texto observa el interés del grupo en el programa performativo a la vez que acompaña su desplazamiento del campo de la performance a la escena-no-escena. De esta manera, efectúa un análisis de la acción (drama) en situación no dramática para extraer de ella su carácter inoperante. A través de la llamada negociación, investiga los modos por los cuales un colectivo de/en creación puede devenir comunidad, concepto que asimila de las obras de George Bataille (1943), Jean-Luc Nancy (2016) y Maurice Blanchot (2013). Pra Frente o Pior establece insospechadas tramas con Rumbo a peor, de Samuel Beckett (1996, 2012), permitiendo a este artículo reflexionar sobre nuestro devenir-comunidad, los movimientos colectivos hoy, urgente problema a ser enfrentado en la biopolítica neoliberal actual. En esta supuesta dramaturgia social del fin, seguir adelante es la pregunta que nos mueve.

PALABRAS CLAVE:

artes del cuerpo; devenir-comunidad; dramaturgia de negociación; escena-no-escena; acción inoperante.



INTRODUÇÃO

O PRESENTE ESTUDO nasce do diálogo entre uma dramaturgista e um performer-criador, tanto autores do artigo quanto partícipes na elaboração do espetáculo em análise – *Pra Frente o Pior*, da Inquieta Cia. Dessa posição singular, o texto escuta ecos do processo de criação presentes a cada dia de trabalho nos seus quase cinco anos de caminhada – a estreia da obra data de 2016. O termo “dramaturgia da negociação” aparece em *Pra Frente o Pior* na tentativa de nomear como o corpo elabora a dramaturgia na obra – seja nos experimentos e ensaios, seja na criação *in situ* das apresentações. Para analisá-la, o estudo observa o interesse do grupo pelo *programa performativo* enquanto acompanha o seu traslado do campo da performance ao da *cena-não-cena*. (FABIÃO, 2013) Desse modo, desenvolve uma análise da ação (drama) em situação não-dramática para dela extrair seu caráter *inoperante*.

Através da assim chamada negociação, investiga os modos pelos quais um coletivo de/em criação pode devir comunidade, conceito que apreende das obras de George Bataille (1943), Jean-Luc Nancy (2016) e Maurice Blanchot (2013). Em uma comunidade ainda e sempre inoperada, os autores observam como seis performers-criadores se multiplicam na *cena-não-cena* do espetáculo e negociam dramaturgia através daquilo que nomeiam como *ação inoperante*. Pretendem, assim, contribuir com a produção de conhecimento acerca da dramaturgia como campo expandido, em foco no presente dossiê.

FIGURA 1: *Pra Frente o Pior*

Fotógrafo: Éden Barbosa (2016). Na foto: Andréia Pires, Lucas Galvino, Andrei Bessa, Wellington Fonseca, Geane Albuquerque e GylGiffony.



PRA FRENTE O PIOR

Meia dúzia de pessoas dão as mãos umas às outras em um arranjo combinatório de seis, dois a dois, de tal modo que todos formem um só ajuntamento entrelaçado. Olham adiante. Há somente três regras pressupostas à ação: caminhar sempre para frente; sempre de mãos dadas; insistir sempre (desistir jamais). Movimentam-se em grupo ao longo de uma faixa estreita de chão. Como o espaço é finito, ao fim da trilha, fazem a curva e viram-se perante o caminho a percorrer. Novamente andam a extensão da passarela na direção à frente, ao fim da qual não recuam. Não é sobre retornar. É sobre avançar, sempre avançar. Necessário, portanto, fazer a volta, voltear, tão somente para porem-se avante novamente e tantas vezes quantas forem necessárias. Pior avante marche.

Cinquenta minutos depois ainda estarão lá caminhando adiante segundo essa mesma rotina. É um programa. E isso é tudo.

Pra Frente o Pior é um trabalho da Inquieta Cia.¹ (Fortaleza/CE), cuja investigação/criação foi iniciada em 2015 partindo de algumas inquietações publicadas posteriormente no Arquivo do Pior:

Um dos desejos era fluir inquietações, escavando um nós, um germe-criativo-coletivo, por meio de jogos e outros dispositivos que qualquer integrante poderia disparar. [...] Num lampejo, ainda em 2015, tomamos o fio-enunciado 'Um corpo em final de festa' que [...] dizia também das muitas noites de farra, e consequentemente do raiar dos dias, em que nos desassossegamos por Fortaleza e outros lugares. A ideia do 'fim' e da 'destruição' era um recorrente rastro; o PIOR em festa, a festa do PIOR. (INQUIETA CIA; PIRES; CAMPOS, 2017)

Essa pesquisa foi contemplada no edital anual do Porto Iracema das Artes² que mantém, entre outras ações, os Laboratórios de Criação.³ Nesse espaço, a Inquieta encontrou interlocução na tutoria de Marcelo Evelin (PI) e na colaboração dramaturgica de Thereza Rocha (RJ/CE). Andréia Pires, Andrei Bessa, Geane Albuquerque, Gyl Giffony, Lucas Galvino e Wellington Fonseca são o(a)s performers-criadores da obra, coletivo posteriormente também integrado pelo(a)s performers-colaboradores Melindra Lindra e Rafael Abreu. Sendo um trabalho de pesquisa continuada, conta com as intervenções sonoras de Uirá dos Reis, poeta e compositor cearense que contribui diretamente na elaboração dramaturgica *in situ* do trabalho.

Desde a sua estreia em 2016, o espetáculo se apresenta em várias mostras e festivais tanto cearenses como no resto do país. *Pra Frente o Pior*, entretanto, não intitula somente a obra cênica, mas uma série de ações conexas que podem ou não acompanhar as apresentações. Elas compõem entre si e junto com o espetáculo o quadro dramaturgico mais completo e complexo das fabulações sobre o fim – fim de festa; fim dos recursos naturais; fim de jogo; fim de mundo; fim da picada – que nortearam a pesquisa. A oficina *Pessoas cavando seu próprio fim*,⁴ a instalação performativa *Derivações do pior*⁵ e a exposição fotográfica *Ainda*

1 Coletivo de criação interessado por projetos colaborativos e circunstâncias que mobilizem e incomodem a arte em seu contexto sociocultural. Para mais informações ver: www.inquietacia.com.

2 Escola de Formação e Criação do Ceará, gerida pelo Instituto Dragão do Mar (Governo do Estado do Ceará).

3 Contempla cinco linguagens (teatro, dança, música, cinema e artes visuais) no fomento a projetos de artistas e grupos independentes do estado com bolsas de pesquisa e criação.

4 Porto Iracema das Artes e orla da Praia Iracema, Fortaleza (2016).

*Pior de Novo*⁶ expandiam o espaço sensível da obra cênica para outros suportes de arte e a situação urbana. As águas mortas do rio Pajeú, de Fortaleza, na performance homônima, foram colhidas pelos performers e devolvidas à cidade em longa caminhada cada um(a) portando garrafões de 20l. Mesmas águas dentro dos mesmos garrafões ficavam suspensas por sobre suas cabeças enquanto realizavam a ação do espetáculo no interior da galeria: todos nus, nas 2h de *Aniquilados e degradantes*. Em *Desaba*, os mesmos 6 garrafões com a boca virada para cima portavam cada qual, enquanto executavam a ação de saltar deixando a água, neste caso potável, transbordar até se extinguir. Essa ação performativa, realizada nos arredores de 2 viadutos em Fortaleza que ameaçavam a reserva do Parque do Cocó,⁷ resultou em 6 vídeos curtos exibidos simultaneamente em *looping* na videoinstalação.

De volta a *Pra Frente o Pior*, a peça gráfica convite-folder-programa-stencil distribuída ao público serve de convocação aos espectadores para seguirem, após o espetáculo, a ação que precede as apresentações quando os performers saem à noite para pixarem com seus *stencils* a frase PRA FRENTE O PIOR pelas ruas da cidade. Dada a ilegalidade da ação, muitas vezes ela é substituída por outra: a colagem de *stickers* com o mesmo conteúdo na paisagem urbana. Interessantes as repercussões das intervenções de *Pra Frente o Pior* nas obras de outros artistas à revelia até do próprio grupo, como se pode ver no clipe da banda Mulambo Alado para a música *Nostalgia Mulambo Alado* (2017) que enquadra a frase pixada em uma das latas de lixo de concreto características de Fortaleza.

De fato, a contundente frase “Pra frente o pior” comporta quase um enunciado-performance em si própria. Trata-se da tradução da brasileira Ana Helena B. B. de Souza para *Worstward Ho*, texto em prosa de Samuel Beckett originalmente publicado em 1983. Para a composição do título, Beckett dispõe a palavra “worst” no lugar de “west” da expressão *Westward ho!* na qual “ho” – um chamamento de entusiasmo e ímpeto – vindo a seguir de “westward” resulta em português em algo como “Rumo ao oeste, vamos!”. Dada a coloquialidade e a performatividade histórico-cultural nela presentes, a tradutora optou por *Pra frente o pior* na versão para o português do/no Brasil, guardando familiaridade com as “[...] frases ufanistas da época da ditadura como ‘pra frente Brasil’, ‘este é um país que vai pra frente’, e outras mais antigas como ‘pra frente é que

5 Centro Cultural do Banco do Nordeste e arredores, Fortaleza (2017).

6 Salão das Ilusões, Fortaleza (2018).

7 Em 2013, houve forte movimento de resistência popular à construção dos viadutos Celina Queiroz e Reitor Antonio Martins Filho na forma de um acampamento que durou 3 meses.

se anda””. (SOUZA, 2014, p. 94) Não está tão sozinha na aventura, a julgar por algumas versões do título para outras línguas latinas⁸ – *Rumbo a peor; Cap au pire, Pioravante marche*.⁹

É preciso certa escavação arqueológica para compreender o lastro de erudição crítica de Beckett na fabulação do título de seu texto. “*Westward ho*” tem uma longa história na cultura britânica que se estende desde a Baixa Idade Média até os dias de hoje. Durante as dinastias Tudor e Stuart, no período de expansão de Londres de uma cidade insalubre para tornar-se uma grande capital cosmopolita liberal do mundo moderno, a expansão deu-se na direção oeste. Nesse processo de modificação radical da vida citadina no caminho para a modernidade, os barqueiros que faziam o serviço de táxi no rio Tâmisa, à saída, gritavam “*Westward ho!*”, a expressão, neste caso, podendo ser compreendida como “A caminho do oeste!”, “Oeste avante!”, “Oeste, vamos!”. Designava efetivamente a direção a ser tomada, mas também a remissão entusiasmada ao caminho para onde se direcionava o progresso. De modo curioso, a expressão viaja histórico-geograficamente até os Estados Unidos na assim chamada Corrida do Ouro ao oeste, sendo gritada pelos colonos no momento da linha de saída das carroças e dos cavalos que apostavam corrida entre si para fincarem as bandeiras de posse e propriedade da terra aos que nela chegassem primeiro. Há vários filmes de velho-oeste americano produzidos do início ao fim do século XX cujos títulos replicam a performatividade da expressão.

Atentemos, ainda, para o que Souza (2014) destaca na remissão do “pior” do título beckettiano a Shakespeare (1997, p. 59), em *Rei Lear*, cuja personagem Edgar, à certa altura chega a dizer: “Ó deuses! Quem pode dizer: ‘Estou no pior?’. Estou pior do que jamais estive. [...] E ainda posso estar pior. O pior ainda não veio se conseguimos dizer: ‘Isto é o pior’”. Frente a tudo isso e a caminho adiante, sempre adiante, não podemos perder de vista o fato de a palavra *west* remeter também a “ocidente”, fazendo tanto por paródia quanto por paráfrase uma remissão do caminho-para-o-pior ao caminho-para-o-ocidente, o que desvenda implicações políticas importantes no que tange as inevitáveis relações entre movimento e progresso e a própria invenção do ocidente moderno com toda a sua colonização de futuro e sua violência intrínsecas.

8 A mais discordante sendo a tradução para o italiano: *In nessun modo ancora*.

9 Título da tradução portuguesa de Miguel Esteves Cardoso (1996).

Dizer tudo isso, entretanto, não valida o espetáculo *Pra Frente o Pior* como uma montagem do texto de Beckett, o que a rigor talvez fosse impossível dada a natureza da estranha prosa irrepresentável que ali tem lugar. Permite, entretanto, abordar como a arte fabula tranças entre fios insuspeitos muitas vezes através de encontros indiretos. É o caso. Com todos esses dados, de mãos dadas, ombro a ombro, *en masse*, juntamo-nos ao bando: avante!

FIGURA 2: *Pra Frente o Pior*

Fotógrafo: Rômulo Juracy (2018) Na foto: Wellington Fonseca, Lucas Galvino, Geane Albuquerque, Andrei Bessa, GylGiffony e Andréia Pires.



DEVIR-COMUNIDADE

Motim, clã, cortejo, gado, manada, clube, galera, bando, quadrilha, gangue, facção, multidão, equipe, família, gueto, turma, time, irmandade, tribo, *crew*, cardume, público, plateia, revoada, rebanho, procissão, elenco, corja, plenária, êxodo, legião, cambada, frota, tropa, massa, ralé, povo, levante, malta, caravana, caterva, grêmio, classe, bloco, raça, nação, parada, passeata, patrulha, júri, junta, companhia, esquadra, exército, população, seita, corporação, moçada, conjunto, associação, sindicato, conselho, desfile, povoado, horda, colmeia e turba. Todas essas palavras denominam configurações de grupalidade que alimentam a composição do espetáculo *Pra Frente o Pior*. São comunidades em potência que se formam e se de(s)formam à medida que acontece a ação do espetáculo.

Interessam os vocábulos, não por sua proximidade lexical, mas pela minúcia diferencial que os reúne-separa. O dado decisivo é o fato de as configurações cênicas permanecerem *indecididas* – e não indecisas, leia-se bem –, o que propicia à grupalidade que ali se forma tornar-se comunidade pelo e no que ela devém. Alain Badiou (2002, p. 84) sugere: “[...] um acontecimento é precisamente o que permanece indecidedo¹⁰ entre o ter-lugar e o não-lugar, um surgir que é indiscernível de seu desaparecer”. Os performers andam para frente, mas não sabem para onde – só o sabem no sentido estrito da extensão espacial –, nem sabem para quê (as ações não desenvolvem um sentido narrativo modificando-se de modo causal – uma coisa em outra coisa –, perfazendo uma evolução). Não há evolução. A ação de caminhar em grupo é a própria busca e a própria luta por encontrar o sentido, o sentido de grupo; por entender o que de fato fazem ali. Ora, o que é isso senão a própria conformação problemática de comunidade tal como ela se apresenta hoje para nós?

A comunidade é uma questão tão premente da(na) biopolítica vigente que se tornou problema teórico. Confirma esse dado, a pujança de conceitos uns mais outros menos recentes,¹¹ tais como: comunidade inoperada (NANCY, 2016); comunidade inconfessável (BLANCHOT, 2013); comunidade que vem (AGAMBEN, 2013); *communitas* (ESPOSITO, 1998); comunidade dos celibatários (DELEUZE, 1997); comunidade negativa. (BATAILLE, 1943)¹² Tal vigor pode ser pensado, por

10 No original (1993): *indecidé, e não indécis(e)*.

11 As datas das obras listadas remetem às edições brasileiras e não às originais, à exceção das de Bataille, Esposito e Deligny que não conhecem ainda tradução para o português.

12 E congêneres, como o comum (NEGRI; HARDT, 2005; 2016); o nós comum (DELIGNY, 2013); a cooperação dialógica (SENNET, 2012); o viver junto (BARTHES, 2003); a multidão. (VIRNO, 2013)

um lado, segundo análises de um senso comunitário outrora existente, porém atualmente sequestrado, expropriado, privatizado, vampirizado (PELBART, 2008); por outro, como sugere Nancy (2016), a partir da assunção de que a comunidade permanece ainda e sempre por ser descoberta e pensada, sendo ela inédita (*inoperada*). Embora tais caminhos não sejam autoexcludentes, aquele traçado por Bataille-Nancy-Blanchot (2013, p. 16) interessará mais a este texto.

Repito, para Bataille: ‘Por que ‘comunidade’?’ A resposta é dada de modo bastante claro: ‘na base de cada ser existe um princípio de insuficiência...’ (princípio de incompletude). [...] essa falta por princípio¹³ não anda ao lado de uma necessidade de completude. O ser, insuficiente, não busca se associar a um outro ser para formar uma substância de integridade.

13 E não falta *de* princípio, leia-se bem. Isso é quase análogo a dizer, diferindo do verbo bíblico: no princípio era a falta.

Sejamos rápidos em compreender que, diferente do sentido mais geral de comunidade, o conceito aqui reivindicado é “figura não fusional, não unitária, não totalizável, não filialista” do grupo ou da grupalidade, diferindo, portanto, de sociedade, identidade, paridade, e implicando a “recusa de Estados-nação, pátria, partidos, assembleias, corporações, irmandades etc.”. (PELBART, 2008, p. 36) O questionamento de tais figuras supostamente gregárias ou paritárias do estar-junto é correlato à interpelação dos preceitos de indivíduo, autonomia e liberdade. A esse respeito, Blanchot (2013, p. 32) é taxativo: “O ser isolado é o indivíduo, e o indivíduo é apenas uma abstração; a existência tal como a concepção débil do liberalismo ordinário a representa para si”. Essa representação se distingue de modo radical dos absolutamente sós, como propõe Bataille, esses e essas que compõem a comunidade dos que não têm comunidade, *negativa* porque não destinada a curá-los da solidão ou dela protegê-los. Em vez disso, a comunidade aparece como modo pelo qual eles e elas se *ex-põem*.

Trata-se de pensar a comunidade a partir da insuficiência, mas uma insuficiência que anseia exercer-se como falta, prática somente passível de ser efetuada na partilha com outrem. “A insuficiência chama a contestação que é sempre a exposição a um outro, único capaz, por sua posição mesma, de me colocar em jogo”. (BLANCHOT, 2013, p. 20) Ao definirem o ser singular a partir de sua incompletude, Blanchot e Bataille apresentam uma saída para o aparente paradoxo entre

singularidade e comunidade, permitindo que ambas sejam coetâneas. No comentário de Nancy (2016, p. 56, grifos do autor), “[...] esses seres singulares são eles mesmos constituídos pela partilha, eles se distribuem e se põem, ou mesmo se *espaçam* pela partilha que os fazem *outros*”. Diferem, portanto, dos indivíduos separados. A comunidade é feita de interrupção, fragmentação, suspense; dos seres singulares e de seus encontros. (PELBART, 2008) Há algo nessas proposições que nos convoca sem hesitação no mais íntimo de nossas práticas. Trata-se da possibilidade de pensar a comunidade sob a dimensão do acontecimento que articula partilha e outridade como constituintes do *devenir-com*. “A comunidade, longe de ser o que a sociedade teria rompido ou perdido”, causa a ser buscada num outrora imaginado ou mesmo causa de sua destinação final, “é o que nos acontece”. (NANCY, 1986 apud PELBART, 2008, p. 35, grifos do autor) Isso aponta desdobramentos políticos para dentro e para fora das obras vivas contemporâneas, territórios trespassados por perguntas que não querem calar: O que é a ação coletiva hoje? O que fazer? O que pode ser feito? – “[...] desafios que estão postos para qualquer composição coletiva que deseje ir para frente”.¹⁴ Longe de resolver tais perguntas, *Pra Frente o Pior* coloca-se ao lado delas.

14 Declaração do pesquisador Pablo Assumpção (UFC), em mediação do debate com o público pós-apresentação realizada na Casa Absurda (Fortaleza/CE, 20 de fevereiro de 2020).

FIGURA 3: Pra Frente o Pior
Fotógrafo: Éden Barbosa (2016).
Na foto: Geane Albuquerque, Andréia Pires, Lucas Galvino, GylGiffony e Wellington Fonseca.



DRAMATURGIA DA NEGOCIAÇÃO: AUTONOMIA OBLITERADA

Pra Frente o Pior elege um procedimento simples que tem, entretanto, desdobramentos agravados pela continuidade da ação e o paradoxo que ela comporta. Apesar do fato de estarem de mãos dadas, eles e elas se põem na obrigatoriedade de avançar. Graças ao fato de estarem de mãos atadas e assim permanecerem, a ação se dá. Nesse acordo discordante, encontram o próprio sentido de ali estarem e de ali insistirem. Na circunstância em análise, convivem em coetaneidade termos/potências supostamente antagônicos entre si: comunidade e singularidade; partilha e liberdade; outridade e autonomia. Parafraseando Bojana Kunst (2003),¹⁵ a autonomia é uma das utopias estéticas básicas do corpo na modernidade. Na ação continuada do(no) espetáculo, tal autonomia, franqueada ao indivíduo como ser isolado (separado), e correspondente à (quimérica) liberdade de ação, é justamente o que está em xeque. “Profundamente entrelaçada com processos de representação, pode-se até dizer que a autonomia é o modo de performar do sujeito moderno”. (KUNST, 2003, p. 64, grifo da autora) Ela segue: “O maior problema do processo representacional é que [...] o Outro é representado apenas quando o eu é capaz de ser performado autonomamente. A alteridade é, portanto, sempre percebida em sua negatividade”. (KUNST, 2003, p. 64)

Há uma questão política importante a ser notada: o outro não tem representação própria, ele *ganha* representação que lhe é outorgada pelo eu. A possibilidade de o eu performar ampara-se no gesto de produzir o outro. Contraparte inevitável: o outro não performa. Resulta que no agrupamento de indivíduos, seres isolados e autônomos identificados entre si pelas figuras de representação de coletividade – Estado-nação, pátria, partidos etc. –, não há qualquer chance de comunidade. Na comunidade negativa (*inoperada; ausente; a-que-vem*, para lembrar das congêneres com as quais estamos trabalhando), em lugar do *outramento*,¹⁶ cuja função é a de confirmar a autonomia do indivíduo supostamente livre, o outro se afirma em sua alteridade radical. “Há algo capcioso nessa exibição da autonomia corporal”, nos alerta Bojana, podendo facilmente tornar-se “[...] um importante produto de exportação da cultura [...] ‘livre’ contemporânea [...] um corpo democrático e cultural do capitalismo”. (PERVOTS, 1998 apud KUNST, 2003, p. 64)

15 Texto trazido por Marcelo Evelin no decurso de sua tutoria do processo de investigação do que viria a se tornar *Pra Frente o Pior*.

16 *Othering*, no original: processo pelo qual o discurso colonialista (dominante) produz seus outros, segundo teoria de Gayatri Spivak. Ver: Morales e Ramiro (2018).

De qual liberdade se trata quando estou a agir obliterado(a) pela inescusável ação do outro, tendo que andar para frente apesar de/graças a estar atada(o) a um grupo pelo compromisso das minhas mãos “presas”? Kunst (2003, p. 68) responderia:

Esse ‘jogo da inadequação’ [...] é uma relação crucial aqui: a autonomia é revelada como um posicionamento aberto, sempre alterado por sua própria negatividade. [...] entendida como esse posicionamento especial: é uma estratégia para sair do seu próprio momento exclusivo e retornar o olhar às táticas radicais de desconexão do Outro.

A condição de solidão, a falta primeira que não anseia por completude, pode então ser exercida com outros sob a mesma condição, também eles e elas sem comunidade, juntos em seu *devoir-com*, “manifestantes do movimento fraternalmente anônimo e impessoal”. (BLANCHOT, 2013, p. 46)

No princípio era a falta é afirmação filosófica radical de onde se decantam algumas posições interessantes para as artes da cena: o ser só é na medida de sua insuficiência; o ser só é em relação ou em situação. Assim, a medida de ser é o devir e, no caso, o devir-coletivo, ou ainda melhor, o devir-comunidade. Seis performers podem devir-comunidade também porque o agrupamento é matéria plástica. É uma massa (nos dois sentidos da palavra) cujo número não coincide com o cômputo de integrantes no grupo. 6 se tornam 12, ora 20.000, ora 1, às vezes 100, muitas vezes 6, algumas outras 200.000, porque o que se passa não resulta exatamente do puro somatório das partes. Talvez por isso, o termo “dramaturgia da negociação” tenha aparecido por parte dos próprios performers na tentativa de nomear o que se dá em *Pra Frente o Pior*. Para entendermos melhor uma tal operação em arte, é preciso dizer o que, no trabalho, é inegociável: andar sempre para frente (retroagir não é opção); andar sempre de mãos dadas (quando eventualmente se soltam são imediatamente retomadas); insistir sempre (desistir não é opção). Esses 3 pontos trabalham entre si de modo a criar as condições da negociação *in situ* que norteia a composição dramática. Kunst (2003, p. 67) nos provoca:

Como a performance e a dança contemporâneas – incapazes de evitar o fato de elas próprias também serem uma mercadoria espetacular – desenvolvem formas paralelas e digressivas de se apresentar? Como elas podem desenvolver modelos de resistência? Como podem se revelar enquanto tática de desconexão radical?



DRAMATURGIA DA NEGOCIAÇÃO: CENA-NÃO-CENA

Neste caminho, torna-se oportuno aproximar a noção de *programa* tal como Eleonora Fabião (2013) a elabora ao trazê-la do campo da performance ao âmbito da criação cênica expandida. Estamos interessados no que espetáculos cênicos ganham em “vibração performativa”, nos termos da própria autora, e não em afirmar a pertença da linguagem de *Pra Frente o Pior* a um ou outro campo (dança; performance; teatro). Trata-se muito mais de esquecer: cada um e cada uma esquece se o que está fazendo é performance, teatro ou dança, para se concentrar na negociação. Vê-se, portanto, um trabalho que pertence às artes do corpo e que arrasta para si uma dramaturgia física fazendo dela um significativo aporte de investigação para o qual interessa o programa performativo.

Sugiro que através da prática de programas performativos, o ator poderá ampliar seu campo de experiência e conhecer outras temporalidades, materialidades, metafisicalidades; experimentar mudanças de hábitos psicofísicos, registros de raciocínio e circulações energéticas; acessar dimensões pessoais, políticas e relacionais diferentes daquelas elaboradas no treinamento, ensaio ou palco. Tal prática conduzirá o artista pelas campinas da desconstrução da ficção e da narrativa; pelos sertões da quebra da moldura; pelas imensidões do desmanche da representação. Conduzirá à realização de ações físicas cujo objetivo é a experiência do espaço-tempo

no aqui-agora dos encontros; cujo super-objetivo é o embate com a matéria-mundo. [...] Programas tonificam o artista do corpo e o corpo do artista. (FABIÃO, 2013, p. 8)

A dramaturgia acontece em *Pra Frente o Pior* no seu estado de fabricação de si, um campo operativo. Apesar de afirmar-se através de um tecido de ações fabricadas na hora, o que se vê na cena de *Pra Frente o Pior* não é uma improvisação. Fabião (2013, p. 9) faz importante ressalva:

Penso ser descabido realizar programas cujo objetivo seja levantar material para uma futura cena à maneira de uma improvisação ou laboratório. O que a performance possibilita é uma ampliação da pesquisa sobre cena justamente por ser cena-não-cena.

Não há ali qualquer convite à criatividade, à invenção, aos acasos e epifanias fugazes e momentâneos acontecidos ao bel-prazer de cada um(a). Quanto mais os performers inventassem, mais se distanciariam do acordo simples, rigoroso, quase austero, que é tanto de saída quanto de chegada. Não é o novo que interessa, mas a insistência do(no) mesmo, chamada pelo(a)s performers de *cavação*.

Desde dentro da suposta repetição – preferimos chamar de insistência – o que aparece é a diferença, de onde se deduz tratar-se ali de uma insistência da diferença, ou ainda melhor, da insistência *em* diferença. Por isso mesmo, chamar o que se passa no trabalho de improvisação seria redução imperdoável.¹⁷ Mais importante e mais grave: apesar de suas condições de apresentação se darem em cena, *Pra Frente o Pior* não poderia ser categorizado plenamente como cênico, antes como cena-não-cênica. Ali onde há cena, ela falha. A cada vez que insistentemente o(a)s performers percorrem a área reservada à caminhada, em renitência quase insuportável, cria-se toda uma situação para a cena falhar como tal. “Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor. [...] Falhar pior melhor agora”, diz o próprio Beckett (2012, p. 65-67) em seu *Pra frente o pior*.

Assim, chegamos ao próprio nervo da letra deste artigo: como pode uma coisa habitar esse campo da cena-não-cena e, deste mesmo modo, estarmos ainda falando de dramaturgia? Nas artes do corpo interessadas pela performance, há

17 Entre “improvisação” e “marcação” há ainda muito mais que somente os mordormentos 50 tons de cinza, pois, inclusive e sobretudo, a palheta pode ser outra, irremediavelmente outra.

talvez um enamoramento correlativo pela noção de ação (drama), porém desapegada da noção de cena (en-cena-ação do drama). No caso de *Pra Frente o Pior*, trata-se de uma só ação cujo procedimento é a própria ação. O objetivo da busca (con)funde-se com o próprio (modo de) buscar. Não se procura o sentido da ação na outra ação subsequente, e assim sucessivamente, e assim extensivamente, pois o que se encontra a seguir é a mesma coisa em sua diferenciação interna (intrínseca ou intensiva), e não a sua transformação em outra coisa – diferenciação sequencial que seria externa (extrínseca ou extensiva). Agir a própria ação é sentença mínima, assumidamente tautológica, que compreende a definição do que seja o (suposto) espetáculo. É Pavis (2008, p. 2) quem dá as pistas do caminho, apesar de ele próprio trafegar mão contrária:

A definição tradicional da ação ('sequência de fatos e atos que constituem o assunto de uma obra dramática ou narrativa', dicionário Robert) é puramente tautológica, visto que se contenta em substituir 'ação' por atos e fatos, sem indicar o que constitui esses atos e fatos e como eles são organizados no texto dramático ou no palco. Dizer, com ARISTÓTELES, que a fábula é 'a junção das ações realizadas' (1450a) ainda não explica a natureza e estrutura da ação.

Vejamos que quando a ação (drama) está desassociada do gênero dramático e de sua en-cena-ação, talvez possamos defini-la tautologicamente ou tão somente como sequência ou junção de ações e acontecimentos – preferimos acontecimentos em lugar de “fatos”. Assim, a ação não precederia as ações e acontecimentos fornecendo-lhes sentido, mas o sentido, deles e delas, procederia. Apesar de simples, esta reversão é de importância capital para as artes do corpo.

No contexto dramático, o drama constitui, entre os acontecimentos, a consecução de uma ação (uma história) através da imitação de ações de indivíduos. Consecução liga-se ao verbo conseguir bem como a uma espécie de linha imaginária consequente que conecta os acontecimentos da história entre si segundo uma lógica causal e crônico-temporal. É uma espécie de fio de sentido que é sentido quando os acontecimentos consecutivos (sucessivos), digamos, *consecutem*, dão uns nos outros, como se o que vai ocorrendo, fosse inevitável. A ação é uma inferência, uma dedução; algo que se sente e que não estando presente se presentifica, no entanto.

A ação age, mas nem por isso aparece agindo como tal. No gênero dramático, estamos falando da ação como um logos organizacional, extrínseco, que a comanda de fora e cuja estranha presença tanto assediou o pensamento de Jacques Derrida acerca da escrita e que, por tabela, assedia também a cena. Assim, façamos um exercício de extrair do drama toda a parte textual – tanto as palavras dos diálogos quanto o compromisso com a constituição de uma história no palco, e nesta espécie de teatro mudo restarão as ações e os acontecimentos. Não tardará para que vejamos nesta mimesis corporal potencialmente uma cinesis¹⁸ corporal: a força de uma dramaturgia do corpo tomada como linguagem autônoma em relação ao logos verbal, capaz de organizar-se por si como discurso físico.

Há um dado importante ao campo ficcional da representação cênica – age-se como se, como se aquilo estivesse acontecendo, por isso “acreditar” é algo tão fundamental ao intérprete neste contexto. No caso de *Pra frente o pior*, diferentemente, não se age como se aquilo fosse. Aquilo é. Suspende-se, da representação, o “como se”, destarte, o cênico gagueja ou falha. É a própria Fabião (2018) quem sugere esse gaguejar quando interpõe uma série de aspas à palavra “cena” ao relacionar a potência performativa à potência da rua: “A moldura da “““““cena””””” se espatifa e o que você vê são os cacos no ar, suspensos ali [...] os pedaços todos suspensos, flutuando como se”.¹⁹ Importante reter esse “como se” do final da citação para, trazendo-nos de volta a *Pra Frente o Pior*, fabular junto com a noção de cena-não-cena acerca da hipótese de espetáculo que ele performa. Esse, sim, o como se que lhe cabe de fato em uma cena expandida com moldura teatral espatifada. Supõe-se ali uma ação teatral dada pela própria circunstância de (suposta) apresentação. Age-se palco e plateia, inicialmente, como se aquilo fosse teatro de fato.

Criam-se, então, as condições para a criação de uma situação teatral *in situ* – cena-não-cena operativa no edifício teatral. *In situ*, ou *arte situada*, por tornar visível a circunstância – fatores históricos, políticos e sociais presentes em uma determinada situação espaço-temporal – na qual a obra se insere. (GIORA, 2010) É essa circunstância de *quase-teatro* que colocará a plateia na têmpera precisa da *espectação-expectativa* que o trabalho supõe. Expectativa de *espectação* que, entretanto, gaguejará para, junto com a cena, falhar. *Pra Frente o Pior* está na casa teatral, mas não é teatro de todo; ocorre em cena mas não é propriamente cênico, não realiza suficientemente bem o necessário para tornar-se como tal. É quase-cênico, portanto.

18 Flexão entre cinese e *aisthesis*, ou estese do movimento, que constitui nas artes do corpo a comunicação *cinestética*, não somente cinestésica, diferente da comunicação inteligível.

19 Entrevista a Luiz Camillo Osório.

Não é além da cena, mas aquém, decididamente aquém. Permanece nesse limiar: é cena, mas não é; não é cena, mas também não deixa de ser.

Fabião (2013) associa a potência da performance à frase de Lygia Clark (1980, p. 28): “atingir o singular estado de arte sem arte”. Parafraseando Clark, talvez pudéssemos dizer que *Pra Frente o Pior* tenta atingir os singulares estados da ação sem cena: ações e acontecimentos constituem por si o assunto ou a narrativa, narrativa cinética e não mimética, como define precisamente Sandra Meyer (2006). De onde decorre a propriedade de estarmos falando de dramaturgia mesmo num contexto que não é dramático. Nesse caminho de narrativa cinética, interessados no que espetáculos cênicos ganham em vibração performativa, talvez seja útil voltarmos às noções de programa, quando Fabião (2013, p. 4) sugere:

o programa é o enunciado da performance [...] um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação. Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado – sem adjetivos e com verbos no infinitivo – mais fluida será a experimentação.

Assim, uma declaração tão simples quanto esta: “Andar todo o tempo de mãos dadas sempre em frente durante 50min ao longo de uma estreita e curta passarela” é tudo o que talvez se pudesse dizer da peça. Este é seu enunciado-programa. Isso é declarado pela performer Andréia Pires logo no início da (suposta) apresentação quando se dirige ao público:

Você vai ver o que você vai ver. Nos próximos 50 minutos, você verá pessoas andando adiante. Aqui pessoas caminhando em frente serão pessoas caminhando em frente. Pessoas cavando seu próprio fim serão como pessoas cavando o fim. E o fim será somente o fim. O que você vai ver é o que você vai ver. (INQUIETA CIA; PIRES; CAMPOS, 2017)

O que se passa a seguir é a execução do próprio enunciado-programa ao longo de uma duração que não coincide com o tempo corrido, pois a ação multiplica temporalidades. Multiplica porque as fabrica e as fabrica porque não se detém em subdividir de modos diferenciados, o tempo – grilhão externo. O tempo na/da peça é fabricação desde dentro, intrínseco, e não sequenciação do tempo, extrínseco, do tempo cronológico supostamente natural. “Como fabricar um tempo que não é percurso? Como fabricar um tempo que não é decurso?” (ROCHA, 2016, p. 294), pergunta a dramaturgia. A desnaturalização da *cronia* anuncia que a dramaturgia ali acontecente, correlativa à própria fabricação de tempo, não é extensiva, mas intensiva. A ação não evolve através de subordens táticas que organizariam a grande estratégia; através da consecução de etapas intermediárias visando um sentido apreensível somente no final. “O fim será somente o fim”, estamos alertados desde o início. Diferente disso, o campo operativo da dramaturgia de *Pra Frente o Pior* se constrói *por dentre*, por dentro do entre, sempre por manter a negociação em estado de ainda inoperada, ainda a ser feita. Sem resolução, os caminhos se bifurcam a cada momento, a cada movimento, tal como sugere Borges em seu famoso conto, e por isso mesmo na peça também se trifurcam, quadrifurcam, multifurcam, enfim. São

[...] infinitas séries de tempos, uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que se ignoram, abrange todas as possibilidades. (BORGES, 2007, p. 92)

Poderíamos quase dizer que Borges está a definir o tempo do acontecimento, valor que encarna a diferença, o extemporâneo, o intensivo, o processual e o descontínuo, implicados na negociação – uma heterocronia. Heterocronia entendida como um fora-do-tempo-no-tempo, ou uma diferença de tempo no tempo. Seguindo as pistas de Foucault (2013) quando apresenta as heterotopias como *contra* espaços, talvez possamos pensar as heterocronias em *Pra Frente o Pior* como *contra* tempos, no duplo sentido que o termo sugere: imprevisto, dificuldade que surge e que, no caso, favorece o movimento contra o tempo.

DRAMATURGIA DA NEGOCIAÇÃO: AÇÃO INOPERANTE

Afinal, chegando ao final, de que negociação se trata neste (con)texto? A negociação da duração e da atenção, com o(a)s performers sempre alertas ao tempo de vigência das ações o que implica diretamente a negociação correlativa do sentido de grupalidade que vai variando, bifurcando, trifurcando, também ele multifurcando, enfim. Não seria apropriado aos performers decidir que tipo de comunidade se forma no trabalho. Ela não é única, tampouco unívoca, por ser objeto de negociação do trabalho no seu durante. Se a negociação-comunidade não é unívoca, a dramaturgia é equívoca. “Mistura confusa de diferenças associadas”. É “por meio dos mal-entendidos próprios às existências singulares” (BLANCHOT, 2013, p. 17), que se conhece “[...] a possibilidade de uma comunidade”. (BLANCHOT, 2013, p. 36) A dramaturgia acontece através de uma sucessão intensiva (não extensiva, portanto) de tomadas de decisão regida pela própria ação, subjetividade coletiva *seformante* que não é nem de todos, nem de alguém. É de ninguém. O pesquisador Pablo Assumpção é taxativo: “A *personagem é a própria ação*”.²⁰ Como tal aparece então agindo como tal. Tautológica como dissemos, a ação (caminhar para frente sempre de mãos dadas) é a única protagonista que ali tem lugar. Por meio dela, a dramaturgia pensa.

Importante observar que a ação, dotada de subjetividade própria (impessoal), não se faz pelo somatório de todas as subjetividades ali em jogo, mas justamente pela subtração. A negociação se forma através de matemática outra: comunidade balizada pelo múltiplo denominador incomum. Trata-se da obliteração conscienciosa (política, portanto) da autonomia. Como diz Kunst (2003, p. 64), “a problemática fragilidade da autonomia é abordada na filosofia política, que tem plena consciência do paradoxo inerente a esse conceito”. Assim, as mãos atadas não estão propriamente “presas”, tal como dissemos, pois essa é a medida de voluntariedade a que se dão os performers. O fato de as mãos não poderem se soltar umas das outras não é algo do qual, eles e elas desejariam se libertar: é um ato voluntário. Assim estão e permanecerão pelo fato de assim terem decidido. Absolutamente sós porque absolutamente outros, Andréia, Andrei, Geane, Gyl, Lucas e Wellington são singularidades que se constituem somente na(pela)

20 Declaração do pesquisador Pablo Assumpção (UFC), em mediação do debate com o público pós-apresentação realizada na Casa Absurda (Fortaleza/CE, 20 de fevereiro de 2020).

partilha. Essa é outra decisão política do grupo. O(A)s performers negociam ações cavando a atualidade do agir-juntos tendo sempre a presença virtual da comunidade (inoperada, negativa, inoperante, *desobrada*, ausente, impossível) como companhia. Esse é o sentido, duplo sentido, de companhia que ali poderia ter lugar. Afinal o que está posto para nós neste momento tão difícil de nossa vida coletiva não é tão somente ampliar o campo de possíveis do real, mas cavar, nas virtualidades do real, o impossível. Isso significa cavar o ainda inoperado, o inoperante, ou o *desobrado*, e quem nos dá essa pista é a tradução de *A comunidade inconfessável* para o português.

Quando Blanchot responde²¹ à obra *La Communauté désœuvrée*, seu tradutor opta por fazer passar o conceito de Jean-Luc Nancy²² mencionado no texto para “comunidade desobrada”, diferindo, assim, da tradutora do próprio Nancy que o traslada para “comunidade inoperada”. A opção da tradutora, apesar de sensata, deixa de fora um caráter que aqui nos interessa: as consequências dramáticas em *Pra Frente o Pior* do pensamento acerca de uma comunidade, e por conseguinte de uma dramaturgia, que não faz obra. Blanchot (2013, p. 23) afirma: “A comunidade não é uma forma restrita da sociedade, tanto quanto ela não tende à fusão comunal; à diferença de uma célula social, ela se interdita de fazer obra e não tem por fim nenhum valor de produção”. O filósofo se interessa pela insurreição de Maio de 1968 – festiva, explosiva, “redobramento carnavalesco de seu próprio desvario” (BLANCHOT, 2013, p. 45) – e pela manifestação de Charonne de 1962²³ – discreta, solene, silenciosa, porém não menos contundente. Em ambos os levantes o autor se detém no caráter fortuito, sem projeto, do ajuntamento/conjuntamento: “presença do povo em sua potência sem limite que, para não se limitar, aceita *não fazer nada*, [...] forma de sociedade incomparável que não se deixava convocar, que não era chamada a subsistir, ou a se instalar”. (BLANCHOT, 2013, p. 46, grifos do autor) Comunidade impossível ou negativa também porque desobrada.

21 *A comunidade inconfessável* é uma réplica de Blanchot ao artigo de Nancy, do mesmo ano (1983), intitulado *La Communauté désœuvrée*, depois transformado em livro homônimo (1986).

22 Ver: Blanchot (2013, p. 38).

23 Resposta popular ao terrível massacre de argelinos e argelinas na Paris do ano anterior, que tomou as ruas da cidade.



FIGURA 4: *Pra Frente o Pior*
Fotógrafo: Igor Cavalcante Moura (2019). Na foto: Rafael Abreu, Wellington
Fonseca, Lucas Galvino, Andrei Bessa e Geane Albuquerque.

Motim, clã, cortejo, gado, manada, clube, galera, bando, quadrilha, gangue, facção etc., todas são experimentos transitórios de comunidade. *Pra Frente o Pior* não as representa simplesmente pelo fato de as figuras de comunidade estarem constantemente em(sob) negociação. Não há soberania, também não há figura de representatividade. Cada um e cada uma maneja suas ações tentando compreender que coletivo ali se forma (é sempre uma hipótese). Por isso o tempo bifurca, trifurca, multifurca, enfim, tal como dissemos anteriormente, ocorrendo por meio de cortes, por meio de diferenciais intensivos. Lidar com as negociações sem esperar respostas específicas é lidar, inclusive, talvez sobretudo, com respostas inoperantes e não fugir dos impasses (*contratempos*). Insistir. Ação intransitiva. Não há saída a elaborar, pois não há saída. Cada negociação é uma nova entrada, uma saída para dentro.

O grupo de performers se coloca em estado de devir-comunidade e, neste movimento, várias composições de coletividade e de comunidade se formam sem que uma delas seja aquilo no que o bando definitivamente se torna ou para o qual ele tenderia como finalidade. Parafraseando Nancy, comunidade é algo que lhes acontece através de um agir que não faz obra (ópera), um agir inoperante. Assim, a rigor, nada fazem. Ou fazem muito e nada produzem. Esse nada produzir seria um puro agir intransitivo ou *infinitivo*, como sugere Miguel (2015, p. 59, grifos do autor) a partir de Deligny: “*um agir sem fim* (sem finalidade e que não cessa)”, têmpera exata da ação na dramaturgia física desapegada da en-cena-ação dramática. Lembremos que o verbo agir é intransitivo e o fazer, transitivo. Enquanto o fazer está diretamente relacionado às diversas coisas passíveis de serem seu objeto, não se age senão a própria ação. Age-se. Agindo (intransitivamente), ou seja, desapeadamente da finalidade, o devir-com-outros pode se formar. Trata-se precisamente da transferência do protagonismo dos indivíduos autônomos ao acontecimento.

Essa têmpera da ação constitui, assim, o estado de experimentação de comunidade, o devir-comunidade que insiste em *Pra Frente o Pior* na sua situação de hipótese: ainda e sempre não acontecida, indecida, ainda e sempre desobrada. Estabelece, com todo o rigor físico que a ação supõe, umas das tantas possibilidades da *comunidade que vem*, ou *comunidade da singularidade qualquer*, como disse Agamben (1993). Não é mesmo isso atingir o estado de arte sem arte: ferindo, na arte, a própria noção de obra? Não seria isso no caso das artes da cena que vibram performatividade: ferir a própria noção de cena enquanto re-present-ação?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Adiante. Dizer adiante. Ser dito adiante. De algum modo adiante. Até que de nenhum modo adiante. Dito de nenhum modo adiante”, assim começa o texto *Pra Frente o Pior*. (2012, p. 65) Em *Pra Frente o Pior*, espetáculo, caminhando estão, caminhando ficariam. Não fosse o esgotamento físico último que os seis performers atingem depois de 50min intensivos, continuariam lá. Aliás, virtualmente ainda continuam. “*A marcha não acabou*”, disse Barack Obama refazendo a caminhada de Martin Luther King de Selma a Montgomery 50 anos depois, “*a marcha é longa*”. O espetáculo acaba quando as mãos e os corpos se entrelaçam a tal ponto que o grupo não consegue mais andar à frente. Mexem-se freneticamente, mas não se deslocam mais. Não há saída, a não ser para dentro. Assim, tão simples quanto isso, o acordo discordante chegou ao seu resultado, que coincide com sua causa. “Donde nenhum mais além. O melhor pior nenhum mais além. De nenhum modo menos. De nenhum modo pior. De nenhum modo nada. De nenhum modo adiante. Dito de nenhum modo adiante” são as últimas palavras de Beckett (2012, p. 87) em seu texto. Também as nossas. Primado do caminhar sobre o fim. Pra frente o pior.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- BADIOU, A. La danse comme métaphore de la pensée. In: BURNI, C. (org.). *Danse et pensée: une autre scène pour la danse*. Paris: Germs, 1993. p. 11-22.
- BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARTHES, R. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, G. *L'Expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1943.
- BECKETT, S. Pra frente o pior. In: BECKETT, S. *Companhia e outros textos*. São Paulo: Globo, 2012. p. 65-89.

- BECKETT, S. *Últimos trabalhos de Samuel Beckett*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- BLANCHOT, M. *A comunidade inconfessável*. Brasília, DF: EdUnB, 2013.
- BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CLARK, L. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELIGNY, F. *Cartes et lignes d'erre*. Paris: Arachnéen, 2013.
- ESPOSITO, R. *Communitas: origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi, 1998.
- FABIÃO, E. Conversa com Eleonora Fabião, por Luiz Camillo Osorio. *Prêmio Pipa*, [s. l.], 2018. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2018/03/conversa-com-eleonora-fabiao-por-luiz-camillo-osorio/>. Acesso em: 27 jun. 2020.
- FABIÃO, E. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Revista do LUME*, Campinas, v. 4, p.1-11, 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- GIORA, T. Os espaços em trânsito da Arte: in-situ e site-specific, algumas questões para discussão. *Panorama Crítico*, [São Paulo], v. 6, 2010.
- INQUIETA CIA; PIRES, A. M.; CAMPOS, A. B. S. et al. Arquivo do Pior. *Revista Vazantes: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC*, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/34070>. Acesso em: 12 abr. 2020.
- KUNST, B. Subversion and the dancing body: autonomy on display. *Performance research*, London, v. 8, n. 2, p. 61-68, 2003.
- MEYER, S. Elementos para composição de uma dramaturgia do corpo e da dança. In: XAVIER, J.; MEYER, S.; TORRES, V.(org.). *Tabo de ensaio: experiências em dança e arte contemporânea*. Florianópolis: Ed. do Autor, 2006, p.45-53.
- MIGUEL, M. Guerrilha e resistência em Cévennes: a cartografia de Fernand Deligny e a busca por novas semióticas deleuzo-guattarianas. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p.57-71, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/26803>. Acesso em: 5 jul. 2020.
- MORALES, R. S.; RAMIRO, J. F. Gênero, raça e outramento em a question of power. *MAGMA (USP)*, São Paulo, v. 1, p. 127-140, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/154409#:~:text=O%20nosso%20objetivo%20%C3%A9%20observar,concep%C3%A7%C3%A3o%20de%20ambival%C3%Aancia%20de%20Homi>. Acesso em: 12 jun. 2020.
- NANCY, J.-L. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- NEGRI, A.; HARDT, M. *Bem-estar comum*. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- NEGRI, A.; HARDT, M. *Multidão: guerra e democracia na Era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- NOSTALGIA Mulambo Alado. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Daniela Duarte. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=kF2s_IvtVIQ. Acesso em: 20 jun. 2020.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELBART, P. P. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, F.; GARCIA, S. (org.). *Próximo ato*: Questões da Teatralidade Contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. p. 269-302.

ROCHA, T. Derivas de um plano de composição em dança. In: CALDAS, P.; GADELHAS, E. (org.). *Dança e Dramaturgia(s)*. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016. p. 85-100.

SENNET, R. *Juntos*: os rituais, os prazeres e a política da cooperação. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SHAKESPEARE, W. *Rei Lear*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SOUZA, A. H. B. B. “Melhor pior”: sobre a tradução de *Company* e *Worstward Ho* de Samuel Beckett. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n. 34, p. 85-100, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v2n34p85/28191>.

Acesso em: 5 mar. 2020.

VIRNO, P. *Gramática da multidão*: para uma análise das formas de vida contemporâneas. São Paulo: Annablume, 2013.

THEREZA CRISTINA ROCHA CARDOSO: é pesquisadora e dramaturgista. Professora dos cursos de graduação em dança e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará.

ANDREI BESSA SIQUEIRA CAMPOS: é performer e dramaturgista. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará.

EM FOCO

DRAMATURGIA DA
EXPERIÊNCIA: CORPO,
AUTOBIOGRAFIA E FEMINISMOS
NA CRIAÇÃO DE *NO TE
PONGAS FLAMENCA!*

*DRAMATURGY OF EXPERIENCE: BODY,
AUTOBIOGRAPHY AND FEMINISMS IN THE
CREATION OF NO TE PONGAS FLAMENCA!*

*DRAMATURGIA DE LA EXPERIENCIA: CUERPO,
AUTOBIOGRAFÍA Y FEMINISMOS EN LA
CREACIÓN DE NO TE PONGAS FLAMENCA!*

PATRICIA FAGUNDES

JULIANA KERSTING

FAGUNDES, Patricia; KERSTING, Juliana.

Dramaturgia da experiência: corpo, autobiografia e feminismos na criação de *No te pongas flamenca!*

Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **164-189**, 2021.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.38183>

RESUMO

O artigo reflete sobre o processo de criação cênica e dramatúrgica de *No te pongas flamenca!*, espetáculo desenvolvido entre 2017 e 2019 como parte de pesquisa de mestrado da atriz e bailaora Juliana Kersting. Na montagem, repertório corporal, autobiografia e feminismos operam como fontes e provocações de uma narrativa que busca compor outras histórias, nossas histórias, distintas dos discursos do poder. Em intersecções entre teoria e prática artística, corpo e conceito, propõe-se uma dramaturgia da experiência feita de subjetividade, memória, desejo, processo, encontros e desencontros. Ao mesmo tempo que é feito de experiência, o próprio fazer cênico/dramatúrgico é experiência, ou seja, o que fazemos nos faz e tece narrativas no mundo.

PALAVRAS-CHAVE:

teatro; dramaturgia; corpo;
feminismos; autobiografia.

ABSTRACT

The paper reflects on the scenic and dramaturgical creation process of No te pongas flamenca!, a play developed between 2017 and 2019 as part of the Master's research of the actress and flamenco dancer Juliana Kersting. In the montage, body repertoire, autobiography and feminisms operate as sources and provocations of a narrative that seeks to compose other stories, our stories, distinct from the speeches of power. At intersections between theory and artistic practice, body and concept, a dramaturgy of experience is proposed, made up of subjectivity, memory, desire, process and encounters. At the same time that it is made of experience, the scenic / dramaturgical work itself is an experience, that is, what we do makes us and weaves narratives in the world.

KEYWORDS:

*theater; dramaturgy; body;
feminisms; autobiography.*

RESUMEN

El artículo reflexiona sobre el proceso de creación escénica y dramatúrgica de No te pongas flamenca!, espectáculo desarrollado entre 2017 y 2019 como parte de la investigación del Master de la actriz y bailaora Juliana Kersting. En la puesta en escena, el repertorio corporal, la autobiografía y los feminismos operan como fuentes y provocaciones de una narrativa que busca componer otras historias, nuestras historias, distintas de los discursos del poder. En intersecciones entre teoría y práctica artística, cuerpo y concepto, se propone una dramaturgia de la experiencia, compuesta de subjetividad, memoria, deseo, proceso, encuentros y desencuentros. Al mismo tiempo que está hecho de experiencia, el trabajo escénico /dramatúrgico en sí es una experiencia, es decir, lo que hacemos nos hace y teje narrativas en el mundo.

PALABRAS CLAVE:

*teatro; dramaturgia; cuerpo;
feminismos; autobiografía.*



INTRODUÇÃO

NOÇÕES E PRÁTICAS

de dramaturgia são tão múltiplas como a diversidade de propostas e poéticas da cena contemporânea. Em diversas produções, não há um texto prévio que opere como matriz criativa; a dramaturgia é composta no processo de ensaios, junto a outros elementos cênicos. Este procedimento marca o fazer de grupos de renome e ressonância internacional, como os ingleses *Forced Entertainment* ou *Cumplicite*; nacional, como os paulistas Teatro da Vertigem e Núcleo Bartolomeu de Depoimentos; além de diversos grupos e coletivos que compõem a extensa trama do fazer cênico fora dos grandes centros ou dos focos de maior visibilidade, nacional ou internacional.

Este texto propõe uma reflexão sobre uma pesquisa cênica desenvolvida em Porto Alegre, cidade no sul do Sul do país onde, como em tantos lugares do mundo, diversas experiências de criação cênica envolvem a composição de dramaturgia original, tanto na universidade como na cena local, e em atravessamentos entre ambos contextos. Grupos como Teatro Sarcástico,¹ Cia Rústica de Teatro² e Cia de Flamenco del Puerto³ constituíram e constituem plataformas para experiências de composição dramatúrgica para diversos artistas da cidade, incluindo as autoras deste texto, que também dialogam com o contexto do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

1 Grupo integrado pelos artistas Daniel Colin, Guadalupe Casal e Ricardo Zigomático. Ver: <https://teatrosarcastico.blogspot.com/p/o-grupo-teatrosarcastico-reuniu-se.html>

2 Núcleo de criação cênica com mais de 15 anos de atuação, dirigido por Patrícia Fagundes. Ver: www.ciarustica.com

3 Escola e companhia de flamenco com 21 anos de pesquisa e trabalho continuados, conduzida atualmente por Daniele Zill e Juliana Prestes, da qual Juliana participou durante anos e continua colaborando. Ver: www.instagram.com/delpuerto flamenco www.facebook.com/delpuerto flamenco. Daniele Zill também realizou mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), desenvolvendo a dissertação *Corpo del puerto: gesto flamenco no espetáculo Las Cuatro Esquinas* (2017), com orientação da Prof^a. Dr^a. Suzane Weber.

(UFRGS), onde outras pesquisas de mestrado e doutorado envolvem processos de criação de dramaturgia e reflexões sobre os mesmos.⁴

Práticas de criação de dramaturgia, em processo de ensaios, com frequência afastam do estatuto de obra fechada, aproximando-a da condição de impermanência e interconexão próprio das artes cênicas, que acontecem sempre no entre: entre corpos, o espaço e o tempo, o eu e o nós, as palavras e as coisas, entre elementos que se friccionam, complementam, iluminam ou contradizem. Em seu artigo sobre dramaturgia em campo expandido, o pesquisador teatral espanhol José Sánchez define dramaturgia como um espaço de mediação:

Isto é dramaturgia: uma interrogação sobre a relação entre o teatral (o espetáculo/o público), a atuação (que implica o ator e o espectador como indivíduos) e o drama (ou seja, a ação que constrói o discurso). Uma interrogação que se resolve momentaneamente em uma composição efêmera, que não pode ser fixada em um texto: a dramaturgia está além ou antes do texto, se resolve sempre no encontro instável dos elementos que compõem a experiência cênica. (SÁNCHEZ, 2011, p. 19, tradução nossa)

No mesmo texto, Sánchez aborda a questão do relato ou narrativa, afirmando que a necessidade humana de contar histórias, atribuindo sentidos ao vivido, se faz especialmente urgente em nosso tempo. É importante considerar que a ficção, e o ato de ficcionar, são parte do real, assim como há sempre uma dimensão ficcional em uma narrativa, mesmo que trate de ‘ fatos reais’ ficção e realidade se entrecruzam na produção de si mesmas, configurando-se mutuamente através de acordos sociais. Em tempos de disputa de narrativas, o autor reconhece ‘um ativismo cultural que situa precisamente no contar histórias um modo de resistência contra a imposição de mitologias fabricadas nas indústrias hegemônicas’. (SÁNCHEZ, 2011, p. 16, tradução nossa)

Inseridas neste contexto, as práticas da dramaturgia contemporânea propõem a construção de narrativas através dos múltiplos elementos e meios que constituem a cena; tecendo organizações de experiências, sentidos, imagens e ideias em certo espaço-tempo. O “como” e as “formas” utilizadas para contar histórias

4 Como, por exemplo: *Boca no mundo: palavras de um professor artista* (2020), pesquisa de doutorado no PPGAC da UFRGS de Carlos Mödinger com orientação Profª Drª Mirna Spritzer; *Sobrevivo: trajetórias de uma encenação enegrecida* (2019), pesquisa de mestrado no PPGAC UFRGS de Sandino Rafael com orientação Profª Drª Patricia Fagundes, entre outras.

são plurais, muito além de um modelo linear e fechado em si mesmo - não só no campo das artes, mas também nas manifestações da indústria cultural e da grande mídia “informativa”, que continuamente produzem narrativas e sentidos. Neste campo de produção e disputa, identificamos a importância do fazer dramático, que implica a questão de quem conta a história, como e através de que recursos. Que histórias precisamos contar, e como? O “como” não remete a uma questão estritamente formal, pois compõe a própria história, é parte da narrativa.

Nas artes cênicas, o processo criativo desenvolvido durante o período de ensaios forja um espaço-tempo especial, um microterritório de sociabilidade e experiência no qual outras lógicas de pensamento são acionadas, justamente porque habitam o campo da experiência. Nos referimos à experiência no sentido proposto pelo filósofo catalão Jorge Larrosa, ou seja, como “[...] aquilo que nos passa, ou que nos toca, ou que nos acontece, e, ao passar, nos forma e transforma” (LARROSA, 2014, p. 28), uma palavra que segundo o autor não deve ser fechada em um conceito:

A experiência seria o modo de habitar o mundo de um ser que existe, de um ser que não tem outro ser, outra essência, além da sua própria existência corporal, finita, encarnada, no tempo e no espaço, com outros. E a existência, como a vida, não pode ser conceitualizada porque sempre escapa a qualquer determinação, porque é, nela mesma, um excesso, um transbordamento, porque é nela mesma possibilidade, criação, invenção, acontecimento. Talvez por isso se trata de manter a experiência como uma palavra e não fazer dela um conceito [...]. (LARROSA, 2014, p. 43)

Os processos criativos da cena, marcados por uma dimensão corpórea e relacional, apresentam o potencial de compor territórios temporários abertos à experiência, um espaço de passagem, indefinido e arriscado, que envolve um gesto de interrupção ao tempo cotidiano, e que requer “escutar aos outros, cultivar a arte do encontro” (LARROSA, 2014, p. 25), e que, como a experiência, “não se define por sua determinação e sim por sua indeterminação, sua abertura”. (LARROSA, 2014, p. 44) Mesmo em um espetáculo solo, há sempre uma experiência compartilhada de criação, seja com artistas que ocupam outras funções ou com o

espectador em sua presença imaginada. Assim, compor a dramaturgia durante os ensaios implica colocá-la neste território movediço, feito de encontros e desencontros, atravessado por turbulências e contaminações. Neste processo, a própria experiência do fazer cênico fica marcada na organização narrativa, o que favorece construções abertas, episódicas, não lineares e inclusive contraditórias, pois comportam falas diversas, ruídos, dúvidas, rastros e restos.

A partir da percepção da dramaturgia como uma experiência, uma interrogação, um movimento, uma organização narrativa e uma composição efêmera que se resolve no encontro, este trabalho propõe a reflexão sobre um processo específico de criação cênica, cuja dramaturgia foi desenvolvida durante o período de ensaios, em encontros e fricções entre corpo, memória e teoria. *No te pongas flamenca!* é um espetáculo teatral⁵ solo que articula narrativas biográficas com corporeidade e ritmos da dança flamenca, dialogando com propostas de teatro feminista, em intersecções entre produção teórica e artística, universidade e criação cênica. A montagem integra a pesquisa de Mestrado, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS entre os anos de 2017 e 2019 pela atriz e *bailaora*⁶ Juliana Kersting, que além de estar em cena assina a dramaturgia. O registro do espetáculo está disponível no em nota.⁷

Este texto se propõe assim a pensar o processo criativo desde sua vivência. Uma das autoras é atriz do espetáculo, Juliana Kersting. A outra é encenadora, não desta montagem, mas de diversas outras, e professora orientadora da pesquisa, Patricia Fagundes. Como indica a artista pesquisadora Ciane Fernandes, entendemos que é no corpo que “a prática e a pesquisa acontecem, convergem-se uma à outra” (FERNANDES, 2014, p. 3), e a arte pode ser uma chave-mestra que articula modos de pensamento:

[...] a arte deixa de ser apenas um produto ou mesmo um processo a ser descrito, analisado e inserido em outros moldes (por mais abertos e dinâmicos que sejam), e passa a ser em si mesma o modo de (des)organizar discursos e métodos, bem como questionar a imposição de resultados quantitativos. Ou seja, a prática artística passa a ser a chave-mestra que acessa, conecta e/ou confronta os demais conteúdos, trazendo uma

5 Ainda que reconheçamos a porosidade das fronteiras entre dança e teatro, e que o flamenco constitua uma presença decisiva na obra em questão, definimos a montagem como teatral pelo conjunto de referências, opções estéticas, procedimentos criativos e enfoques adotados.

6 A expressão *bailaora*, deriva da palavra *bailadora*, e denomina as artistas que dançam flamenco. A escolho por este termo, ao invés de bailarina por exemplo, evidencia a intenção de localizar um modo de arte e existência surgido na mistura de povos - *gitanos*, mouros, judeus - reunidos no sul da Espanha, onde compartilharam seus saberes e também condições sociais de marginalização.

7 Ver: <https://youtu.be/I3Plvr7yKY0>.

contribuição única para o contexto acadêmico, que muitas vezes torna-se estagnado com seu excesso de regras e normatizações. (FERNANDES, 2014, p. 2)

Tanto a pesquisa como a dramaturgia assumem como matéria o próprio corpo-memória da atriz-*bailaora*, que narra a si mesmo e às mulheres de sua família, nos desdobramentos de existências marcadas por experiências comuns a outras mulheres na sociedade patriarcal que vivemos. Junto ao corpo, a dramaturgia envolve a experiência do encontro, durante o processo investigativo/criativo, com pensamentos feministas e decoloniais.⁸ Perspectivas políticas e filosóficas da arte que passam a compor a narrativa e a carne da cena.

A enunciação em primeira pessoa, que marca a montagem, também se faz ocasionalmente presente neste artigo, em fragmentos da dramaturgia textual e de reflexões pessoais da atriz (destacadas do corpo do texto, em itálico). Assumir a subjetividade revela a intenção, política e artística, de propor contrapontos à lógica do universal, objetivo e impessoal, que afirma um sistema “que reflete os interesses políticos específicos de uma sociedade *branca colonial e patriarcal*”, como analisa a intelectual e artista Grada Kilomba (2016) na palestra-performativa *Descolonizando o conhecimento*. Ou seja, a intenção de reivindicar aquilo que habita o campo da experiência, aquilo que, de acordo com Larrosa, “[...] tanto a filosofia como a ciência tradicionalmente menosprezam e rechaçam: a subjetividade, a incerteza, a provisoriedade, o corpo, a fugacidade, a finitude, a vida”. (LARROSA, 2014, p. 40) Acreditamos que a aventura de buscar epistemologias próprias das artes cênicas, que frequentemente escapam à lógicas cartesianas, encontra a urgência apontada por tantos estudos e propostas contemporâneas de romper com narrativas hegemônicas para compor outras histórias, nossas histórias, distintas dos discursos mais ou menos visíveis do poder.

Para pensar as tramas do processo criativo, esse acontecimento fugidio e resistente a categorizações, identificamos três campos/fontes de experiência que alimentaram a dramaturgia e pautaram questões da narrativa desenvolvida: corpo-memória, autobiografia e feminismos. Inicialmente enfocamos o repertório corporal como matéria dramatúrgica, que na montagem em questão se materializa no flamenco e, no eixo seguinte, desenvolvemos a questão da autobiografia. Finalizamos com

8 Não discutiremos aqui as diferenças conceituais propostas entre o descolonial e o decolonial, questão que foge ao escopo deste artigo.

considerações a respeito dos discursos feministas como provocações transformadoras e definidoras de caminhos no processo de criação de *No te pongas flamenca!*. Tal divisão é apenas um recurso para estruturar a reflexão, pois estes campos ou fontes não operam isoladamente, e sim funcionam em ciclos de retroalimentação, compondo zonas de fronteira, onde se confundem e misturam. Entendemos que a dramaturgia é em si mesma uma zona fronteira e porosa, feita de tudo que a experiência da cena organiza e desorganiza, destrói e inventa, afirma e duvida, feita de corpo, palavra encarnada, movimento, espaço, tempo, experiência.



CORPO – MEMÓRIA

O corpo, e as relações que compõe com outros corpos, com o espaço e o tempo, constitui matéria basilar das artes cênicas. Mesmo em tempos de pandemia e distanciamento social, no qual tantas propostas de artistas cênicos se fazem mediadas por telas e programações digitais, o corpo é matéria de criação. Escreve, pensa, debate-se, procura, reescreve-se, narra-se. É um arquivo vivo e movediço de experiências, em contínua transformação, como ressalta a pesquisadora teatral alemã Fischer-Lichte (2008, p. 92):

O corpo humano não conhece o estado de ser, só existe no estado de devir. Recria a si mesmo a cada piscar de olhos, cada respiração e movimento incorpora um novo corpo. Por esta razão, o corpo é, ao final, elusivo. O estar-no-mundo corporal, que não pode ser mas é continuamente devir, veementemente recusa todas as noções de obra de arte. [...] Ao invés disso, o ator atravessa processos de incorporação. Através destes processos, o corpo é transformado e recriado – o corpo acontece.

O corpo acontece, é transformado e recriado na cena, permanecendo elusivo e incontrolável. Ao mesmo tempo, é feito de memória, como já nos disse Grotowski: “não é que o corpo tem memória. Ele é memória”. (GROTOWSKI, 2010, p. 173)

A atriz-pesquisadora Tatiana Cardoso acrescenta a coexistência de temporalidades, pois “Se corpo é memória, memória para mim, é a duração das experiências no corpo, que podem estar constantemente se atualizando”. (CARDOSO, 2009, p. 29) Segundo a encenadora Anne Bogart, “o ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo ‘lembrar’”. (BOGART, 2011, p. 30) Para a referencial coreógrafa Pina Baush, a memória era um elemento central do processo criativo e da própria dramaturgia de suas obras, que entretecem lembranças, desejos e corpos, como já destacaram diversas pesquisadoras brasileiras, entre elas Solange Caldeira, ao afirmar que “a memória é, com certeza, o mais forte elemento articulador” dos temas abordados pela artista. (CALDEIRA, 2010, p. 121)

Esse corpo-memória, que carrega experiências e se transforma continuamente, feito de tempo e carne, que lembra como ato físico, é também matéria constitutiva da dramaturgia de *No te pongas flamenca!*. Tanto pelas narrativas biográficas, que partem da memória da atriz, e, portanto, estão inscritas no seu corpo, como pelo repertório de técnicas e práticas corporais que assume o papel de elemento narrativo, fusionando-se, reforçando, contrapondo ou ocupando possíveis lugares do texto na composição dramática. No corpo de Juliana, o flamenco é memória e prática de vida desde a adolescência; um lugar em que, batendo firme com os pés no chão, pode inventar narrativas de si, além das expectativas sociais e familiares.

Mais tarde, o teatro oferecerá à artista outro campo de experiência e construção, também ligado à prática corporal, inicialmente bastante referenciado pela Antropologia Teatral, e depois ampliado para outros modos de criação teatral. No flamenco e no teatro, possibilidades de narrar-se, de criar a partir do corpo, separados como linguagens e práticas do cotidiano, mas reunidos na experiência de vida.

Carrego uma percepção aguda de que a mistura entre os dois pode ser muito rica, sem que seja categorizada como dança-teatro ou teatro coreográfico. A corporeidade do flamenco é carregada de passado, de múltiplos corpos e povos que o constituíram e seguem o fazendo existir, atualizando-se e mesclando-se a outras linguagens artísticas.

Os pés que batem no chão, sapateiam, e repercutem no corpo, exigindo, chamando, conferindo presença ao corpo que golpeia. O golpe, que é som, produz ritmo, faz música com o corpo. E, também, incomoda, desacomoda. Pressiona, percute, bate com e como o coração. Compasso. Descompasso. Precisão. Encontro. Encarna e treme a carne. Barulha, acaricia, chicoteia, ponteia, empurra, puxa. Som, silêncio e pausa preenchem o espaço. Pulsa, invade, arrebatada, toca, comove, acalenta, seduz. O tronco carregado de oposições. O abdômen pressionado que sustenta as costas e dá equilíbrio, os ombros que buscam relaxar. Não se baila com tensão. Braços em movimento. Mãos que circulam com delicadeza em torno do pulso, dedilham, espalmam, agarram o ar. A corporeidade composta por estes cruzamentos todos, soma-se a música, a guitarra e o cante. Tons, maiores ou menores, andamentos variados, voz que parece um lamento, ou uma provocação, ou um convite. O movimento da música compõe o movimento da coreografia e vice-versa. Expande, contrai, ralenta, pontua. Uma troca, uma escuta constante em cena, em jogo. Ole tu, ole tu arte! Ole los buenos artistas! Toma! A emoção surge num instante, num verso, num toque da guitarra, em um trêmulo. Potente e suave e explosivo e alegre e triste e nostálgico ao mesmo tempo. É reboliço, rebordosa, casa cheia. Assim sinto o flamenco acontecendo em mim.

FIGURA 1: Pré-estreia *No te pongas flamenca!*, 23 de maio de 2019
Fotógrafa: Adriana Marchiori.



A antropóloga espanhola Cristina Cruces Roldán identifica quatro fontes fundadoras do flamenco: “cultura musical e manifestações estéticas – baile; origem sociais e de classe; la copla, versos das músicas transmitidos pela tradição oral; e a sociabilidade e a ritualidade flamenca – a festa”. (FER..., 2013) Para Roldán, em todas estas fontes a relação com o corpo é uma chave crucial, vinculada ao contexto histórico-social onde o flamenco se originou.

Sem esquecer o que é mais barato, móvel. O instrumento fundamental do flamenco, o corpo, que é grátis! Toda a percussão que pode ser feita com palmas, com pitos (estalo de dedos), que se pode fazer com os pés, se pode fazer com as pernas, a dança. Todo um povo pobre, todo ele um marco de uma sociedade do século XIX, assolada por uma pobreza que foi, a que origina, a que explica muitos dos elementos da música e do baile flamenco. (FER..., 2013)

A noção de corpo como “instrumento” não corresponde ao campo conceitual deste trabalho, já que entendemos corpo como algo que acontece e está sempre em relação. No entanto, a ideia de um “corpo grátis” se encontra com a experiência do fazer teatral independente no Brasil, onde o principal recurso criativo também é humano e corpóreo. Como o flamenco, o teatro é feito de misturas, de corpos e desejo; multiplicidades de tempos e espaços reunidos em um momento fugaz, compartilhado entre corpos e redes de memórias. Um dos pontos de partida fundamentais para a criação de *No te pongas flamenca!* residiu no desejo de investigar trânsitos e diálogos entre teatro e repertório flamenco na composição cênica, articulando poeticamente o que já estava misturado no corpo da atriz.

Chego ao programa de pós-graduação para finalmente mergulhar nesta mistura que há tanto tempo desejo, teatro e flamenco, evocando as figuras da mãe, da rainha e da guerrilheira para abordar questões relacionadas a ser mulher. Foram 14 anos longe da universidade, sinto-me intimidada e confusa. Após os primeiros ensaios, dois caminhos surgiram como possibilidades de criação: o primeiro baseado em um trabalho de técnica corporal, misturando Laban e flamenco; o segundo movido pelo desejo de falar sobre o meu corpo grande, inadequado, sobre minha mãe e avó e sobre minha relação com a maternidade. Mas ambos estavam distantes

do que eu imaginava como cena, o primeiro muito formal e o segundo sem flamenco. Sinto-me perdida. Decido que preciso de uma temática para materializar, algo que me provocasse, instigasse, apaixonasse. Eu queria falar de mulher, mas o que exatamente? O tema sempre esteve comigo. Meu corpo grande e incomodado; as mulheres da minha família e o meu encantamento por elas; minha filha e o tanto que transformou a minha vida, de tantas maneiras diferentes, todos os dias.

Esse sentir-se perdida, intimidada ou confusa é, de diversos modos, parte do processo criativo, onde nos colocamos em desequilíbrio para criar, nos aventuramos em territórios desconhecidos para compor histórias que estão em nós, mas ainda não sabemos. Tal condição nos aproxima, novamente, da perspectiva da experiência, onde “[...] o que se descobre é a própria fragilidade, a própria vulnerabilidade, a própria ignorância, a própria impotência, o que repetidamente escapa a nosso saber, ao nosso poder e à nossa vontade”. (LARROSA, 2014, p. 42)

Como comecei? Como assim, vou ter que escrever a dramaturgia? Quais procedimentos e técnicas vou usar? Por que ensaiar sozinha é tão difícil? Lembro de programar ensaios e de não conseguir cumprir à risca o que propus. Lembro de parar para anotar no diário de ensaios e parecer que estava escrevendo sobre outra coisa, diferente da que acabei de fazer. Lembro de ficar muito excitada com uma cena nova e me sentir um fracasso e vazia quando não produzia nada. Lembro de teimar comigo mesma nos momentos em que duvidei da proposta de pesquisa (afinal quem inventou isso fui eu. Minha mãe diria, ‘quem mandou inventar, agora aguenta!’). Lembro de desistir e depois retomar. Lembro de insistir até a cena surgir. E lembro de dizer a mim mesma para não julgar e me entregar ao momento. Tento me organizar nesse exercício de narrar-se. Escrever é inventar a si mesma. Deve ser por isso que as vezes é tão cansativo. Revivo os momentos, refaço-me num processo de questionamento e (re)criação constantes.

Em *No te pongas flamenca!*, o flamenco é também uma narrativa de si, na qual a artista se refaz e recria; mergulhando no desafio de articular uma composição não ilustrativa ou isolada, liberta da preocupação com modelos “corretos”, recriando-se na mistura, na incorporação plural. Assim, o flamenco se oferece

no processo como arquivo do corpo, material narrativo incrustado na pele, bem como repertório técnico basilar, oferecendo recursos para aquecimento, sequências corporais, ritmo para enunciação de textos, criação de imagens, percussão corporal. Durante o processo, vai entretecendo a dramaturgia, em sonoridade, corporeidade, estados energéticos que produzem sentidos, imagens, referência de figurinos, trilha sonora, e também como coreografia, movimento que é narrativa. Não há o uso do flamenco como fonte de signos, ou a intenção de significação de movimentos, objetos ou gestos, e sim uma aproximação afetiva e mnemônica que entrelaça imagens, música, dança, palmas; o corpo-memória da atriz em possíveis diálogos com as muitas memórias ancestrais que compõem esta arte de origem popular. Uma origem que se renova e atualiza continuamente, pois o flamenco continua existindo além dos grandes circuitos da arte, sendo dançado por pessoas anônimas, mulheres e homens, senhoras e crianças, em pequenos *pueblos* da Espanha e inclusive aqui, no sul do Brasil.

Uma tradição móvel e deslizante, multi-identitária. A percepção dos muitos corpos não-hegemônicos que compõem o flamenco. E por fim, eu: uma brasileira, que dança, canta e toca palma para si mesma enquanto diz textos e conta histórias sobre mulheres de sua família, descendente de poloneses e alemães. Exerço minha autonomia como artista articulando os capitais culturais que carrego. Desta forma, o flamenco é vestido e logo despido, de traje e música. Eu, corpo -memória-atriz-bailaora.

Durante o processo, *bailaoras* como Pastora Galván⁹ e Melissa Calero¹⁰ ofereceram fontes de inspiração e referência dançante, em seus movimentos que entretecem tradição e contemporaneidade. Pastora Galván busca dialogar com a forma de bailar das senhoras do tradicional bairro de Triana, em Sevilha, evocando imagens de corpos não hegemônicos na dança, na memória de seu povo e através de seu próprio corpo. Melissa Calero *baila* ao som da voz da *bailaora* Carmen Amaya, um ícone da cultura flamenca que, na primeira metade do século XX, dominava passos que eram reservados aos *bailaores*, cantava e bailava ao mesmo tempo, com frequência dançando de calças. Melissa também inspirou Juliana na aventura de sapatear e enunciar textos simultaneamente. Outras inspirações para a montagem foram as *bailaoras* Olga Pericet, Belén Maya, La Choni e a *performer* Pilar Albarracín.

9 Homenagem de Pastora Galván a Triana Pura. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=5_b2AhQ0ZbQ

10 Melissa Calero em *La Huella. Todos somos Carmen Amaya*. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=K3uZ9niQwag>.

AUTOBIOGRAFIA

A criação a partir de material biográfico é um recurso bastante recorrente na cena atual, articulando-se de modos diversos, de maneira que não há um estilo cênico/dramatúrgico específico que envolva este tipo de produção. Ainda assim, é importante considerar que, mesmo em um solo autobiográfico, o foco não está em histórias privadas, pois não é o eu isolado que “fala”, mas sua relação com outro. Ao trabalhar-se com as próprias memórias e perspectivas, ao oferecerem-se testemunhos, podem-se acionar as vivências de quem assiste, atualizando-se o vivido, nesse espaço virtual *entre* o palco e a plateia onde se dá o teatro. Ou seja, a experiência do eu constrói-se em relação ao outro, o sentido faz-se no *entre*, no qual o individual é também social. Essa ampliação da experiência, a partir do ato de compartilhar, não elimina sua singularidade, que escapa à universalismos e pode articular narrativas distintas às do poder hegemônico, como destaca Patrícia Fagundes (2019, p. 29):

A perspectiva biográfica e suas micro-histórias oferecem a possibilidade de verdades transitórias e localizadas, experiências específicas que podem ser associadas pelo espectador às suas próprias experiências, fugindo de narrativas absolutas. Podemos pensar que toda arte é autobiográfica em alguma medida, já que é articulada a partir das experiências de vida de quem cria. Tem cor, gênero, sexo, classe, trajetória... Nesse sentido, dialoga com a noção de ‘lugar de fala’, que evidencia a condição social-individual de quem articula narrativas, desconstruindo a possibilidade de imparcialidade ou universalidade.

Pensar a questão do lugar de fala foi um disparador importante no processo de *No te pongas flamenca!*, a partir do encontro com o feminismo negro, que expõe o universalismo do termo “mulher” – de que mulher falamos ao falar de “mulher”? Em sua proposta de enegrecer o feminismo, Sueli Carneiro (2019, p. 314) questiona: “Quando falamos de romper o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada [...]”.

Kilomba (2016, p. 8) critica a posição privilegiada da branquitude que se coloca como norma não nomeada, como “um centro ausente, uma identidade que se coloca no centro de tudo, mas tal centralidade não é reconhecida como relevante, porque é apresentada como sinônimo de humano”. A ação de localizar-se, de assumir uma experiência e um ponto de vista específicos, afirmou-se como necessidade fundamental em um processo de criação que foi atravessado pela urgência da reflexão crítica sobre a branquitude.

Sou sudaca, branca, mulher cis, mãe, artista e pesquisadora. Parto de um lugar de privilégio, ocupo um espaço em um programa de pós-graduação em uma universidade pública e sou bolsista. Nos interstícios de mulher branca e latina, desperto meu olhar e escuta para as muitas e diferentes formas de opressão impostas. Observo-me cada vez mais e começo a exercitar o meu lugar fala como lugar de escuta e também de ‘cala’. Calar não como uma violência ou resignação, mas uma atitude de respeito, atenção e afetividade. Como dizia minha avó, a Olga, ‘temos duas orelhas e uma boca’.

O lugar de fala, que é também lugar de escuta, remete ao campo do trabalho sobre si e ao encontro, fundamentais no processo criativo em questão, que toma como matéria o corpo-memória da atriz-bailora em encontro com o outro e com o mundo. O encontro, neste sentido de existir em relação ao outro e ao mundo, é o movimento que permite a própria percepção de si, ao mesmo tempo que revela a realidade como uma narrativa produzida, que depende de acordos sociais, ou seja, muito distante da fantasia de uma verdade objetiva universal. A criação autobiográfica reconhece que memória é também imaginação, que narrar-se é ficcionar-se, e, portanto, nada “é porque é e sempre será assim”. A artista e pesquisadora Celina Alcântara, em sua tese sobre formação teatral como possibilidade de criação e transformação de si, afirma que “um corpo capaz de produzir ficção é um corpo que se transformou, que traz em si as marcas psicofísicas de uma caminhada; ou seja, é um corpo que também se ficcionou”. (ALCÂNTARA, 2012, p. 52)

Experimento durante o processo a percepção de que sou ficção, de que somos ficção, e através do encontro reconheço que sou real. Permito-me navegar nestas histórias, entre a ficção e o real, e em seus interstícios produzir, ou revelar, narrativas. Sou eu e não sou eu ao mesmo tempo. Não existe

a construção de personagens ficcionais. Falo em primeira pessoa, todavia, compartilho histórias pessoais e lembranças que passaram por uma construção e edição que compôs o texto do espetáculo. Há verdade nos fatos, porém subjetivados por mim e sem a preocupação de agregar indícios de verdade além de fotos e do ato de recordar e conversar com minha mãe sobre alguns acontecimentos. São ficções reais. Desta forma, possuem outras versões, concebidas entre o lembrar e o esquecer e o subjetivar das mulheres que trago ao palco. Sei que existo, porque o outro existe. O que me faz real é o encontro. Corpo, memória, encontro, carne e ficção.



FIGURA 2: Pré-estreia *No te pongas flamenca!*, 23/05/2019
Fotógrafa: Adriana Marchiori.

As histórias pessoais vão entretecendo a dramaturgia, a partir de memórias da atriz sobre suas experiências de vida e das mulheres de sua família – mãe, avós e tias – que viviam em uma pequena cidade de imigração polonesa no interior do Rio Grande do Sul. Existências marcadas por silenciamento, invisibilidade, resignação, contradições e revoltas. Memória de corpos que enfrentaram dificuldades em existir por serem mulheres. Ontem e hoje: corpos objetos, clandestinos, vulneráveis. E também rebeldes. Corpos políticos carregados de narrativas, que aparecem no texto e em outros componentes cênicos, como no quadro pintado pela avó, na máquina de costura que era instrumento de trabalho da família. Além das histórias, narradas às vezes na terceira pessoa, a estrutura de depoimento pessoal marca a dramaturgia, como na fala final, que é enunciada ao ritmo de palmas e dos pés que batem no chão e repercutem no corpo, na batida do flamenco em sua fúria e ternura:

Mulher cis. Branca, 1m 85, 80 kg, olhos verdes, posso dizer que bonita. Não sou? Mãe de uma menina cis, apesar de três gravidezes. Artista. Nunca fui boa jogadora de basquete ou vôlei. Nem magra o suficiente para ser modelo/manequim. Tornei-me bailarina e atriz. ‘Você se mexe bem para alguém do seu tamanho’. Padrão. Não padrão. Depende do ponto de vista. Bom, de qualquer forma digo que a temperatura aqui em cima é a mesma que aí embaixo, ainda que o ar seja um pouco mais rarefeito, e sim, posso alcançar para vocês os objetos das prateleiras mais altas e depois trocar a lâmpada queimada. Namorei homens baixos, 1m68, e altos, 1m97. Fui motivo de deboche. Danem-se. Bailarina e atriz, deve ser puta. Separada com uma filha morando na capital, deve ser puta. E por que não? Danem-se. Fumante. Bebo, nem sempre socialmente. Solteira. Usuária continua de cafeína, cloridrato de bupropiona, oxalato de escitalopram. Eventualmente, mizoprostol, paracetamol, pantoprazol, dipirona monoidratada, citrato de orfenadrina e clonazepam, glúten, açúcar, gordura vegetal, emulsificantes monoglicerídeos, lecitina de soja, gordura anidra de leite, poliglicerol polirricinoleato e aromatizantes. Sim, aromatizantes. Sou uma mulher cheirosa e doce. Mas nem sempre. Meu corpo me apresenta e fala por mim. Vivo num rolo compressor de ansiedade, entre prazer e

frustração. Um corpo com o sexo, o prazer controlado e manipulado. Corpo clandestino, corpo objeto, corpo vulnerável, corpo rebelde. (KERSTING, 2019, p. 174)



FEMINISMOS

Como já indicado, o encontro com teorias feministas foi fundamental no processo criativo de *No te pongas flamenca!*, desacomodando certas perspectivas e agenciando outras. Uma experiência de estudo, debate e reflexão que afetou a vida e a prática artística da atriz, gerando curtos-circuitos criativos, que contaminaram a criação cênica e dramatúrgica. Corpo, autobiografia e feminismos se associam como provocações estruturantes do processo, intimamente relacionados na composição de uma narrativa que busca questionar lógicas heteropatriarcais.

Segundo Simone de Beauvoir (1980, p. 30) “toda história das mulheres foi escrita pelos homens” e, “portanto, está sob suspeição” completa Maria Amélia Telles (1999, p. 11). Assim, reescrevê-la é ir contra a hegemonia de uma sociedade masculina, branca e cisgênera. É tomar autoria de si, corpo-memória-subjetividade. É produzir contradiscursos, que com frequência se produzem a partir de nossas *(her)stories*, neologismo cunhado pela escritora e ativista estadunidense Robin Morgan (1960) com o objetivo de provocar a aparente neutralidade da linguagem. Ao trocar o pronome na palavra *(his)story*, história deles, por *(her)story*, história delas, Morgan propõe o fomento, a produção e o reconhecimento de narrativas de mulheres. Tal termo foi adotado pela pesquisadora e professora Maria Brígida de Miranda (2017) ao relatar práticas cênicas e ativistas produzidas por mulheres no curso de Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), indicando “o florescimento e amadurecimento de uma profusão de experimentos teatrais que se inserem no campo de estudos e produção artística feminista”, em ações que “não estão isoladas, elas dialogam, reverberam e proliferam outros ativismos”. (MIRANDA, 2017, p. 4) Ao se referir à produção de teatro feminista, Miranda afirma:

O teatro feminista pode ser um dos principais veículos de comunicação de ideias feministas, um espaço ficcional onde a força está na presença física das atrizes e nas narrativas teatrais ancoradas nas experiências de mulheres; em seus corpos vivos e pulsantes que criam imaginários de igualdade e empoderamento feminino. Essa presença cênica encarnada e sem mediação tem o potencial de criar uma comunhão entre mulheres, entre atrizes e espectadoras dispostas a inventar existências que denunciam, resistem e destroem o sistema patriarcal. (FABRINI; MIRANDA; ROMANO, 2018, p. 1)

A aproximação ao imaginário de um teatro feminista aconteceu durante o processo criativo de *No te pongas flamenca!*, através da experiência de conversas, leituras, aulas, debates, seminários, congressos, trocas; na percepção da profusão de produções teatrais que se relacionam à uma perspectiva feminista. Nesse sentido, o fluxo criativo da montagem também foi alimentado por trabalhos de colegas, amigas, parceiras que dialogam diretamente com material biográfico e discursos feministas: *Vida alheia*, da atriz pesquisadora Mariana Rosa,¹¹ e *Todas nós*, da atriz pesquisadora Iassanã Martins,¹² ambos desenvolvidos no mesmo programa de pós-graduação; *(E)terno e pílula da visibilidade: Maria Scariot Presente!* da atriz e encenadora Stefanie (Tefa) Polidoro,¹³ sendo o primeiro sua pesquisa em graduação no DAD /UFRGS e o segundo de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT/ UDESC). Trabalhos que conectam pesquisa e criação cênica, corpo e conceito, arte e política. Pensar o mundo além da lógica patriarcal inclui a valorização da experiência compartilhada, do próximo, das redes de troca e afeto, que muitas vezes definem o próprio fazer teatral.

A artista pesquisadora Verônica Fabrini afirma que o teatro seria um espaço privilegiado para a prática de epistemologias feministas, pois é “[...] o lugar onde se é necessário multiplicar os olhares. No contexto atual brasileiro é urgente assumir esta causa em profundidade”. (ALMEIDA, 2019, p. 1) Uma urgência de nosso tempo: articular outras narrativas e epistemologias, imaginar outras realidades possíveis, que forneçam alternativas à violência de um sistema que exaure, subjuga e explora a maioria da população, um sistema onde certas vidas importam e outras são dispensáveis, um sistema que impõe padrões inatingíveis que nos mantém em constante estado de inadequação.

11 *Escuto poesia na vida alheia: um processo de criação radiocênica* (2017), pesquisa de mestrado no PPGAC da UFRGS com orientação Prof^a Dr^a Mirna Spritzer.

12 *TODAS NÓS: práticas de intimidade e atuação cênica* (2017), pesquisa de mestrado no PPGAC da UFRGS com orientação Prof^a Dr^a Patricia Fagundes.

13 *(E)terno* (2010), disciplina Estágio de Atuação II, graduação em Artes Cênicas Departamento de Arte Dramática da UFRGS com orientação da Prof^a Dr^a Luciana Olendzki; *Pílula da visibilidade: Maria Scariot Presente! - o processo criativo e feminista de Due Lati Della Campana* (2016), pesquisa de mestrado no PPGT/UDESC com orientação Prof^a Dr^a Maria Brígida de Miranda.

Mergulho na memória, em uma época em que eu queria ser pequena. Pequena para poder caber no mundo. Em alguma medida, estamos dentro deste ambiente onde corpo-beleza-sexo-rendimento-competição traçam as 'regras do jogo' em uma busca por alcançar a representação de padrões historicamente construídos. Você não pode dançar porque é muito grande! Você não pode fazer ginástica olímpica por que é muito grande! Você não é bonita, delicada e/ou por que é grande! Você não cabe aqui por que é muito grande! Você tem tamanho de homem! Você nunca será a primeira da fila! Magra, corpo delineado – 90,60,90 -, estatura mediana, traços suaves, cabelos lisos, loiros, pele branca, bem-humorada, eficiente, uma mulher de sucesso, sem bafo, sem 'asa', sem pelos, sem chulé. (Eu queria ser Paqueta ou Garota Verão, mas não era loira e nem magra o suficiente). Eu usava roupas ou sapatos de homem. Não por querer ou gostar, e tudo bem, eu até gostava. Mas também era o que me servia. Eu queria ser magra, para parecer menor e mais leve.

A feminista francesa Virgínia Despentes (2016, p. 11) já nos alertou que é provável que essa mulher idealizada, “[...] essa mulher branca e feliz, cuja imagem nos é esfregada o tempo todo na cara, essa mulher com a qual deveríamos nos esforçar para parecer”, na verdade não exista. E precisamos estar atentas para não fortalecer este modelo, ao qual somos continuamente submetidas, de múltiplos modos, desde que nascemos. Assim, uma criação cênica atravessada por discursos feministas envolve algumas perguntas fundamentais: como subverter imagens de subalternização? Como não reforçar o imaginário de violência contra a mulher ao abordar tal violência? Como desconstruir discursos machistas internalizados? É necessário questionar modos de pensamento, práticas criativas, modos de relação e existência. A perspectiva decolonial é uma das vertentes feministas que afirma tais necessidades, destacando cruzamentos entre raça, classe, gênero e sexualidade para pensar as dinâmicas que condicionam a sociedade e nossas existências. Para a artista pesquisadora Camila Bacelar e demais autores (2017, p. 25), os discursos críticos decoloniais e feministas acabam por demandar que “impliquemos nossos corpos e nossos cotidianos num processo diário de descolonização”. Aprender a desaprender.

No que diz respeito à descolonização, o desafio colocado para as artes da cena é complexo e toca a todas as dimensões do trabalho artístico. Implicar nossas práticas criativas em processos de descolonização requer repensar radicalmente não só nossas cenas, poéticas e estéticas, mas principalmente as pedagogias e metodologias de criação artística que as conformam. (BACELAR et al., 2017, p. 26)

Pensar nossas práticas criativas como ato político é uma das linhas que costuram feminismos, corpo e autobiografia, nesta pesquisa e além dela. É também o que levou à definição de uma equipe artística composta predominantemente por mulheres. No primeiro momento do processo criativo, *No te pongas flamenca!* contou com o apoio de Marcia Metz, colega de mestrado, e Guadalupe Casal, artista com reconhecida trajetória, que estiveram presentes em parte dos ensaios, dialogando, interferindo, escutando. Após definir rumos para a montagem, Juliana convidou Larissa Sanguiné, atriz, encenadora e parceira de trabalho em outras aventuras, para realizar a direção cênica. Victória Sanguiné, atriz, filha de Larissa, se integrou à equipe na mixagem e operação de som. Essa rede de trabalho e afeto contou ainda com Iassanã Martins na iluminação, colega do grupo de pesquisa,¹⁴ onde investiga narrativas inviabilizadas de mulheres, no mundo e na cena.

Mulheres que criam, que tecem suas histórias na cena, na vida, que estabelecem relações com a criação cênica e com a escrita. É preciso propor uma reflexão crítica sobre as estruturas que se apresentam naturalizadas e que inserem um jeito específico de pensar e de narrar. Narrativas que compõem todos os campos, inclusive o do teatro. [...] Por isso, a importância de apresentar criações cênicas desenvolvidas sob a perspectiva de artistas que fizeram ou fazem a cena a partir de suas próprias experiências, as quais vão muito além de histórias particulares. Pelo contrário: suas narrativas servem como forma de identificação para muitas pessoas e como reconhecimento da alteridade. (MARTINS; FAGUNDES, 2018, p. 109)

14 No grupo FRESTA e no projeto teórico-prático *Práticas de Encontro: o político na cena contemporânea*, que pesquisa a cena como experiência estética, ética e política.

Narrativas de experiências singulares que remetem a um determinado contexto social, compartilhado por muitas; narrativas cênicas que afirmam nossas subjetividades e assim questionam padrões sociais naturalizados, como a violência contra a mulher.

Quando eu tinha 10 anos fui perseguida por uma Kombi, voltando do colégio. Eram dois homens que gritavam coisas pela janela. (sapateado) Quando eu tinha 12, fui abordada por um homem que estava em um carro parado. Ele me convidou para entrar no carro. Quando me aproximei, a janela de trás abriu, um homem de cabelo branco, era ele quem convidava. Eu vestia a farda do colégio. (sapateado e viro de costas). Com 15 o vizinho passou a mão nas minhas costas, por dentro da blusa, eu fiquei paralisada porque ele fez isso enquanto falava com a minha mãe, no corredor do prédio. (viro de frente e pego a saia mostrando as pernas) Quando eu tinha 16 anos fui a uma festa e meu pai me encontrou no final da festa, sentada em uma pedra, virada para o rio, com a meia calça abaixada no meio das pernas e gritando. Alilililililililili Ali ali anda. (viro gritando e pegando a cola,¹⁵ entra áudio com minha voz falando dos assédios) Eu não lembro. Apagão. Era comum nas festas daquela cidade colocarem 'coisas' na bebida das meninas. Eu estava com um vestido solto no corpo, curto. (Vou repetindo algumas das falas da gravação e sapateio, aumentando a velocidade e a força à medida que o texto é dito) Áudio: Com 18, fui encontrar com o namorado. Era tarde, 23 h, e dia de passe livre. Peguei um ônibus e quando desci um homem veio atrás de mim me empurrou contra uma grade, enfiou a mão embaixo da minha saia. Eu reagi, gritei. Ele foi embora. O guarda do prédio não fez nada. Maldita saia. Ainda aos 18, depois de uma apresentação de flamenco em um bar restaurante em Porto Alegre, um dos garçons me falou 'tem um homem que disse que te dá 100 reais para sentar na mesa dele'. Em uma outra apresentação, para um público de homens na maioria, quando comecei a subir a saia, gritavam "tira, tira, tira". Eu estava vestida de flamenca, vestido longo, subi a saia até os joelhos. Nesta mesma noite, os homens

15 Vestido (*bata*) com uma longa cauda (*cola*), é um instrumento característico do baile flamenco.

do público ficaram ligando para o quarto das bailarinas. Com 19, andando por uma avenida pelas dez da noite, de braço dado com uma amiga tão alta quanto eu, nos jogaram ovos, ‘traveco!’ Algumas vezes, esperando o ônibus, fui abordada por homens em seus carros me convidando para entrar. Acho que era por causa da saia curta. Maldita saia. (Sequência de golpes e largo a cola) Maldita saia! (transição) A gente acostuma, é ‘mimimi’...a gente acostuma.: Até que eu olhei para minha filha. (golpe) Não mexe com ela. Não é mimimi. Não mexe com ela, não mexe com ela, não mexe. (KERSTING, 2019, p. 170-172)



FIGURA 3: Pré-estreia *No te pongas flamenca!*, 23 de maio de 2019
Fotógrafa: Adriana Marchiori.

PARA FINALIZAR

Em *No te pongas flamenca!* teatro e flamenco misturam-se na composição de cenas e na produção de estados, imagens e energias, compassos encarnados de memórias. Palavras, histórias, músicas, sonoridades e movimentos compõem a narrativa autobiográfica; o flamenco e a cena como espaços de exercício de identidades e liberdade encontrados por Juliana, onde seu corpo não-padrão de 1,85 m pode dançar e criar. Nesse mergulho mnemônico atravessado pelos saberes e discursos feministas, a atriz *bailaora* vai batendo firme e compassadamente os pés no chão, ou sapateia furiosamente em ritmo acelerado enquanto enuncia violências cotidianas e extra cotidianas de uma sociedade machista. Uma mulher que desenha os gestos imponentes do flamenco para denunciar padrões inventados, como a suposta “fragilidade feminina”, ou que golpeando forte no chão alerta: “não mexe com ela!”

A expressão espanhola *No te pongas flamenca!* significa não fique raivosa, não seja “briguenta”. Como nome do espetáculo, propõe uma afirmação de ser flamenca, artista e mulher, em contraponto ao estereótipo feminino de ser emocionalmente frágil, histérica ou descontrolada; “não se descontrola, não seja histérica! Não reclame, pare de mimimi!”. Frente às tantas violências cotidianas do poder, muitas vezes é preciso colocar-se *flamenca*, sim, protestar com nosso amor e nossa fúria. Ainda é preciso brigar. A expressão também carrega em si a marca de corpo-memória e autobiografia da artista que, junto a produções feministas, potencializaram a construção de uma dramaturgia onde as mulheres estão em evidência. Mulheres comuns que encontraram no cotidiano frestas para existir, que tomam a cena revelando sua rebeldia, contradições e revoltas.

A dramaturgia de *No te pongas flamenca!* se faz assim de experiências singulares, daquilo que nos passa e nos acontece, daquilo que nos faz. De experiências de vida que ressoam na memória, da memória marcada no corpo, de redes de pensamento sobre nosso viver no mundo, das redes de afeto que nos ajudam a sobreviver e criar. Ao mesmo tempo que é feito de experiência, o próprio fazer teatral é experiência, o processo criativo da cena nos acontece e transforma; o que fazemos nos faz. A criação dramaturgica em processo presentifica a experiência, palavra encarnada, escrita das próprias narrativas na travessia de risco que supõe a aventura da criação. Escrita da cena, da pesquisa, da vida.

REFERÊNCIAS

- ALCÂNTARA, C. *Formação teatral como criação: narrativas sobre modos de ficcionar a si mesmo*. 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- ALMEIDA, V. F. M. Outras Cassandras e as classes perigosas. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Arte*, Natal, v. 6, n. 1, p. 1-22, 2019.
- BACELAR, C. B.; ALCURE, A. S.; AZEVEDO, M. T. et al. Pedagogias feministas e de(s)coloniais nas artes da vida. *Ouvirouver*, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 24-39, 2017.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.
- BOGART, A. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. São Paulo: Martins fontes, 2011.
- CALDEIRA, S. A construção poética de Pina Bausch. *Revista Poiésis*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 16, p. 118-131, 2010.
- CARDOSO, T. *Treinamento do ator: plano para reinvenção de si*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- CARNEIRO, S. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, H. B. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 313-323.
- DESPENTES, V. *Teoria king kong*. São Paulo: N-1 edições, 2016.
- FABRINI, V.; MIRANDA, M. B.; ROMANO, L. Mesa vozes feministas: arte e ativismo. In: CONGRESSO ABRACE, 10., 2018, Natal. *Anais [...]*. Natal: ABRACE, 2018.
- FAGUNDES, P. Composição dramática: práticas de criação cênica. *Cena*, Porto Alegre, n. 29, p. 64-77, 2019.
- FAGUNDES, P.; MARTINS, I. Escrever como atriz, como mulher. *Urdimento*, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 98-111, 2018.
- FER. conferencia “El flamenco en la identidad andaluza” Cristina Cruces Roldán. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (74 min). Publicado pelo canal Flamenco En Red. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-LViDPXqyeY>. Acesso em: 28 ago. 2019.
- FERNANDES, C. A prática como pesquisa e a abordagem somático performativa. In: CONGRESSO ABRACE, 8., 2014, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 1-6.
- FISCHER-LICHTE, E. *The transformative power of performance*. London: Routledge, 2008.
- GROTOWSKI, J. Teatro e ritual. In: GROTOWSKI, J.; POLLASTRELLI, C. (org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 119-137.
- KERSTING, J. *No te pongas flamenca!: corpo-memória de uma atriz bailaora*. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/204916>. Acesso em: 22 jul. 2020.

KILOMBA, G. Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba. *MIT SP*, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2018/05/kilomba-grada-ensinando-atransgredir.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2018.

LARROSA, J. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

MIRANDA, M. B. Teatros feministas na Ilha das Bruxas: memórias e “herstory” de práticas teatrais feministas em Florianópolis. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11., Florianópolis, 2017. *Anais [...]*. Florianópolis: UFSC, 2017. p. 1-12.

SÁNCHEZ, J. A. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELLISCO, M.; CIFUENTES, M. J.; ÉCIJA, A. (ed.). *Repensar la dramaturgia*. Murcia: CENDEAC, 2011. p. 19-37.

TELLES, M. A. A. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PATRICIA FAGUNDES: é professora associada do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, encenadora, diretora Cia Rústica de Teatro.

JULIANA KERSTING: é atriz bailaora de flamenco e produtora, Mestre e Doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFRGS.

EM FOCO

BECKETT E OIDA: O DESAMPARO COMO DISSOLVÊNCIA DO REAL

*BECKETT AND OIDA: HELPLESSNESS
AS DISSOLUTION OF THE REAL*

*BECKETT Y OIDA: EL DESAMPARO
COMO DISOLUCIÓN DEL REAL*

RODRIGO POCIDÔNIO

MATTEO BONFITTO

POCIDÔNIO, Rodrigo; BONFITTO, Matteo.
Beckett e Oida: o desamparo como dissolvência do real.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **190-210**, 2021.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.38187>

RESUMO

Esse artigo, escrito no fluxo de um jogo, adota como metodologia a “Prática como Pesquisa”, olhar que pode ser visto como sendo de matriz fenomenológica e que faz das experiências psicofísicas ignições concretas de elaborações e invenções. O objetivo é perceber o processo criativo do espetáculo *Fim de Partida* – a partir do olhar de dois atores que o vivenciaram – como sendo gerador de campos dramaturgicos, que envolvem nesse caso, além da fricção entre o texto de Samuel Beckett e a encenação de Yoshi Oida, também o escancaramento de múltiplos jogos de representação. À guisa de conclusão abrimos a questão de que talvez tais jogos, uma vez expostos, permitam a percepção da noção de “desamparo” visto enquanto abertura perceptiva e criem espaço para a emergência de dissolvências no âmbito do assim chamado real.

PALAVRAS-CHAVE:

Samuel Beckett; Yoshi Oida;
desamparo; real; ficção.

ABSTRACT

This paper, written in a game-like flow, adopts as a methodology the "Practice as Research", that can be seen as having a phenomenological matrix and that turns psychophysical experiences in concrete ignitions of elaborations and inventions. The goal here is to perceive the creative process of Endgame -- from the point of view of two actors who experienced it -- as being the generator of dramaturgical fields involving the friction between Samuel Beckett's text and Yoshi Oida's mise-en-scène, as well as the exposure of multiple representation games. We question if perhaps such games, once exposed, allow the perception of "helplessness" and its consequents dissolutions within the scope of the so-called real.

KEYWORDS:

Samuel Beckett; Yoshi Oida;
helplessness; real; fiction.

RESUMEN

Este artículo, escrito en el flujo de un juego, adopta como metodología la "Práctica como investigación", una mirada que puede considerarse de matriz fenomenológica y que convierte las experiencias psicofísicas en igniciones concretas de elaboraciones e invenciones. El objetivo aquí es percibir el proceso creativo de Final de Partida -- desde el punto de vista de dos actores que lo experimentaron -- como el generador de campos dramaturgicos que involucran la fricción entre el texto de Samuel Beckett y la puesta en escena de Yoshi Oida, así como la revelación de múltiples juegos de representación. Como conclusión nos preguntamos si quizás tales juegos, una vez expuestos, permitan la percepción de la noción de "desamparo" y sus consiguientes disoluciones dentro del ámbito del así llamado real.

PALABRAS CLAVE:

Samuel Beckett; Yoshi Oida;
desamparo; real; ficción.



PRÓLOGO

“MINHA VEZ DE JOGAR”¹ (BECKETT, 2010) é como a personagem Hamm, da peça *Fim de Partida* escrita por Samuel Beckett em 1957, começa seu monólogo inicial. Ele se apresenta para o (anti) jogo da peça, logo após o monólogo de sua dupla, a personagem Clov, que acabara de acontecer. E assim a obra segue: uma intermitência de vozes que ora dialogam, ora monologam e ora monologam uma em companhia da outra, emulando o diálogo. Vozes que se sobrepõem, justapõem, friccionam e assim constroem a peça propriamente dita. *Fim de Partida* emerge justamente nas dobras e fissuras dessas vozes (e nas dos outros dois personagens também).

Já o presente artigo se apresenta como uma prática de escrita reflexiva e não como a análise definitiva e unívoca de uma experiência. É uma tentativa de capturar as com-presenças que permearam encontros ocorridos em processos de formação assim como durante a criação de um espetáculo teatral e suas apresentações. Desmontagem de processos, portanto. Vozes distintas que habitaram experiências comuns e agora plasmam-se nessas linhas. Dois jogadores, como os seres beckettianos, em busca de sentidos possíveis para determinada realidade presente em suas memórias: Jogador Um (J1) e Jogador Dois (J2).

1 A tradução da peça *Fim de Partida* utilizada neste processo foi a realizada pelo Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade.

DUAS VOZES JOGAM ENTRE A MEMÓRIA, A FICÇÃO E O REAL

J1 - Tarde de janeiro de 2018, *boulevard Voltaire*. Eu e cinco tortas de limão subimos a escada em caracol para acessar um outro espaço-tempo. Apesar do impacto que este encontro teve nas trajetórias que serão visitadas neste texto, por razões de desenvolvimento do discurso, registrarei somente aqui a alegria pela resposta positiva dada pelo Mestre Oida ao meu convite, em que propus a ele a direção desse material de Beckett.

Creio ser importante, antes de avançar, fazer algumas observações que julgo necessárias: as vozes que aqui falam são vozes de não especialistas; vozes portanto que saltam de uma corda bamba sem rede de proteção, desprovidas de validações teóricas extraídas de estudos já feitos na área. A "área" nesse caso é a obra de Samuel Beckett.

Nesse sentido, não falarei aqui sobre Beckett, mas sobre um olhar que emerge de práticas e experiências que o atravessam, ou mais especificamente sobre o olhar de dois atores-pesquisadores que correram riscos a partir de um material que literalmente os faz inspirar: *Fim de Partida*.

J2 - Este artigo é fruto das experiências vividas por seus autores, eu Rodrigo de Oliveira e Silva (Rodrigo Pocidônio em artes) e meu colega e colaborador Matteo Bonfitto, tanto no processo de criação da peça *Fim de Partida* de Samuel Beckett, sob a direção de Yoshi Oida, quanto na realização de suas 30 apresentações. Nessa produção do Performa Teatro, Bonfitto e eu atuamos respectivamente os personagens Hamm e Clov e contracenamos com os atores Suia Legaspe e Milton de Andrade² que atuaram respectivamente as personagens Nell e Nagg. Os ensaios do espetáculo aconteceram em 2019, majoritariamente no espaço cultural La Guillotine em Montreuil, nos arredores de Paris. A peça realizou duas temporadas na cidade de São Paulo, uma no Sesc Ipiranga e outra no Teatro Municipal e apresentou três sessões no Festival Internacional de Teatro de La Habana de Cuba 2019, além de ter realizado apresentações pontuais na periferia

2 Milton de Andrade participou da criação da peça e realizou a maioria de suas apresentações, porém deixou o elenco em 2020 tendo sido substituído por Ary França.

da capital paulista e no interior do estado de São Paulo antes do início do isolamento social decorrente da pandemia de COVID-19.

J1 - Quais são os limites de abertura de uma obra? Umberto Eco (1995) dentre outros, mestre querido que tive o privilégio de ter como professor, não ficou indiferente a essa pergunta e às possibilidades de super-interpretações que podem emergir dela. A chegada nessa obra, portanto, não pode ser dissociada, nesse caso, do caminho que fez com que se chegasse até ela: não só o processo de criação da peça em si, mas também os encontros de formação que vivi com mestre Oida entre 1990 e 2005.

É importante pontuar, caso o leitor não conheça, a trajetória de Oida, pois é através do olhar deste mestre que os processos aqui investigados se desenvolveram. Japonês radicado em Paris há mais de cinquenta anos, Yoshi Oida tem formação em manifestações cênicas tradicionais como o Nô e o Kabuki e foi um dos colaboradores mais importantes do diretor inglês Peter Brook, em seu Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT), e nas montagens do Théâtre des Bouffes du Nord. Além de seu trabalho como ator e diretor, é autor de três livros: *Um ator errante* (São Paulo, Via Lettera, 2012); *O ator invisível* (São Paulo, Via Lettera, 2007) e *Artimanhas do ator* (São Paulo, Via Lettera, 2012).

J2 - Depois dessas experiências marcantes vividas tanto durante os ensaios sob a direção de Oida quanto durante as apresentações, Bonfitto e eu sentimos a necessidade, nesta pausa forçada da carreira do espetáculo, de registrar algumas questões e desenvolver por escrito algumas dúvidas que surgiram destas práticas, sobretudo no que concerne à relação deste espetáculo com alguns territórios da dramaturgia contemporânea -- do *performativo aos teatros do real* -- e inevitavelmente com o momento atual de crises agudas nas assim chamadas democracias liberais.

J1 - No que diz respeito aos encontros de formação -- que vivi -- orientados por Oida, longe de terem um caráter tecnicista, atravessaram insistentemente territórios impalpáveis e fugidios, explorando praticamente energias, atmosferas, ritmos, intensidades e forças que permeiam os processos de atuação, e que não estão desvinculados, por sua vez, das experiências pessoais e de vida.

Ao mesmo tempo, essas camadas ou aspectos da atuação não foram tratados nesses encontros de maneira vaga mas em sua concretude, através de manifestações psicofísicas específicas. As sessões de trabalho iniciavam com a interação entre respiração e movimentos da coluna. Após esse trabalho inicial, fazíamos uma prática que envolvia a visualização de três fios imaginários: um que saía do topo da cabeça, e os outros dois ligados aos pulsos. Esses fios poderiam nos puxar em direção ao céu, até que ficássemos suspensos com os braços levantados, e uma vez soltos, perceber a intensidade da força de gravidade. Essas podem ser vistas como práticas de base. Dentre aquelas mais específicas, merece ser mencionado o trabalho com o *hara*, uma vez que tal prática envolve procedimentos de ativação energética, aspecto central do trabalho de Oida. O *hara* é uma área do corpo situada a poucos centímetros abaixo do umbigo. Mas como Oida nos explicou, na cultura japonesa o significado de *hara* não se limita a essa designação, ele representa o centro do *self*, que o conecta por sua vez a tudo o que nos cerca, da dimensão mais próxima à mais distante. Massageávamos o *hara* com a ponta dos quatro dedos (o dedão excluído) no sentido horário a fim de suavizá-lo. Caminhávamos então pelo espaço sem perder a consciência dessa ativação, conectando-a ao mesmo tempo com a posição dos pés, os fios imaginários e o *hara*. Em seguida vários procedimentos eram explorados a fim de ativar a relação entre corpo e voz. Tais práticas podem ser vistas como constitutivas do que podemos chamar de ‘presença’, em termos expressivos.

J2 - A primeira frase dita por Yoshi Oida no primeiro dia de ensaio se caracterizou como um evento significativo do processo criativo. Esse encontro inicial aconteceu no apartamento de Oida, que acabava de nos receber de maneira muito gentil à porta, pedindo que entrássemos. Ele fez questão de salientar que não era necessário que tirássemos o sapato, porém, nós -- por nossa vez -- depois de o cumprimentarmos acabamos por insistir em sim tirar nossos calçados ao que ele então se pôs de acordo. Logo depois nos conduziu até a sala onde apontou o sofá e algumas poltronas e pediu que escolhêssemos onde queríamos nos sentar. Após termos nos acomodado, ele então escolheu o seu lugar, sentou, e depois de uma breve pausa disse: “Por que vocês estão ali?”³

Essa pergunta veio de maneira tão direta que achamos que se tratava de uma continuação da conversa cotidiana que tínhamos travado a pouco -- entre

3 Tradução dos autores: “*why are you there?*”. Toda nossa comunicação nos ensaios, discussões e conversas informais se dava prioritariamente em inglês.

cumprimentos e a questão dos sapatos. Pensamos que ele se referia ao apartamento que havíamos alugado para morar nesta temporada de ensaios, na periferia de Paris, pois talvez ele estivesse estranhado a razão de termos escolhido um lugar tão distante do espaço onde estávamos realizando os ensaios. Pelo seu tom de voz parecia claro que Oida se referia a algo no plano da realidade objetiva e não no plano da ficção teatral. Porém, o que ele realmente perguntava era a razão das personagens Hamm e Clov estarem juntos naquele refúgio, como escreveu Beckett.

Acredito que esse tenha sido o primeiro deslocamento entre realidade e ficção movido por um enunciado performativo em nosso processo. O enunciado performativo segundo o filósofo John L. Austin (1990) é um ato de fala que não comunica ou indica algum evento ou objeto ausente, mas sim presentifica -- no momento em que é proferido -- uma ação que justamente tem o poder concreto de mover agentes e forças envolvidos em tal ato. Neste caso vislumbro um enunciado performativo na pergunta de Oida pois ela perturbou aquela realidade nos chamando à ação de justificar a razão de termos escolhido um apartamento tão longe do local de ensaios, ainda que ele estivesse perguntando sobre a razão dos personagens de Beckett habitarem o seu refúgio.

A força performativa da pergunta foi tão intensa que nos confundiu, nos fez acreditar que se inseria na mais objetiva de nossas realidades -- a material/geográfica daquela temporada de ensaios --, quando ela se referia à realidade ficcional do processo criativo que acabava de inaugurar. E agora, olhando para a trajetória vivida - dos ensaios até as apresentações -- tenho a sensação de que esta aparente confusão entre as identidades de intérpretes e personagens, operada pela linguagem, não foi coincidência e sim consequência do próprio material dramático que começávamos a investigar e do olhar de Oida sobre este material. Tentarei desenvolver as razões que provavelmente criam essa sensação no decorrer deste artigo.

Essa pergunta de Oida, que a primeira vista pareceu trivial, abriu uma série de investigações sobre as situações, os personagens da peça e suas ações, e desta maneira definiu uma espécie de olhar metodológico sobre a obra, que se estendeu por todo o período de ensaios: a busca pelo entendimento de “porquê eles

se encontram ali e não em outro lugar” revelava uma *perspectiva consequencialista* no entendimento da peça, revelava uma abordagem de Oida em relação a construção das ações dramáticas, as encarando como lineares e causais. E assim seguimos nos ensaios “entendendo o porquê” de cada fala, cada gesto, cada deslocamento, enfim, de cada ação.

É importante salientar, porém que o que descrevo aqui como «entender», na falta de uma palavra melhor dentro dos limites desse tipo de comunicação escrita, era uma ação processual provocada pelo mestre Oida e a qual tentávamos eu e os outros atores realizar, numa atitude ativa de análise que ocorria no aqui-e-agora da tridimensionalidade da cena.

J1 – Passávamos, então, nesses encontros de formação, a trabalhar com textos. Devíamos, ao mesmo tempo, perceber a qualidade particular de cada som, de cada língua, do que é estranho sonoramente, e a ressonância desse som em nosso corpo e os efeitos produzidos por esse processo. O trabalho rítmico exerceu um papel importante aqui. Executávamos exercícios básicos de ritmos binários, ternários e quaternários. Oida então nos fez explorar o *jo-ha-kyu* (início-desenvolvimento-conclusão), princípio que permeia todos os fenômenos naturais na cultura japonesa, como apontado por Zeami.⁴ Oida, além de demonstrações práticas desse princípio, mostrou como ele gera um processo infinito de detalhamento, penetrando partes cada vez menores da ação. Percebi naqueles encontros que quando explorado corretamente, o *jo-ha-kyu* pode gerar ressonâncias psicofísicas profundas em quem o pratica.

J2 - Oida, neste processo, nunca evocou diretamente motivações psicológicas ou consequências filosóficas das ações que deveríamos executar. Tais ações eram sempre abordadas pela sua materialidade: ritmo, tônus muscular, desenho dos movimentos e deslocamentos, qualidades, intenções e texturas vocais, manipulações dos objetos, relação com a arquitetura cênica etc. A maneira pela qual essas materialidades eram abordadas também costumava ser guiada por conceitos muito claros e bem definidos como por exemplo a estrutura rítmica japonesa *jo-ha-kyu*.

4 Zeami Motokyo (1363-1443) foi o criador do Teatro Nô e é autor de tratados sobre essa forma teatral, como o *Kadensho* e o *Fushikaden*.

[...] (A palavra *jo* significa literalmente ‘começo’ ou ‘abertura’, ha significa ‘intervalo’ ou ‘desenvolvimento’, e *kyu* guarda o sentido de ‘rápido’ ou ‘clímax’) Nessa estrutura, começa-se lentamente, daí gradual e suavemente acelera-se em direção ao pico. Depois do pico, ocorre geralmente uma pausa para depois reiniciar-se o ciclo de aceleração; um outro *jo-ha-kyu*. Este é um ritmo orgânico que pode ser facilmente observado nas mudanças do corpo ou no ato sexual, em busca do orgasmo. (OIDA, 2007, p. 61)

Ou, em outro exemplo, o princípio da composição paradoxal na partitura vocal que segundo Oida deveria mudar seus parâmetros (textura, ritmo, intenção, tom etc.) praticamente a cada oração. “Mude!”⁵ era uma espécie de mantra nos nossos ensaios, uma tentativa de Oida de nos estimular para criarmos partituras vocais que captassem e re-captassem seguidamente a atenção do público por não se manterem previsíveis, revelando assim o movimento dinâmico do pensamento das personagens. Era justamente a partir de abordagens como essa que Oida conduzia o “entendimento” das ações e das cenas.

5 Tradução dos autores:
“Change!”.

J1 - O último aspecto a ser mencionado sobre as sessões de trabalho dos encontros de formação é a prática de improvisações que sucedeu e catalisou as etapas anteriores, ou seja, a construção expressiva do corpo e de sua presença, passando pela conexão entre corpo e voz para chegar ao trabalho rítmico. Dentre os aspectos a serem destacados aqui, o traço fundamental das improvisações colocadas em prática foi o de articular as etapas anteriores de maneira fluída, a fim de retirar qualquer resquício tecnicista para reforçar a conexão entre expressividade e a complexidade da dimensão humana.

Assim como a improvisação dentro do trabalho proposto por Oida é a articulação-em-ação de fundamentos que foram desenvolvidos anteriormente, o espetáculo *Fim de Partida*, processo que gerou a criação deste artigo, é fruto de uma articulação de camadas, sendo as práticas acima referidas uma delas. Já os outros aspectos que permearam nossos ensaios – filosóficos, intelectuais, estéticos, espirituais... – emergiram do próprio processo criativo, da fluidez de sua dinâmica conduzida por Oida.

J2 - Depois de suas indicações verbais de cada “problema” de entendimento que ele percebia em nossas atuações, nós investigávamos em ato, na cena, refazendo o trecho até encontrarmos um novo “porquê” ainda que provisório e acomodássemos então aquela ação no fluxo causal da peça de maneira satisfatória. Obviamente esse ideal nem sempre era alcançado por completo e nesse embate de tentativas, experimentações e fracassos seguíamos construindo a peça.

Assim, a assunção da lei da causa e efeito como geradora do desenvolvimento das ações da peça – esse modo de operação presente na maioria das peças ditas dramáticas segundo a concepção aristotélico-hegeliana de drama: apresentação, acúmulo, desenlace (HEGEL, 2004) - foi, eu ousou dizer, o grande mote da encenação de Oida para o nosso *Fim de Partida*, ou seja, a encenação se deu como consequência direta do fato de Oida ter encarado essa dramaturgia, ao menos neste processo criativo, como um drama no seu sentido clássico.

Sabemos, porém, que Beckett não é considerado um autor de obras estritamente dramáticas, pelo contrário, sua escrita é famosa por subverter a estrutura clássica do drama. Foi justamente no seio dessa contradição que a encenação parece ter se desenvolvido.

Para seguirmos com nossa trajetória reflexiva irei exemplificar uma das consequências desta leitura do material beckettiano realizada por Oida através um aspecto específico da encenação, que tem relação direta com o personagem Clov, que eu atuo. Na trama tecida por Beckett, Clov é um criado, uma espécie de escravo, mas que também é tratado como um filho adotivo. Ele trava uma relação híbrida, perversa e amorosa, ao mesmo tempo tóxica e simbiótica, com Hamm.

Durante a peça as ações de Clov (descritas pelo autor nas didascálias ou subentendidas através dos diálogos) consistem basicamente em realizar suas tarefas domésticas e atender – imediatamente – às ordens de Hamm.

Oida, apesar de em geral agir com um rigor profundo na execução das palavras e rubricas de Beckett, desta vez propôs uma série de ações exógenas ao texto original para Clov realizar. Sua proposição veio em forma de uma partitura de ações físicas que nos foi apresentada no início dos ensaios, como algo “pronto”,

como um disparador/provocador do nosso processo. Ou seja, uma parte do nosso trabalho de criação, como atores, seria preencher de vida essa partitura.

Ao longo de todo o espetáculo, nos momentos em que pelo texto de Beckett Clov estaria “sem fazer nada”, ou seja, apenas dialogando com Hamm, Oida indicou que Clov deveria estar na realidade se preparando para partir daquele lugar: limpando, lustrando e colocando cadarços em suas botas; separando e tirando o pó de seu sobretudo; vestindo camadas de roupas de viagem (pullover, as próprias botas, uma gravata, etc.); e finalmente arrumando a mala que levaria dali consigo.

J1 - Falar sobre a experiência vivida com Yoshi Oida nos ensaios de *Fim de Partida* é como aceitar o desafio de fazer de uma complexa construção harmônica uma linha melódica. Nessa experiência singular, de transmissão direta, vi um mestre se transformando num verdadeiro canal, nos colocando – eu e os outros três cúmplices dessa aventura – num lugar onde passado e futuro são dissolvidos. Dentre as inúmeras operações concretizadas por Beckett nesta peça, há um escancaramento dos múltiplos jogos que podem atravessar a nossa existência, todos eles bem perceptíveis hoje: jogos de linguagem primeiramente, jogos psicológicos, sociais, amorosos, de poder... Mas ao mesmo tempo, ao saturar tais jogos, assim como os discursos que os instauram, Beckett abre fissuras por meio de silêncios e suspensões de ações que permitem entrever possibilidades que escapam dessas engrenagens. Outros modos de vida?

Aqui nos deparamos com pontes concretas, através das quais pode-se reconhecer o encontro entre a maestria de Beckett e a maestria de Oida. Em sintonia com a artesanaria colocada em prática por Peter Brook, Oida destilou *Fim de Partida* despetacularizando-o, a fim de escancarar o humano em toda a sua vulnerabilidade. Tal operação guiou profundamente os nossos ensaios e é presente nesse espetáculo não somente na atuação, mas também no minimalismo cênico proposto. Com poucos elementos e sem a presença de paredes, Oida, com Beckett, nos colocou em um *topos* aberto, movediço, profundamente existencial.

J2 - Em primeiro lugar tal partitura de ação servia como uma espécie de contraponto (no sentido da lógica de composição musical renascentista) ao diálogo de Clov e Hamm. Através de suas falas Clov revela sua vontade de fugir daquele

refúgio, mas também revela que algo o impede de fazê-lo. Em nossa encenação enquanto suas palavras dizem isso ele realmente age no sentido de realizar sua fuga. Toda a contradição presente na condição de Clov de estar ali naquele refúgio apesar de sua vontade, revelada ao longo do texto de Beckett, ao ser friccionada com as ações concretas e vetorizadas de Clov arrumando suas coisas para ir, gera uma nova camada de entendimento e reforça tensões do texto.

Além deste aspecto, que se opera no ponto de vista da recepção da trama e da revelação da personagem a partir de suas ações, tal partitura também serve como um dispositivo narrativo fundamental para uma peça de estrutura dramática: ela justifica a presença da personagem na cena. Clov poderia muito bem se recolher à sua cozinha para se poupar da presença de Hamm que ao longo do espetáculo reiteradamente se revela extremamente desagradável. Tais ações preenchem de sentido (na acepção vetorial do termo) a presença de Clov na cena, como se todos os jogos psicológicos torturantes estabelecidos em seus diálogos com Hamm, fossem uma consequência desagradável a ter de se suportar para realizar aquelas ações tão fundamentais para sua trajetória interior: se preparar para finalmente ir embora. Essa justificativa suaviza a presença, muitas vezes dura e áspera de Clov, faz espectadores e ator, “entenderem” a partir de uma lógica causal – dramática por excelência – a presença e as ações de Clov na cena.

J1 - No que diz respeito à atuação, as práticas dos encontros de formação descritas anteriormente funcionaram, ao mesmo tempo, como preparação e como lapidação dos jogos e camadas presentes no material beckettiano. Nesse sentido, o “tensionamento” entre a exposição de vulnerabilidades humanas e a exposição dos jogos mencionados se materializou através do trabalho muitas vezes induzido, feito de forma tácita, a partir dos procedimentos referidos inicialmente nesse escrito.

De fato, no processo de montagem, Oida não mencionou algumas noções e práticas exploradas em seus *workshops*, mas as explorou tacitamente, a partir de indicações ora pragmáticas, através de detalhes corporais e rítmicos, ora filosóficas ao falar sobre aspectos existenciais que percebe nessa obra de Beckett, ora estéticas ao falar sobre a importância das formas e estruturas na atuação e da importância do minimalismo no dispositivo cenográfico, ora espirituais, ao

ver em Hamm não simplesmente um opressor cruel mas alguém extremamente complexo, um caleidoscópio em movimento. Mesmo ali, aprisionado em sua cadeira, Hamm revela e percebe outras dimensões perceptivas na visão de Oida, que atravessam o campo do sensível assim como os fazeres artísticos. Contador de histórias compulsivo, o velho cego e parálítico de *Fim de Partida* parece perceber não somente o esvaziamento de sentido das relações e coisas do mundo, mas ao mesmo tempo a força de fenômenos invisíveis, revelada através de suas ações e perguntas reincidentes, como “Mas o que está acontecendo, o que está acontecendo?”. (BECKETT, 2010, p. 55)

J2 - Porém, Beckett não se inscreve dentro da dramaturgia dramática por excelência, como já foi dito acima, pelo contrário ele pode ser considerado um grande provocador de perturbações da noção clássica de drama, um exemplo de autor da crise do drama. Julgo necessário antes de seguir com nosso caminho, precisar essas duas noções: tanto a de drama absoluto quanto a de crise do drama, ambas conceituadas pelo filólogo Peter Szondi (2001). Recorrerei às definições propostas por Jean-Pierre Sarrazac (2013, p. 23), grande estudioso da dramaturgia moderna e contemporânea e um dos mais importantes discípulos da escola Szondiana:

Para resumir, poderíamos dizer que essa crise, que irrompe nos anos 1880, é uma resposta às novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade. Essas novas relações instalam-se sob o signo da separação. O homem do século XX - o homem psicológico, o homem econômico, moral, metafísico etc. - é sem dúvida um homem ‘massificado’, mas é sobretudo um homem ‘separado’. Separado dos outros (em virtude, frequentemente, de uma promiscuidade excessiva), separado do corpo social, que, não obstante, agarra-o como uma tenaz, separado de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado. [...] No momento em que marxismo e psicanálise partilham a interpretação e a transformação das relações entre o homem e o mundo, o universo dramático - que se impôs, grosso modo, do Renascimento ao século XIX, essa esfera das ‘relações interpessoais’ em que drama significa ‘acontecimento interpessoal no presente’ - não é mais válido. Submetida

à pressão, à invasão de novos conteúdos e novos temas [...] a forma dramática - na tradição aristotélico-hegeliana de um conflito interpessoal resolvendo-se com uma catástrofe - começa a rachar em toda parte.

O complexo modo como Beckett opera o drama - uma espécie de autópsia como propôs o filósofo T. W. Adorno (1985) em seu célebre ensaio *Trying to Understand Endgame* - nos foi revelado processualmente pela hábil condução de Yoshi Oida. Pois Oida sabia da natureza desviante do drama beckettiano e de como ele contém armadilhas que perturbam a si próprio por dentro como simulacros, deslizamentos, negações e contradições: furos na estrutura dramática, porém sem aniquilar a própria estrutura dramática. Uma implosão do drama e não sua explosão. O fato de Oida pedir que tratássemos *Fim de Partida* como se as regras de sequência causal das ações -- com seu princípio, meio e fim -- dessem conta de sua narrativa, acredito ter acontecido justamente por que ele sabia que se assim o fizéssemos, ou melhor tentássemos fazer, iríamos falhar e neste fracasso poderiam performativamente emergir na cena – fora do campo da representação ou em fricção com ele – a beleza das contradições e das impossibilidades: do drama e da vida, ou seja, a matéria prima central da obra de Beckett.

J1 - Hamm-caleidoscópio gira nessa montagem dirigida por Oida, mostrando incansavelmente as suas facetas: martelo destruidor, canastrão, e também o retrato de um Hamlet amputado, sobrevivente que recusa o próprio destino ficcional e é engolido por seu próprio solilóquio sem resolvê-lo, aprisionado numa engrenagem voraz que patina ganhando cada vez mais velocidade, através da qual é possível “ser” E “não ser”. Por fim, há nessa montagem também o Hamm visionário, projetado por Oida, que parece em alguns momentos ter uma consciência profunda de sua própria aporia.

Refletindo ainda sobre as pontes entre as práticas de atuação propostas por Oida e esse material de Beckett, penso sobre a criação de Hamm. A conexão entre os pés, os fios e o *hara* se dá nesse caso através dos impulsos e contrapulsos que envolvem a relação do corpo com a cadeira de rodas, relação essa que literalmente se objetifica em alguns momentos, produzindo dessa forma um estado vibratório: *um corpo-cadeira*. Já o princípio de *jo-ha-kyu* esteve presente o tempo

todo, mas fica mais evidente em termos expressivos em alguns momentos, como na cena da cegueira onde Hamm parece "jogar uma praga" em Clov, ou ainda na cena em que conta a sua longa história para o pai.

J2 - Talvez *Fim de Partida* seja uma peça-aporia, um drama irrealizável na perspectiva puramente dramática. E talvez assim ele se mova, de maneira muito própria, por diversos territórios que hoje identificamos como sendo da dramaturgia contemporânea como o do performativo e o dos teatros do real. Esse caminho proposto pela encenação de Oida me parece justamente tentar concretizar em cena a contradição atávica proposta no texto de Beckett: um jogo teatral de uma complexidade absurda porque nega a si mesmo o tempo todo, formal e tematicamente, através da linguagem.

Fim de Partida põe em cena personagens agindo em situações dramáticas que negam a própria estrutura do drama. Os diálogos e situações circundam o tema do fim: o fim do mundo; o fim das relações amorosas; o fim da noção de tempo; o fim da natureza; o fim da humanidade; o fim do discurso racional; o fim das narrativas etc. A partir deste mote, numa operação narrativa extremamente complexa, Beckett começa a peça depois do fim: "Acabou, está acabado". (BECKETT, 2010, p. 38) Esta é a primeira fala de Clov, a fala que abre o espetáculo. De cara se coloca a pergunta: o que há para ser apresentado/representado/dito depois que "acabou"? A própria continuação imediata deste monólogo nos dá uma pista: "quase acabando, deve estar quase acabando" (BECKETT, 2010, p. 38) ou seja, acabou mas continua, ou então, ainda está acabando de acabar.

Desta maneira o autor cria sua peça como um prolongamento, uma espécie de agonizar, um fim que se recusa a acabar: "O fim está no começo e entanto, continua-se" (BECKETT, 2010, p. 128) diz Hamm em determinado momento da peça. Este é o primeiro aspecto que perturba drasticamente a noção de causalidade do drama absoluto, pois tal noção justamente implica que uma ação leve à outra, desde o início, passando pelo meio, até o fim. Quando o fim está no início, para onde as ações podem nos levar? A este problema insolúvel, ao longo da peça, Beckett vai habilmente acumulando outros que ajudam a perturbar ainda mais sua própria estrutura.

J1 - Hoje, as múltiplas camadas que tornam essa experiência criativa específica me fazem pensar sobre a noção de formação. Não qualquer formação, mas aquela gerada pelas investigações e encontros artísticos, que faz com que o diverso e o estranho funcionem como geradores de ampliações subjetivas. Impossível, também, não mencionar a presença da equipe de documentaristas japoneses que captaram incansavelmente todo o nosso percurso, desde o primeiro encontro, passando pelos ensaios e por nossas moradias, até o jantar de celebração, ocorrido após os ensaios abertos do espetáculo. Criadores de um documentário sobre Oida que será lançado internacionalmente, esses “anjos silenciosos” eternizaram a intimidade de nosso trabalho com ele, registrando o que não pode ser descrito e nos protegendo com a delicadeza do olhar encantado, que testemunha a mágica transformação das palavras impressas em ações, assim como as ações para além das palavras.

J2 - O autor também questiona, através da linguagem, a própria natureza da identidade de seus personagens e conseqüentemente a própria noção moderna de sujeito. Ainda que a dramaturgia moderna e contemporânea tenha lidado com a questão da identidade e do próprio sujeito de diversas maneiras, muitas vezes borrando ou até aniquilando a noção clássica de personagem, criando vozes, personas ou actantes, por exemplo, não é este o caso desta peça. Em *Fim de Partida* Beckett cria personagens mais ou menos bem delineados, com traços de personalidade razoavelmente fixos, continuidade de ação e até com o luxo da personagem dramática por excelência: um nome – ainda que sejam nomes curtos, espécie de amputação substantiva que os aparenta a criaturas, animais ou apelidos infantis.

Ou seja, mais uma vez sem aniquilar a noção de personagem, Beckett propõe desvios, distorções e deslocamentos que a perturbam. Por exemplo, ele cria bolsões de diálogos que questionam a identidade daquelas figuras e escancaram as frágeis estruturas da representação:

“Será que não estamos significando alguma coisa?”, diz Hamm a Clov em *Fin de partie* [Fim de jogo], de Beckett. Ouve-se essa réplica entre o júbilo e o terror dos que se expõem ao olhar dos outros e que literalmente correm o risco de ficarem surpreendidos por serem tomados pelo que não são ou pelo que não desejariam ser. Em outras palavras, eles correm o risco, como que à sua

revelia, de ser ‘interpretados’ no simulacro de vida que levam e de ver atribuídos a seus atos mais anódinos indícios de significação, ‘idéias’. Essa brincadeira humorística de Beckett evoca sua desconfiança dos símbolos e, mais ainda, dos exegetas de todos os tipos diante da representação. Somos o que somos e fazemos o que estamos fazendo, diz o olhar cúmplice dos atores fingindo espanto por serem tomados pelo que são, isto é, atores interpretando personagens. Esses mesmos personagens se inquietam ou se alegram por ver atribuído um sentido à ‘representação da vida’ que eles se esforçam para reviver maquinalmente sob o olhar dos espectadores. (RYNGAERT, 1998, p. 3-4)

Esse excerto da excelente análise de Ryngaert (1998) explora um desses bolsões. Quem se questiona se está significando algo é o personagem ou o ator? É personagem ou ator que nega a possibilidade de seu significado, a possibilidade de ser percebido e em última análise de ser interpretado? Acredito que não há resposta unívoca para essas perguntas, mas ao falar tais linhas os seres beckettianos mostram certa consciência incompatível com sua condição de personagens dramáticas. Em outro momento Hamm diz “estou repassando meu monólogo final” (BECKETT, 2010, p. 139) e talvez no mais vívido exemplo deste tipo de dupla-consciência Clov pergunta a Hamm “Pra que eu sirvo?”, Hamm responde: “Para me dar as deixas”. (BECKETT, 2010, p. 114)

Minha experiência nas apresentações do espetáculo me trazem uma impressão muito profunda destes momentos específicos, citados acima. Me parece que essas falas, ao serem pronunciadas sobre o palco nos deslocam – atores e espectadores – violentamente do plano da representação para o plano da presentificação. Como conjurações performativas elas fazem com que o binômio ator-personagem, que até então vibrava de maneira relativamente estável dentro do pacto da representação teatral, se perturbe. Ao falar tais palavras sinto que estamos no território do discurso performativo, sinto que tais palavras já não somente representam ou indicam uma ficção, mas simultaneamente apresentam um ato real - a agonia do ator diante da impossibilidade da representação, o questionamento direto à plateia: vocês conseguem perceber o beco sem saída que todos nós estamos metidos?

EPIÍLOGO

Abro a porta da cela e vou. Estou tão curvado que só *vejo meus* pés, se abro os olhos, e entre minhas pernas, um punhado de poeira escura. Me digo que a terra está apagada, ainda que nunca a tenha visto acesa. (Pausa) É assim mesmo. (Pausa) Quando eu cair, chorarei de felicidade. (BECKETT, 2010, p. 127)

Essas são as últimas palavras de Clov. Depois delas, ele sai de cena e volta completamente montado para sua partida: chapéu, sobretudo e maleta, e assim assiste ao monólogo final de Hamm que é uma espécie de aceitação da partida de Clov e do consequente fim de sua própria vida. Então, nesse momento a cortina se fecha.

Talvez o afeto mais operado nessas imagens finais seja o desamparo: Clov prestes a se lançar à sorte de um mundo hostil e inabitável e Hamm se entregando ao seu próprio fim, cego e paralítico, abandonado em seu refúgio. A fragilidade humana parece atingir o paroxismo e todos os jogos e estratégias usados ao longo do espetáculo para adiar o fim são suspensos: aqueles seres aceitam seu desamparo.

Através das dobras da dramaturgia beckettiana a instauração deste afeto extrapola as fronteiras da ficção e os atores em sua fragilidade diante da precariedade da representação – minada por seguidos dispositivos linguísticos perturbadores da estrutura dramática – também se sentem desamparados, na exposição crua da falência do próprio simulacro.

A encenação de Oida, verticaliza ainda mais essa exposição através de sua desespetacularização e da humanidade desvelada através da impossível atuação “não atuada” que ele nos provocava a tentar e consequentemente a não conseguir. “Não atuem!”⁶ Oida nos dizia insistentemente.

O fracasso e o desamparo também podem ser enxergados na perspectiva do drama em si, da peça de teatro que já começou depois do fim e, portanto, agora

6 Minha tradução: “Don’t act!”.

quando acaba realmente, apresenta-se como contradição-em-ato, como uma drama-falho, como desamparo-em-ação.

Isso tudo à primeira vista aponta para uma visão pessimista ou mesmo niilista da obra de Beckett. Porém Oida sempre negou veementemente essa leitura: ele insistiu ao longo dos ensaios que o universo beckettiano nos indica uma realidade invisível, além da miséria do mundo material. Esse desamparo beckettiano, catalisado pela crueza e ultraexposição da encenação de Oida, aponta para possíveis outros modos de existência, alguma emancipação advinda da única saída que parece possível: assumir o abismo do desamparo da condição humana.

Talvez seja isso que o filósofo Vladimir Safatle indique ao evocar o modo como Freud entendia a teoria dos afetos spinoziana como mobilizadora da experiência social e política. Talvez seja essa uma possibilidade de caminho para lidarmos com as crises humanas e sociais de nossa época, tão bem catalisadas pela dramaturgia contemporânea em seu campo expandido, mas também já explorada habilmente pelo jogo da linguagem beckettiana: “ele [o desamparo] não é um afeto a ser esquecido o que, do ponto de vista do ser, seria uma simples ilusão reativa. O desamparo não é algo contra o qual se luta, mas algo que se afirma”. (SAFATLE, 2016, p. 19)

É a partir desse sentido de afirmação do desamparo que o processo criativo examinado e compartilhado neste artigo, torna evidente a emergência de um campo dramaturgicamente expandido. Tal campo se materializa aqui não somente através do intertexto reconhecido ao logo desse escrito – que articula diferentes saberes de atuação, filosóficos, espirituais e sociológicos, dentre outros – mas sobretudo através das processualidades psicofísicas que uma vez operadas, fazem dos jogos propostos por Beckett e ressignificados por Oida verdadeiros bisturis que produzem autópsias na representação dramática, expondo seus limites aporéticos e dissolvendo fronteiras entre *Eu* e o *Outro*, passado e futuro, realidades e ficções, revelando assim o desamparo tanto da possibilidade do teatro quanto da condição humana. Dissolvências que habitam muitas eclosões contemporâneas dos chamados teatros performativos e também nas múltiplas poéticas do real, mas que também parecem permear profundamente o desamparo pessoal de Oida (2019, p. 2):

Uma sociedade cruel e eu, as dificuldades que permeiam as relações humanas e eu, a finitude da vida e eu. Todos os medos que tive em minha vida estão presentes nessa peça. Dor, sensação de desorientação, tristeza, raiva e um incrível senso de humor. Já o protagonista dessa peça – HAMM – *não age de maneira desesperada, porque parece consciente de sua dupla existência: de um lado a vida ordinária, cotidiana, com seus amores, ódios, rancores, esperanças... e de outro a vida invisível, que ultrapassa as emoções reativas do dia-a-dia para observar o existir com serenidade, tentando não se perder em inúteis confusões. Mesmo após os momentos de confronto com CLOV, ele diz: 'estamos progredindo'.*



REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. L. W. Trying to understand endgame. In: BLOOM, H. (ed.). *Modern critical views: Samuel Beckett*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1985. p. 119-150.
- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.
- BECKETT, S. [T.E.R.A.]. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ECO, U. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. São Paulo: Ed. USP, 2004. v. 4.
- OIDA, Y. *Artimanhas do ator*. São Paulo: Via Lettera, 2012a.
- OIDA, Y. *O ator invisível*. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- OIDA, Y. *Programa do espetáculo fim de partida na temporada do teatro na cidade de São Paulo*. [S. l.: s. n.], 2019. (Acervo pessoal dos autores).
- OIDA, Y. *Um ator errante*. São Paulo: Via Lettera, 2012b.
- RYNGAERT, J-P. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SAFATLE, V. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo, fim do indivíduo*. 2. ed. São Paulo: Autêntica, 2016.
- SARRAZAC, J-P. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

7 Ver: www.performateatro.org

RODRIGO POCIDÔNIO: é ator, dramaturgo e pesquisador. Bacharel e mestre em artes da cena pela UNICAMP. Fundador do núcleo Máquinas Desejantes e colaborador do núcleo Performa Teatro.

MATTEO BONFITTO: é ator-performer, professor titular do IA/Unicamp e diretor artístico do Performa Teatro.⁷

EM FOCO

DRAMATURGIAS DE UM BUFÃO EM UMA IGREJA INVERTIDA

*DRAMATURGIES OF A BUFFOON
IN AN INVERTED CHURCH*

*DRAMATURGIAS DE UN BUFÓN
EN UNA IGLESIA INVERTIDA*

ANDRE LUIZ RODRIGUES FERREIRA

FERREIRA, Andre Luiz Rodrigues.
Dramaturgias de um bufão em uma igreja invertida.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **211-231**, 2021.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.38104>

RESUMO

O artigo objetiva investigar o Patolicismo, obra artística criada e executada pelo bufão franco-italiano Leo Bassi. Ação que parodia o Catolicismo, seus ritos, dogmas e sermões, as missas patólicas promovem dramaturgias expandidas que são atravessadas por noções como carnavalização, rebaixamento, inversão de hierarquias e afirmação de potências vitais. Partindo da análise da obra, seus elementos cênicos, estratégias e modos de fazer, conclui-se que esta práxis de Bassi gera um fenômeno artístico que fricciona o campo do ativismo político. Carregando convites de enfrentamento e resistência pela alegria, a Igreja Patólica busca linhas de fuga irônicas aos dispositivos de captura e expropriação do desejo.

PALAVRAS-CHAVE:

bufonaria; religião;
carnavalização;
profanação; resistência.

ABSTRACT

The article aims to investigate Patolicismo, an artistic work created and executed by the Franco-Italian buffoon Leo Bassi. Action that parodies Catholicism, its rites, dogmas and sermons, the "patolic" masses promote expanded dramaturgies that are crossed by notions such as carnivalization, demotion, inversion of hierarchies and affirmation of vital powers. Starting from the analysis of this artistic work, its scenic elements, strategies and ways of doing, it is concluded that this Bassi praxis generates an artistic phenomenon that rubs the field of political activism. Carrying invitations to confront and resist for joy, the "Patolic" Church seeks ironic escape lines from the devices for capturing and expropriating desire.

KEYWORDS:

*buffoonery; religion;
carnavalization; profanation;
resistance.*

RESUMEN

El artículo tiene como objetivo investigar el Patolicismo, una obra artística creada y ejecutada por el bufón franco-italiano Leo Bassi. Acción que parodia el Catolicismo, sus ritos, dogmas y sermones, las masas patolicas promueven dramaturgias expandidas que están atravesadas por nociones como carnavalismo, degradación, inversión de jerarquías y afirmación de poderes vitales. Basado en el análisis del trabajo, sus elementos escénicos, estrategias y formas de hacer, se concluye que esta praxis de Bassi genera un fenómeno artístico que afecta el campo del activismo político. Llevando invitaciones para confrontar y resistir con alegría, la Iglesia Patolica busca líneas de escape irónicas de los dispositivos de captura y expropiación del deseo.

PALABRAS CLAVE:

*bufonería; religión;
carnavalización; profanación;
resistencia.*



PRIMEIROS PASSOS: ENTRANDO NA CAPELA DO ESCÁRNIO

NAS PAREDES DOURADAS de um templo cuja configuração visual remete a uma capela católica podem ser vistos vários patos amarelos de borracha. Dividindo espaço com anjinhos usando narizes de palhaço e os patos, há imagens de filósofos, artistas e cientistas, como Sócrates, Edit Piaf, Pablo Neruda e Albert Einstein. Essas imagens são exibidas ao longo da construção arquitetônica como se ocupassem o local de consagração de santos da teologia cristã.

Na parte superior de um altar podem ser lidas, ainda, as frases: “A religião é considerada verdade pelo povo, falsa pelo sábio e útil ao poder”, do filósofo romano Sêneca (4 a.C.- 65), bem como “Deus está morto, Nietzsche está morto e eu tampouco me encontro muito bem”, do ator e comediante norte-americano Groucho Marx (1890-1977).

Localizada na capital espanhola de Madri, a capela da Igreja Patólica é dedicada ao Patolicismo, religião criada pelo bufão franco-italiano Leo Bassi. Operando pela contaminação paródica sobre os ritos da Igreja Católica, esta religião bufa presentifica visões irônicas e provocadoras num fenômeno artístico insubordinado, atravessado por noções como carnavalização e profanação.

O presente artigo mantém como foco de análise o Patolicismo, investigando como essa ação artística, criada e executada por Bassi, adentra o terreno da religiosidade como matéria-prima a suas provocações e perspectivas críticas. A escolha dessa obra como objeto de estudo surge da interface observada entre o trabalho deste bufão e as estratégias irônicas e carnavalizadas de que ele se utiliza, que apontam para o embaralhamento entre dramaturgia, ação cênica e política.



JÁ OUVIU A PALAVRA DO DEUS- PATO? CARNAVALIZAÇÃO, PROFANAÇÃO E RESISTÊNCIA

Nascido oficialmente nos Estados Unidos a 28 de abril de 1952, Leo Bassi possui nacionalidade franco-italiana, sendo membro e descendente de uma família de circo cujas atuações remontam a meados do século XIX.¹ (LEO..., 2013) Crescendo num ambiente circense que acumulava a experiência de várias gerações de artistas, já aos sete anos de idade ele iniciou sua carreira nas apresentações da família Bassi, tendo aprendido o ofício de malabarista e palhaço.

Após alguns anos de apresentações cômicas em picadeiros circenses, Bassi abandona o circo, durante a década de 1970, e passa a realizar sozinho apresentações na rua, desenvolvendo um estilo muito singular de práticas artísticas em que a comicidade é construída a partir de ações provocadoras em relação à assistência. Ao longo dos anos, criando uma linguagem cênica atravessada por seu interesse na provocação e na acidez derrisória, Bassi passa a se autodenominar como um bufão.

Historicamente a bufonaria é associada a deformidades corpóreas e comportamentos excêntricos, quando o corpo marginal era capaz de gerar um jogo de indefinições e instabilidades sobre conceitos como “normalidade”. (BAKHTIN, 2010) Provocando pelo escárnio, pela ironia e até mesmo pela agressividade,

1 Informações biográficas retiradas do site oficial do artista. Ver: <http://www.leobassi.com/biografia.html>

essas figuras cômicas proferiam discursos desestruturantes sobre normas, hierarquias e relações de poder.

Expondo o risível das relações sociais e suas vicissitudes, o bufão transita pelo campo ilimitado da zombaria, em processos cênicos que podem abordar, geralmente de forma ácida ou violenta, temas complexos como religiosidade, conflitos mundiais e adversidades humanas. (LECOQ, 2010)

Dessa forma, em suas estratégias de bufonaria, Bassi embaralha as fronteiras entre acontecimentos, normas e instâncias de poder dos ordenamentos sociais. Esse artista lança um olhar cômico e corrosivo sobre o fenômeno cênico, operando prâxis desviantes do senso comum, na busca por uma ação artística crítico-reflexiva e indisciplinada. É nesse contexto que se insere a Igreja Patólica ou Patolicismo.

Fundada por Bassi em novembro de 2012, essa é uma igreja dedicada aos palhaços, bufões e livres pensadores, constituindo-se, de acordo com o próprio artista, em uma autêntica religião que defende a comicidade e o riso como expressões do intelecto humano. O Patolicismo é o culto ao Deus Pato, divindade simbolizada por um pato de plástico ou borracha amarelo, tal qual um brinquedo de banheira.²

Assim, este bufão defende a incongruência, o pensamento crítico e a comicidade como mandamentos de sua igreja, destacando que a escolha do pato amarelo como deus é garantia contra idolatrias e a intolerância, pois, segundo ele, somente os tolos poderiam crer numa divindade que é um pato de brinquedo.

Nas próximas páginas, partindo da descrição e análise de trechos de seus ritos e “sermões” patólicos, analisarei alguns focos que atravessam esta igreja bufa, particularmente suas estratégias dramatúrgicas paródicas e os fluxos afirmativos que elas colocam em movimento.

Sumo pontífice do Patolicismo, Bassi tem celebrado, desde dezembro de 2012, missas ateias dominicais³ no interior do Paticano, um pequeno sobrado localizado na capital paulista, cujo interior remete à composição arquitetônica e visual de uma capela ostensivamente ornamentada nos moldes de um templo católico barroco.⁴

2 Bassi já utilizava a figura de um pato inflável amarelo de 45 metros de circunferência em cortejos realizados em praças, praias e espaços públicos, em países como Espanha, Portugal, Polônia e Brasil – em 2010 ele levou seu pato gigante à Praia de Ipanema (RJ) e à Praça da Sé (SP).

3 Até 19 de julho de 2020, Bassi já celebrou 288 missas patólicas, cujas transmissões podem ser acompanhadas em redes sociais como Youtube e Instagram. Maiores informações sobre a Igreja Patólica podem ser obtidas no sítio Paticano. Ver: <http://paticano.com/>

4 O barroco data do final do século XVI, quando a arte assume um estilo sensual e emocional, influenciando sobremaneira a arte religiosa e o desenvolvimento da cultura visual moderna da chamada *arte votiva*: “[...] com seus triviais símbolos e formas, a cruz, o halo, o lírio, o crânio, o olhar afetadamente piedoso, os êxtases de amor e sofrimento”. (HAUSER, 2003, p. 453)

Nas paredes douradas do templo patólico há vários patos de borracha que são o próprio Deus-pato, além de anjos e imagens de pensadores e artistas de vários campos, como Sócrates, Voltaire e Kant, além do cientista Albert Einstein e artistas como Pablo Picasso, Edit Piaf e Pablo Neruda. Como ressalta Bassi, a escolha por destacar estas figuras vem pelo fato de que constituem influências ao seu trabalho e sua vida, responsáveis por torná-lo mais humano e mais livre, seja por suas obras ou por suas visões sobre o mundo.

Assim, já na organização espacial da capela patólica, pode-se perceber que Bassi privilegia a afirmação da produção artístico-intelectual e dos ideais humanistas como alternativa às celebrações e ritos religiosos tradicionais, defendendo a ironia e o espírito crítico em oposição aos valores instituídos e entendidos como “sérios”.

Reivindicando a dúvida contra obscurantismos, totalitarismos e superstições, durante as missas patólicas, Bassi profere o que chama de *homílias*.⁵ Todavia, ao contrário de realizar pregações sobre temas do Evangelho ou discursos moralizantes, o artista promove elogios à importância do uso da razão e da alegria na vida cotidiana, em discursos que duram entre quarenta minutos e uma hora.

Por meio de suas missas ateias e pela iconografia insólita de que este bufão se utiliza, Bassi realiza a quebra de hierarquias entre diversos campos do conhecimento e a cultura material de seus objetos excêntricos. Constituindo, assim, uma composição visual e simbólica cheia de excessos – o que pode ser observado na mistura de imagens de artistas, pensadores humanistas e cientistas, todos ocupando simbolicamente e no mesmo patamar de importância as paredes do Paticano, dividindo espaço com a presença de anjos com nariz de palhaço e patos amarelos que se espalham pelas paredes da capela patólica.

O templo patólico não apenas abriga a realização das missas ateias ou lhes serve como configuração cenográfica, mas, sobretudo, presentifica o encontro entre as ideias do Patolicismo, os corpos de seu criador e de seus espectadores/participantes. Aqui se dá um fenômeno coletivo através de múltiplos diálogos entre o espaço, os objetos do cotidiano – patos, anjos, fotos, frases, volutas douradas –, as palavras do artista e sua assistência.

5 Segundo o Grande Dicionário Houaiss da língua portuguesa, o termo *homília* possui três acepções: pregação em estilo familiar que busca explicar um tema ou texto evangélico; comentário do Evangelho, depois de sua leitura, por ocasião da missa; escrito ou discurso moralizador, longo e enfadonho. Ver: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=homilia>

Ainda em seu primeiro ano de existência, em missa celebrada no Paticano em 3 de novembro de 2013, Bassi realiza uma celebração ao músico Lou Reed (1942-2013), morto uma semana antes⁶ e, no início de sua fala, o bufão destaca pontos importantes sobre a Igreja Patólica:

Senhoras e senhores – não digo fiéis porque esta é uma igreja que não quer fiéis. Não queremos pessoas fiéis. Queremos pessoas críticas, queremos amigos também, amigos com certeza, mas fiéis: nenhum. [...] Alguns dizem que este pato é o meu deus e pedem respeito a meu deus. Outros dizem: – ‘Mas como pode um pato de plástico ser um deus?’ Bem, é como qualquer outra coisa, isso não muda absolutamente nada! [...] Eu venho de uma longa tradição de bufões e palhaços ateus e anticlericais, e esta é uma maneira elegante de expressar um anticlericalismo de fato, sem limite, sem qualquer remorso. Então, o pato é símbolo desta capela. Há uma intensidade profunda: na verdade, além da piada, eu havia pensado: Se eu tivesse um deus - e eu não tenho um – mas se eu tivesse um deus, que tipo de deus seria? Não pode ser um deus todo-poderoso, porque os palhaços... uma coisa toda-poderosa não representa os palhaços, nós palhaços não somos poderosos, não temos qualquer poder. Então eu queria um Deus sem poder.⁷ (LEO..., 2013)

Realizando a liderança das missas patólicas e guiando seus discursos, Bassi se apresenta como o duplo de um sacerdote que destrona o medo e a desigualdade, uma vez que somos todos humanos e imperfeitos – daí a escolha de um deus-pato, ridículo em sua fragilidade quase infantil e que não se configura como representação de poder.

Na homilia patólica citada, Bassi adentra o espaço do Paticano trajando sua indumentária excêntrica, ornada com diversos detalhes dourados, como correntes, botões e ombreiras, usando, ainda, um grande chapéu cônico com o símbolo do Patolicismo, o deus-pato de banheira. Em consonância com o caráter visualmente excessivo do próprio templo patólico, o artista aponta por meio do travestimento para as porções ridículas e exageradas da própria constituição visual católica.

6 Músico, cantor e compositor, Lou Reed é destacado por Bassi pela importância de suas músicas de caráter rebelde, que defendiam liberdades e reivindicavam modos de viver mais intensos e menos convencionais. Como a missa em questão é uma homenagem póstuma à Reed, junto ao altar patólico podemos ver capas de discos do artista, uma foto recente dele e uma foto do jovem Reed, de óculos escuros, cigarro no canto da boca. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=3_j4pPR16yE

7 Transcrição e tradução minha a partir do registro videográfico citado.

O bufão busca, portanto, uma comunhão alegre, humanista e particularmente crítica com os demais participantes de suas missas.

Assim, uma chave de leitura possível para pensar o Patolicismo reside nos processos de carnavalização apontados por Bakhtin (1981), quando a quebra das hierarquias constitui elemento determinante ao evento carnavalesco. Por meio do extravasamento, ocorre a revogação dos padrões determinantes da ordem instituída e dos valores do cotidiano, gerando lacunas e rasgos no interior do: “[...] sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens.” (BAKHTIN, 1981, p. 105)

A carnavalização opera através de uma disjunção capaz de gerar a inversão da seriedade e dos valores que pressupõem a sua perpetuação através da distância hierárquica. Em seu viés irônico e carnavalizado, o Patolicismo produz um fenômeno avesso ao medo e à devoção, transgredindo discursos impostos e oficiais através da irreverência e pelo embaralhamento de separações e distâncias, pois, como Bassi mesmo afirma, sua igreja não deseja fiéis, gente crente e devotada, mas, antes amigos e pessoas críticas.

Através da criação do Patolicismo e da escolha de um Deus que é um pato de plástico, o bufão adentra o território de criação do rebaixamento (BAKHTIN, 2010), operando o deslocamento da ordem divina para um objeto da cultura material, que pode ser encontrado em qualquer loja de brinquedos ou de bugigangas – o pueril e ridículo pato amarelo de banheira. Como explica o artista no início de sua fala, este deus-bufo poderia ser um pato de plástico ou qualquer outra coisa, pois, como ele reafirma em trecho de outra missa patólica:

Um pato de plástico, uma virgem [alusão à Virgem Maria], ou o que seja, tudo vale a mesma coisa... Porque aqui não acreditamos em entidades superiores. Acreditamos apenas na força e na capacidade do ser humano de criar seu destino, de imaginar a sua posição neste planeta e neste universo, usando a cabeça e o coração.⁸ (LEO..., 2014, grifo meu)

8 Tradução minha a partir da transcrição realizada do vídeo *Leo Bassi Misa 45 "El árbol de La sabiduría" Año 74004 Era del Pato*. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=7myDIPLSvxl>

Através do rebaixamento, o que seria da ordem da seriedade e do transcendente é colocado em justaposição com a vida anódina, quando Bassi reivindica uma dimensão afirmativa de vida pelo rompimento de separações hierárquicas entre o fenômeno religioso, a arte e o cotidiano, mantendo como princípios o espírito lúdico e posturas críticas sobre a humanidade.

Nesse viés, Bassi aponta para a desmistificação de instituições e ideais, em processos de zombaria que também podem ser observados no que este bufão denomina como dogmas patólicos. As dinâmicas de incongruência e inversão privilegiadas por esta igreja-bufa são anunciadas em seu sistema dogmático, cujo primeiro dogma anuncia: “Não há dogmas”, princípio seguido ironicamente de uma lista dogmática subsequente.

Entre os dogmas da Igreja Patólica estão: a liberdade para que cada fiel crie sua própria versão do Patolicismo com o objetivo de zombar dos outros fiéis; a proibição de qualquer tipo de violência física; o incentivo a que os fiéis não demonstrem qualquer respeito àqueles que oficiam o culto, desde que a crítica seja feita com humor; e a garantia de que nada nem ninguém pode estar acima da possibilidade de ser alvo de piadas e zombarias – embora o bufão destaque que aqueles que forem contrários à Igreja Patólica serão chamados de *Anti-Páticos*.⁹ (LA CAJA TONTA..., [2013])

Dessa forma, quando Bassi propõe dogmas que pregam a liberdade, a zombaria dos demais fiéis e mesmo daqueles que liderem os ritos e missas patólicas – ou seja, o próprio bufão como alvo de escárnio – bem como asseguram que nada nem ninguém estará resguardado da possibilidade de ser ridicularizado, este artista subverte pela *inversão* as próprias características de um sistema dogmático, sobretudo em âmbito religioso, baseado na autoridade no interdito.

Nenhuma hierarquia ou instituição parece estar a salvo das porções violadoras da bufonaria desenvolvida por Bassi, nem mesmo ele, em operações cômicas degradantes e regeneradoras. Tratando do mundo “ao revés” de festas e ritos carnavalescos medievais, a lógica da inversão operaria: “[...] pelas coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, permutações constantes do alto e do baixo [...], e pelas diversas

9 A lista de dogmas patólicos pode ser consultada no sítio La caja tonta. Ver: <http://www.lacajatonta.es/libros-2/leo-bassi-y-la-iglesia-patolica/>

formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões”. (BAKHTIN, 2010, p. 10)

Bassi destaca seu interesse por um deus imperfeito, anticlerical, que zomba e ri, numa perspectiva invertida capaz de realizar o “destronamento” do que seria um deus transcendente e superior. Como ressalta o artista, um deus que representasse palhaços e bufões em sua inadequação e profunda humanidade.

No Patolicismo, o espectador/participante se encontra diante de um evento cênico carnavalizado, atravessado por dinâmicas incongruentes – Um deus que é um pato de banheira! Um sacerdote vestido de maneira exagerada e ridícula... – que cavam lacunas na percepção da plateia para gerar a abertura necessária para que Bassi comunique seus discursos e ideias. Ainda acerca da carnavalização, nas palavras de Caballero (2011, p. 57):

Qualquer discurso artístico estruturado a partir dos processos da inversão carnavalesca representa uma transgressão e desmistificação dos discursos oficiais e monológicos: o destronamento é uma das imagens mais arcaicas e recorrentes do carnaval, com a respectiva coroação de um duplo paródico, de um bufão-escravo-rei. Os discursos carnavalescos parodiam convenções, invertem cânones, fazem subir à cena vozes das margens, a cultura da praça pública, o riso liberador, o corpo aberto e transbordante. Qualquer imagem associada às estruturações carnavalescas reflete o grande espetáculo do mundo ao contrário. A partir daí o carnavalesco pode chegar a ser contestatário, dissociador de convenções, desestabilizador [...].

Dessa forma, tanto Caballero como Bakhtin indicam importante pista para a análise das estratégias dramatúrgicas e *modus operandi* do Patolicismo: a paródia que esta igreja-bufa engendra sobre o Catolicismo, na criação de um espelhamento permeado pelo jogo liberador e desierarquizante da inversão.

Agamben (2007) esclarece que remonta ao mundo clássico a acepção mais antiga da paródia, termo derivado de *paroidous*¹⁰ e que dizia respeito ao riso provocado

10 Na recitação dos poemas homéricos deveria haver nexos entre a melodia e o ritmo da palavra, uma instância acompanhando a outra, ocorrendo as paródias quando essa ligação era rompida pelo erro, eventos acidentais e discordantes que provocavam divertimento e risadas nos atenienses. (AGAMBEN, 2007)

pelo erro em apresentações públicas da poesia grega. O autor ressalta, ainda, duas características marcantes à paródia: a dependência a um modelo preexistente – o pré-texto parodiado cuja seriedade é transformada em substância cômica – e a conservação de elementos formais contaminados pelo ridículo e pela incongruência.

Hutcheon (1985), por sua vez, define a paródia como fragmento ou obra que transforma ironicamente um texto preexistente, criando a zombaria através de toda sorte de efeitos cômicos. A distância entre o texto parodiado e o parodiante seria marcada por uma separação crítica preenchida pela ironia. Logo, a paródia é, ao mesmo tempo, citação e criação original, mantendo com o pré-texto estreitas relações intertextuais, quando o objeto parodiado é exibido em nuances que muitas vezes passariam despercebidas aos olhares cotidianos mais desatentos, características destacadas por meio do excesso e do exagero.

Nesse contexto, a Igreja Patólica se constitui como uma dramaturgia criada pelo metadiscurso sobre o Catolicismo e seus cânones, quando a relação religiosa do espectador é ativada e, simultaneamente, questionada pelo reconhecimento de seus elementos invertidos e ridicularizados.

Aqui mostra-se necessário o entendimento de que a dramaturgia no Patolicismo é uma dramaturgia vazada, criada e contaminada por diversos agentes construtores de signos (DORT, 2013) que vão muito além do “texto” ou das palavras proferidas pelo bufão. Uma dramaturgia expandida vai sendo construída pelo jogo de forças que atravessa as diversas camadas sígnicas desta ação, como o espaço exuberante da capela patólica, a corporeidade do bufão atrelada a sua indumentária excêntrica, o corpo individual e, ao mesmo tempo, coletivo de seus participantes/espectadores, a fricção entre a seriedade e a comicidade no evento da missa bufa e suas paródias.

No Patolicismo, essa dramaturgia paródica sobre os rituais cristãos católicos é observável em diversos elementos como: o nome e os termos utilizados para designar esta religião lúdica (Igreja Patólica X Igreja Católica; Patolicismo X Catolicismo; Paticano X Vaticano); o travestimento de Bassi por meio de uma indumentária histriônica, com grandes chapéus e diversos detalhes dourados de sua roupa

– alusão às vestes excessivamente pomposas de determinadas figuras religiosas, bem como às cores que remetem ao ouro que adorna as catedrais católicas do Vaticano – além, é claro, do próprio templo do Paticano, cujo interior indica uma paródia arquitetônica das igrejas barrocas.

Ademais, através dos princípios defendidos pelo Patolicismo ocorre a presentificação de uma metadiscursividade ácida que ataca em cheio dogmas da religião católica, como, por exemplo, a crença na separação entre céu e inferno, os meios para entrar em cada um destes “reinos” religiosos, bem como a culpa e o medo que podem acompanhar estes caminhos.

O viés paródico do Patolicismo se utiliza de suas semelhanças com o fenômeno religioso que ironiza para evidenciar suas diferenças por meio da resignificação de valores e crenças. Dessacralizando e subvertendo os sentidos sérios por transformações que apontam para uma comicidade desveladora, a paródia patólica provoca deslizamentos de sentidos pela captura e inversão das imagens e valores que evoca criticamente.

Conforme destaca Propp (1992), a paródia transita pela imitação das características exteriores e peculiaridades de um indivíduo ou de fenômenos da vida, carregando a negação do sentido interior do objeto parodiado, demonstrando que por trás das aparências há um vazio contraditório, uma vez que as operações paródicas atuam como “[...] um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado”. (PROPP, 1992, p. 85)

Logo, a Igreja Patólica reivindica, por meio de seu caráter exagerado, a dimensão positiva, festiva e crítica de seus elementos rituais e discursos, o que também será observado no encerramento da missa patólica sob análise. Nos últimos minutos do evento, o bufão afirma:

Muitas pessoas me dizem:

– ‘Leo Bassi está tudo muito bem, mas isso não é uma religião, porque o que você disse são palavras que alguém pode concordar ou não, mas é filosofia. Uma religião vai além disso [...] em

uma religião há um pouco de magia, mistério... Em uma religião há milagres. Em sua religião não há milagres!

[...] eu realmente não gosto de milagres, mas há um milagre de Jesus que sim, eu adoro: são as bodas de Canaã, onde ele transformou água em vinho.¹¹ É o único milagre que nós aceitamos na Igreja Católica. [...] Isso é uma coisa fantástica, é um milagre grandioso, é mais do que ressuscitar os mortos [...]. Transformar água em vinho é absolutamente inútil, isso que eu gosto. É uma coisa de um mau gosto sem fim. Eu gosto! Você pode imaginar: você está em um casamento [...] há muita gente, e as pessoas dizem: – ‘Cara, você viu este jovem? Ele é santo, este jovem tem super poderes! Há alguém aqui que tem super poderes!’. Estão todos bêbados [...]. E de repente alguém diz:

– ‘Que desastre! Não temos nada para beber [...], acabou tudo que havia para beber!’. E todas as pessoas dizem:

– ‘Mas se ele tem *superpoderes*, com certeza pode fazer alguma coisa. Oh Jesus, *chega mais!* Você tem *superpoderes?*’. Ele diz:

– ‘Sim, tenho...’

– ‘Então nos ajude!’

– ‘O que eu posso fazer?’

– ‘Bem, transformar esta água em vinho’.

E Jesus demonstrando sua infinita bondade [...] pega a água, pega um copo [...].

(Bassi pega uma jarra de vidro que possui água em seu interior e uma taça vazia. Ele começa a encher a taça com o líquido incolor).

Esta água, que é água normal, é do *Canal de Isabel II* [...]. Ela ainda não foi privatizada, mas está quase privatizada...¹²

(Bassi pega outra taça vazia).

Então faça isso, mas antes você olha o pato, você se deixa influenciar por este olhar que é um olhar intenso: o olhar do pato. E então você vê que há uma energia que vai te penetrar, e lentamente esta energia lhe dará impressionantes milagres.

(Enquanto fala, o bufão despeja novamente a água da jarra no interior de uma nova taça, mas, desta vez, o que enche o recipiente é um líquido de coloração vermelho-escura, como se a

11 A transformação da água em vinho é considerada pelos cristãos o primeiro milagre de Jesus Cristo. Sua narração bíblica está localizada no Evangelho de João (2, p. 1-11).

12 Responsável pelo abastecimento de água da cidade de Madri, o *Canal de Isabel II Gestión SA* tem estado no centro de diversos escândalos sobre corrupção em sua administração, bem como tem sido alvo de denúncias sobre um processo de privatização de parte de seus recursos. Ver: <http://www.plataformacontralaprivatizacion-delcyii.org>

água estivesse sendo transformada em vinho. O milagre está feito. E ele conclui...).

É um vinho milagroso, um vinho de um dos doze apóstolos: é *Don Simón*.^{13,14} (LEO..., 2013)

Ainda nas primeiras frases do trecho da missa descrita acima, o artista trata de milagres não como indícios de participação divina na vida dos seres humanos, mas como mágica e mistérios – o que será confirmado quando, ao fim da missa ele realiza um “milagre” que poderia ser realizado em qualquer apresentação corriqueira de ilusionismo – destronando tanto o fenômeno milagroso católico como aquele que o gera.

Todavia, apesar do caráter pueril do jogo da transformação da água em vinho, as intensidades cômicas que Bassi coloca em movimento não estão necessariamente na realização da ação, mas no caminho que ele constrói até chegar ao “milagre”, o que remete às palavras de Mendes (2008, p. 208, grifo do autor):

[...] o único ‘objetivo’ que se pode ver na força cômica – enquanto força – é o de submeter qualquer tipo de alvo aos seus poderes de reversibilidade, deslocamento, contraste, rebaixamento, desestabilização. O que pode ser visto como subversivo ou libertário na comédia não é *aquilo que se representa*, não é qualquer crítica ou mensagem, não é um veredicto ou opinião sobre um dado fato ou comportamento, mas sim *um certo modo de ação*, ou seja, um método. Esse método consiste em duvidar sistematicamente, ritualisticamente, do real e da verdade.

Em suas maneiras de fazer patólicas, que mantêm como um de seus lemas a frase “*Onde há dúvida, há liberdade*”, Bassi zomba de uma possível dimensão transcendente do deus-pato de banheira – afinal “*bastaria olhar para o pato e perceber que há uma energia que dele sai, um olhar intenso e amoroso, capaz de gerar milagres*” – o que aponta para o caráter abstrato ou mesmo fantasioso, bem como para as porções ridículas que permeiam os mais diversos rituais religiosos, uma vez que sejam olhados não mais pela ótica da fé mas através das lentes da distância crítica.

13 Marca de vinho popular e de baixo custo na Espanha, uma das empresas com maior número em vendas da bebida e que foi a primeira a vender vinhos não em garrafas, mas em embalagens econômicas, em caixas de papel-cartão, tais como caixas de suco ou leite.

14 Tradução minha a partir da transcrição realizada do registro videográfico citado.

Por outro lado, este bufão ressalta o interesse patológico sobre o milagre das bodas de Canaã: a sua inutilidade, seu viés gratuito e de mau gosto, representando a “infinita bondade” de Jesus Cristo na garantia da continuidade de uma festa de casamento (quando boa parte dos convidados se encontrava bêbada, por ter consumido toda a bebida existente no local). Nas palavras sarcásticas de Bassi: “*Isso é uma coisa fantástica, é um milagre grandioso, é mais do que ressuscitar os mortos!*”.

Assim, Bassi realiza o destronamento do viés transcendente da religiosidade, o que também pode ser observado pela maneira informal como este bufão narra a história bíblica, com a utilização de gírias, como se contasse qualquer episódio anódino. Na inversão da crença em entidades superiores, a mítica figura de Jesus Cristo é rebaixada e transformada pelo bufão em um “jovem com superpoderes”.

Da mesma forma, após a realização do milagre patológico, Bassi destaca que o vinho milagroso seria pertencente a um dos 12 apóstolos bíblicos, seria vinho *Don Simón* – marca espanhola de vinho popular e de baixa qualidade. Bassi retira a hierarquização formal e superior concedida pela cultura ocidental às histórias bíblicas, bem como ao vinho que simboliza o sangue de Cristo durante as missas, criando perspectivas sarcásticas e misturadas ao cotidiano, carnavalizando as convenções religiosas pelos ritos paródicos que cria.

Refletindo ainda sobre a comicidade patológica, concomitantemente absurda e contestatória, que abole distâncias e hierarquias, surge como interesse ao presente estudo pensar os processos de carnavalização do Patolicismo em diálogo com a noção de profanação desenvolvida por Agamben (2009), conceito que aponta para articulações com o político.

Como explica esse filósofo, desde as origens do direito romano, sagradas ou religiosas eram as instâncias pertencentes exclusivamente aos deuses, saídas da esfera do humano. Assim, seria próprio do fenômeno religioso a separação e subtração de coisas, lugares, animais ou pessoas do âmbito comum, transferindo-os a uma esfera separada, de ordem divina. A religião não seria, portanto, aquilo que une homens e deuses, mas, na verdade, o que assegura a distinção clara entre estes dois âmbitos, estabelecendo toda uma gama de interditos.¹⁵

15 Na contramão daqueles que defendem a religião como derivada do vocábulo *religare* – religião como os ritos que promoveriam a ligação entre o humano e o divino – Agamben (2007) afirma que etimologicamente o termo *religio* viria de *relegere*, que indica uma atitude de escrupulo e atenção na relação com os deuses, uma inquieta hesitação diante da separação entre o humano e o divino, separação que é perpetuada pelos ritos religiosos.

Nesse contexto, sacrílego era qualquer ato que violasse ou transgredisse o caráter reservado de indisponibilidade sagrada. A profanação, por sua vez, designava a restituição das coisas sagradas ao livre uso comum e à propriedade dos homens, realizando a passagem do divino ao profano, num caminho inverso ao da interdição.

O autor destaca o jogo como possibilidade de reuso incongruente do sagrado, realizando a inversão dos interditos.¹⁶ A separação do ato sagrado residiria na conjunção entre os mitos ou narrativas divinas e os ritos que os reproduzem, mesmo que simbolicamente. O jogo, segundo esse filósofo, rompe essa unidade, reforçando o mito em palavras ou o rito em ações. O jogo propiciaria, portanto, uma experiência desviante da humanidade sobre a esfera do sagrado, sem que esta reste como abolida. Ou seja, a profanação gerada pelo jogo restituiria a ordem divina ao uso comum.

Dessa forma, a multiplicação vertiginosa de novos e velhos jogos é apontada pelo autor como uma tentativa do homem contemporâneo de retorno ao sagrado e seus ritos, possibilidade frustrada de voltar à festa perdida, seja em cerimônias religiosas cada vez mais espetaculares, seja na proliferação de jogos televisivos ou no crescimento desenfreado da indústria do entretenimento.

Quando Bassi afirma que um dos objetivos do Patolicismo reside na busca por uma visão alegre e festiva sobre o mundo, entendo que a experiência patólica busca fazer corpo e criar resistência a essa dinâmica alienante e massificadora. Afirmando a vida e seus afetos carnavalescos como possibilidade de subversão dos processos que capturam a vitalidade social, este bufão cria jogos efêmeros de composição e decomposição de forças.

Pensando, ainda, que a profanação do jogo implica na perda da aura sagrada daquilo que antes era interdito, restituindo-se ao uso humano o que outrora fora indisponível e destacando a potência subversiva do jogo em sua capacidade de gerar afetos, Agamben (2007, p. 68) conclui: “Fazer com que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política”.

16 Agamben (2007) discorre como muitos jogos conhecidos ainda hoje estão vinculados às esferas do sagrado, ligados a antigas cerimônias sacras, práticas divinatórias e rituais – como, por exemplo, as brincadeiras de roda originadas de ritos matrimoniais, jogos com bola que reproduziam a luta dos deuses pela posse do sol, jogos de azar derivados de práticas oraculares e o jogo de xadrez que remetia a antigos instrumentos de adivinhação.

O jogo profanatório criado por Bassi em seu Patolicismo, em fluxos de carnavalização e rebaixamento de hierarquias, assume este viés político na medida em que é capaz de reativar espaços e elementos até então confiscados por um modelo sagrado, com suas funções previamente instituídas, devolvendo essas instâncias ao reuso comum e criando afetos outros.

Em seus novos usos sobre a religiosidade, a missa patólica produz um terreno dramatúrgico instável, que oscila entre a gratuidade do cômico e da transmissão oral jocosa sobre ritos e histórias bíblicas, bem como adentra o campo do engajamento ativista, o que pode ser observado no último trecho analisado de seu discurso.

Uma vez que Bassi destaca que um dos principais objetivos do Patolicismo é fomentar o espírito crítico em seus participantes, o bufão não se furta ao exercício da criticidade ao falar ironicamente sobre a água e os riscos de sua privatização – “[...] ainda não foi privatizada, mas está quase [...]” – destacando que esta seria do *Canal de Isabel II*, empresa administrada por políticos espanhóis e alvo de grandes críticas e denúncias de corrupção. Imbricando suas convicções políticas e a defesa de suas opiniões, Bassi vai ainda mais além em outro momento da homilia da mesma missa:

A propósito, aproveito estas últimas palavras para dizer o que vou fazer na próxima semana. Quero fazer algumas ações a partir desta pequena capela, fazer coisas lúdicas mas que têm um valor político. E a primeira ação que quero fazer é – e todos os que quiserem vir conosco - sair e limpar toda a rua da Fé. O bairro está andando na *merda*... Eles demitiram – a administração do Partido Popular¹⁷ - os varredores de rua e tudo isso porque eles foram privatizados. E aqueles que privatizaram acabaram com 1.500, 1.600 postos de trabalho... Portanto, agora existem 1.600 menos garis do que antes, quando a coisa não havia sido privatizada. E resultado: aqui há uma deterioração em nosso bairro que é clara, basta caminhar. [...] Fim da história: eu quero sair com um grupo de pessoas, vamos limpar tudo, colocar todo esse lixo em um carro e ir até a Prefeitura. E jogar diante de sua porta, pedindo a Ana

17 Um dos principais partidos políticos da Espanha, o Partido Popular (PP) é considerado conservador, defendendo o que chama de “humanismo cristão”. Nas últimas duas décadas tem sido alvo de inúmeras denúncias e escândalos envolvendo má gestão e apropriação indébita de recursos públicos. Leo Bassi assume publicamente posições contrárias às ações do PP. Ver: <http://elordenmundial.com/regiones/corrupcion-partido-popular/>

Botella ou a alguém para varrer, para recolhê-lo. E se me derem uma multa... que dêem... Mas eu vou fazer - e vamos fazê-lo com câmeras e *streaming* e tudo isso. [...] Esta é a primeira coisa que quero fazer. E eu gosto da idéia de fazê-lo na rua da Fé, porque... Bem... Para os ateus é um bom lugar para começar. (LEO..., 2013, tradução nossa)

Assim, o artista aproveita o fenômeno coletivo de suas missas patólicas para planejar e convocar aqueles que desejem participar de atos de cunho performativo e ativista. Sem perder o caráter lúdico, nem a perspectiva irônica diante da defesa de suas convicções ateias – um bufão vestido de pontífice liderando a limpeza da Rua da Fé –, Bassi provoca críticas ao sistema político instituído e seus problemas.

Essas críticas são realizadas em palavras e em ação, mesmo que para isso deva se colocar em risco – o risco de uma multa ou até de uma repressão mais dura. Nas palavras de Caballero sobre o embaralhamento das fronteiras entre arte e ativismo, a autora discorre:

A resistência não é um conceito abstrato, é uma prática específica que se desenvolve na esfera social, cultural, ética e política, implicando irremediavelmente *práxis* de corpos e sujeitos. Creio que a resistência inclui hoje a emergência de formas liminares de existência e de ação, essencialmente efêmeras e anárquicas. A dissensão e a dissidência manifestam-se em expressões individuais, mas também em ações coletivas [...] onde se desdobram novas formas de acoplamento de corpos ofegantes, fora do controle das máquinas do poder. (CABALLERO, 2011, p. 166)

Aqui se mostra como inegável a busca pela resistência e a desobediência civil e artística do Patolicismo. No exemplo descrito acima, o artista vai além da possível transmissão de saberes críticos ao incluir os espectadores/participantes na realização da ação de limpeza das ruas de Lavapiés.

Pode-se observar um certo viés ingênuo na colocação citada de Caballero, ao defender a crença em práticas “fora” dos dispositivos de poder, uma vez que não existem instâncias resguardadas a essas dinâmicas. Contudo, se o poder tomou de assalto a existência e seus modos de criar, sentir, desejar, amar, conforme destaca Pelbart (2007), Bassi não se furta aos riscos da ação.

Esse bufão dinamiza, com sua dramaturgia patológica, perspectivas afirmativas e contestatórias que fazem lembrar, ainda, as palavras de Kayser (2009, p. 62) acerca da paródia: “Na representação desfigurada e provocadora de riso reina um apelo, um chamado à transformação. Por trás da cópia [...] sente-se a imagem positiva como uma possibilidade do homem”.

Diante dos processos de sequestro da esfera pública e do embotamento dos sentidos, a *práxis* de Bassi aponta para a busca efêmera de linhas de fuga à passividade e ao desânimo coletivo que insistem em se abater sobre as (nossas) relações com a cidade, tantas vezes permeadas pelo assujeitamento.



CONCLUSÃO

Criando corpos e práticas, o Patolicismo opera por dinâmicas de profanação que se liberam do contexto religioso, sem perder, contudo, suas lógicas paródicas sobre o Catolicismo, mas esvaziando os ritos coletivos da missa e lhe abrindo a novos usos: seja a criação da alegria carnavalizada e excessiva em detrimento do medo e das hierarquias, seja o convite a ações que envolvem a dissidência e a desobediência civil.

As missas patológicas, como se pôde observar nos trechos analisados, constituem-se em um fenômeno de complexidade ímpar, quando a presença de seu pontífice-bufão opera a mediação de ações e discursos que articulam temas múltiplos, como discursos de natureza política, social, filosófica, homenagens póstumas a artistas,

jogos cômicos e perspectivas críticas sobre acontecimentos cotidianos, borrando as fronteiras entre religião, a irreverência do riso e problemáticas da vida corrente.

Dessa forma, a Igreja Patólica produz uma dramaturgia em caráter ampliado, criando limites tênues e deslocamentos de sentidos entre a seriedade e o cômico. Bassi cria um caráter intertextual, ao mesmo tempo, próximo e distante do Catolicismo, em referências marcadas pelo exagero e pela ironia. O bufão reivindica à sua igreja um caráter festivo, carnalizado e grotesco, apontando para o ridículo dos excessos religiosos e da crença obstinada que anula liberdades, oferecendo o próprio corpo como território provocativo, gerador de ações dissidentes e rituais de inversão e profanação.

O Patolicismo de Bassi e seus excessos aludem a uma visão carnalizada de mundo, afirmadora de intensidades vitais. A alegria não assume, assim, um viés de enfraquecimento ou alienação, mas rompe com a normatividade e adquire dimensões políticas. Com sua Igreja invertida, Bassi atua pela ordem do transbordamento dos territórios normativos, ocasionando um fenômeno híbrido, misto de ação artística, derrisória e política.



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?: e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: Ed. UnB, 2010.

BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

CABALLERO, I. D. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: Ed. UFU, 2011.

DORT, B. A representação emancipada. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 47-55, 2013.

ELORDENMUNDIAL. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: <http://elordenmundial.com/regiones/corrupcion-partido-popular/>. Acesso em: 20 jun. 2020.

- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HOUAISS. *UOL*, São Paulo, [20--]. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- KAYSER, W. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LA CAJA tonta. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: <http://www.lacajatonta.es/libros-2/leo-bassi-y-la-iglesia-patolica/>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- LECOQ, J. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: SENAC, 2010.
- LEOBASSI.COM. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: <http://www.leobassi.com/biografia.html/>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- LEO Bassi Iglesia patólica Homenaje a Lou Reed. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (44 min). Publicado pelo canal carmelchor. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3_j4pPR16yE. 13 jun. 2020.
- LEO Bassi Misa 45ª “El árbol de la sabiduría” Año 74004 Era del Pato. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (49 min). Publicado pelo canal carmelchor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7myDIPLSvxl>. Acesso em: 13 jun. 2020.
- MENDES, C. F. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.
- PATICANO. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: <http://paticano.com/>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- PELBART, P. P. Biopolítica. *Sala Preta*, São Paulo, v. 7, p. 57-65, 2007.
- PLATAFORME contra la privatización del CYII. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: <http://www.plataformacontralprivatizaciondelcyii.org/>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- YOU TUBE. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: <https://www.youtube.com/>. Acesso em: 20 jun. 2020.

EM FOCO

**AUTOFICÇÃO: INTERSTÍCIOS
LIBERTÁRIOS DA DRAMATURGIA**

*SELF-FICTION: LIBERTARIAN
INTERSTICES OF DRAMATURGY*

*AUTO-FICCIÓN: INTERSTICIOS
LIBERTARIOS DE LA DRAMATURGIA*

SUZI FRANKL SPERBER

JULIANO RICCI JACOPINI

SPERBER, Suzi Frankl; JACOPINI, Juliano Ricci.
Autoficção: interstícios libertários da dramaturgia.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **232-247**, 2021.1

RESUMO

Trataremos da autoficção na composição de dramaturgias contemporâneas como algo inerente à liberdade criadora, apostando no relato sobre si como espécie de caminho para a compreensão de si e ação no mundo, o qual depende de níveis de ficcionalização para gerar acordos que construam uma nova realidade. É disso que precisamos sempre: um mergulho – se possível abissal – em nossa realidade para reinventá-la como ato ético via expressividades singulares, que estão no bojo de nosso território estético. Estabeleceremos um diálogo entre a perspectiva de teatro horizontal (JACOPINI, 2018), a teoria da pulsão de ficção (SPERBER, 2009) e postulados sobre dramaturgia em campo expandido (QUILICI, 2014; SÁNCHEZ, 2010), enxergando a expansão do campo como uma possibilidade de trabalho sobre si mesmo nas criações contemporâneas, numa tentativa de reconexão com o mundo, no empenho de reconstruí-lo.

PALAVRAS-CHAVE:

teatro horizontal; pulsão de ficção; autoficção; dramaturgia; campo expandido.

ABSTRACT

We will deal with self-fiction in the composition of contemporary dramaturgies as something inherent to creative freedom, considering the account of oneself as a possible path not only for self-understanding but also for understanding its action in the world, which depends on levels of fictionalization to generate agreements that build a new reality. This is what we always need: a plunge – if possible an abyssal one – into our reality in order to reinvent it as an ethical act via singular expressions, which are in the midst of our aesthetic territory. We will establish a dialogue between: perspective of horizontal theater (JACOPINI, 2018), concept of fiction drive (SPERBER, 2009), and postulates about dramaturgy in an expanded field (QUILICI, 2014; SÁNCHEZ, 2010). We see the expansion of the field as a possibility of working on oneself in contemporary creations, in an attempt of reconnection with the world, in an effort to reconstruct it.

KEYWORDS:

horizontal theater; fiction drive; self-fiction; dramaturgy; expanded field.

RESUMEN

Nos ocuparemos de la auto-ficción en la composición de dramaturgias contemporâneas como algo inherente a la libertad creativa, apostando en el relato de uno mismo como una especie de camino para la comprensión de sí y la acción en el mundo, el cual depende de los niveles de ficción para generar acuerdos que construyan una nueva realidad. Esto es lo que siempre necesitamos: una inmersión abisal, si es posible, en nuestra realidad para reinventarla como un acto ético a través de expresiones singulares, que están en lo más íntimo de nuestro territorio estético. Estableceremos un diálogo entre la perspectiva del teatro horizontal (JACOPINI, 2018), la teoría del impulso de la ficción (SPERBER, 2009) y postulados sobre dramaturgia en un campo expandido (QUILICI, 2014; SÁNCHEZ, 2010), viendo la expansión del campo como un posibilidad de trabajar sobre uno mismo en creaciones contemporâneas, en un intento de reconectarse con el mundo, en el esfuerzo por reconstruirlo.

PALABRAS CLAVE:

teatro horizontal; unidad de ficción; auto-ficción; dramaturgia; campo expandido.

TRATAREMOS DA AUTOFICÇÃO na composição de dramaturgias contemporâneas como algo inerente à liberdade criadora, apostando no relato sobre si como espécie de caminho para a compreensão de si e para uma ação no mundo. Esse depende de níveis de ficcionalização para gerar acordos que construam uma nova realidade. Precisamos sempre disso: um mergulho – se possível abissal – em nossa realidade, para reinventá-la como ato ético via expressividades singulares, que estão no bojo de nosso território estético. Estabeleceremos um diálogo entre a perspectiva de teatro horizontal (JACOPINI, 2018), a teoria da pulsão de ficção (SPERBER, 2009) e postulados sobre dramaturgia em campo expandido (QUILICI, 2014; SÁNCHEZ, 2010), enxergando a expansão do campo como uma possibilidade de trabalho sobre si mesmo nas criações contemporâneas, numa tentativa de reconexão com o mundo, no empenho de reconstruí-lo.

Refletiremos sobre práticas já repetidamente provadas por Juliano Jacopini¹ e uma vez, ao longo de um período, plenamente vivenciada por Suzi Sperber.² E aproveitaremos o processo de outra experiência não concluída. Tratemos, inicialmente, da criação de espetáculo-peça teatral que parte de uma série de impulsos diferentes. Esta primeira criação é *Ame!*, teatro horizontal e produção da Cia. Labirinto de Teatro, que partiu de fotos de quadros de grande pintor – Modigliani – trabalhados bastante com a técnica da mimesis corpórea (BURNIER, 2009) criada pelo Lume Teatro. Mas não só! Em *Ame!*, a atriz era Mabê Henrique³ e a ideia de Jacopini foi propor que a dramaturgia fosse construída a partir das experiências pessoais que a atriz lembrasse e contasse. Seriam os dois, Jacopini e Henrique, autores da

1 Artista da Cia. Labirinto de Teatro. Ver: www.cialabirinto.com.br

2 Artista e professora colaboradora do IEL/ IA Unicamp.

3 Marianna Beatriz Ferreira Henrique, também artista da Cia. Labirinto de Teatro.

dramaturgia, cabendo a ela partir de si, expondo, abrindo frestas e as recriando, inclusive a partir do estopim inicial que fora Modigliani, alguns de seus quadros, algo de sua biografia e personagens de sua vida real: como Jeanne Hébuterne e Jean Cocteau – quadros respectivamente de 1918 e 1916. Como forçosamente a construção dramática seria fragmentada, a decisão de ambos foi ordenar a sequência de acordo com uma cronologia. A cena do nascimento de Jeanne (personagem principal – verdadeiramente existiu tal situação na vida de Mabê, ficcionalizada a partir de relato de sua mãe biológica), levou a que a mãe biológica de Mabê tivesse uma presença relevante no espetáculo e, depois, mesmo que se pressupusesse uma ordenação temporal, existiu, a partir disto, um grande presente.

Sperber criou o conceito de “pulsão de ficção”. (SPERBER, 2009) Seria a necessidade inata do ser humano de criar, o que implica a existência de universais/saberes básicos. Seriam eles: simbolização, efabulação e imaginário que possibilitam a comunicação e a criação verbal. Partindo do desenvolvimento da linguagem na criança, a teoria toma por base a expressão do ser humano como necessidade para exprimir o vivido. Em primeiro lugar, o enunciado é recebido por si mesmo que, assim, ouvindo-se, poderá reformular o que fora expresso, até que ele corresponda melhor ao vivido. Esse procedimento recebeu o nome de “reciprocidade constitutiva de sentido”. Isso se dá via elaboração de emoções profundas em eventos vividos que se expressam através do imaginário pela utilização de simbologia – e de algum(ns) elemento(s) de expressão, sejam corpo, gestualidade, palavras, movimento, repetição, elementos plásticos... Seria uma força criativa que cada indivíduo tem em si, como maneira própria de produzir conhecimento por meio do vivido, da experiência – e também matéria fundamental para a recepção. Sperber ainda postula que a pulsão de ficção está à disposição dos seres humanos, mas precisa ser estimulada, pois é o estímulo que ativa a confiança em exprimir as circunstâncias do vivido (familiar, histórico, cultural, social), muitas vezes caladas ou oprimidas, para a recuperação da própria voz, ou seja, ela atribui, ou favorece, autoria para o sujeito.

O conceito de pulsão de ficção corresponde, pois, à capacidade inata do ser humano de criar, mostrando-se como um recurso para apreensão do conhecimento, repetição, re-significação, mudança de padrões emocionais, elaboração de eventos vividos e emoções profundas. Daí a capacidade de superação: elaborar a alegria, a

tristeza, numa aproximação à pulsão de vida e distanciamento da pulsão de morte. É uma ação de resistência e de procura pela transformação, que pode ter como produto a criação de um texto ou a criação em geral, indicando a importância da autoria. Da mesma forma que a efabulação e a encenação podem conduzir à autoria de textos literários, ou a criação de obras de arte, o estímulo irrestrito à pulsão de ficção proporciona um “melhor contato afetivo com a realidade”, uma forma de empreender a elaboração do vivido e, também, de se aproximar de um modo de vida que valorize o desejo de expressão do indivíduo pela via criativa.

Para Sperber (2009, p. 411), “a literatura é – enquanto pulsão de ficção, arte da palavra [assim como cada modalidade de arte poderá ser a arte da cor, da linha, do traço, do som etc.] – um dos modos de superação encontrados pelo ser humano”. A superação pode ser percebida na atividade de criar, ou analisada como tema parcial ou integral de trabalhos artísticos e textos literários. Pode ser estendida também para o receptor, aquele que suspende a descrença para ouvir o fim da história.

A capacidade de superação, autopoietica, mostra o resgate de um potencial de vida pelo indivíduo. Ocorre, assim, uma “mudança de direção”, da pulsão de morte e da negatividade para a pulsão de vida e positividade. Tomando um conceito ricœuriano, o da ipseidade, a “promessa feita a si mesmo”, este leva a reconhecer a singularidade e crença no próprio potencial criativo, na existência: “‘O futuro não nos pertence’, diz o ditado. O desejo de viver sim. Eros, o construtor de esperança”. (SPERBER, 2009, p. 182) Diante do desejo de viver, é preciso reavivar a promessa a cada dia, reavivar os meios que permitam uma existência alegre, o que é facultado pela abertura para a liberdade. Assim a obra entretece a dor, o trauma e o caminho libertário, em interstícios que se expandem.

Quando um dramaturgo cria uma trama, ele costuma estar livre a ponto de figurar tantas personagens quantas lhe ocorrer no processo. Para Jacopini (2009), o desafio, ao coordenar a criação de *Ame!*, foi que haveria uma atriz e certa multidão de personagens. Mais exatamente, a mãe biológica, a mãe adotiva, seu pai adotivo, seu namorado, o professor de francês, uma amante e Jeanne. Sete personagens a serem apresentados por uma única atriz! Grande desafio tanto para a atriz, como para o dramaturgo diretor que precisaria encontrar uma solução para que minimamente o público se apercebesse de que, na cena, haveria mais do que uma só figura.

No caso, *Ame!* teve a participação de Sperber que funcionou como dramaturgista em certa medida, além de ter sido orientadora de doutorado de Jacopini.

A segunda criação abordada será *Fantasia ou A Cifra da Ação Possível*, em que Sperber, pela primeira vez, desenvolveu trabalho de atriz. A tríade do processo envolveu ainda, além de Jacopini, que mais uma vez atuou como diretor, Carlos Simioni, do Lume Teatro, como preparador corporal, e os três como dramaturgos colaborativos, já que se tratava de teatro horizontal. *Fantasia* também partiu das experiências da atriz para a tessitura dramática, apanhando memórias da mulher, professora, esposa, mãe, pesquisadora, leitora, embaralhando a narrativa para um acontecimento na estreia, em que Sperber recebeu convidados – espectadores – em sua casa para a festa de seus 80 anos, e depois, para outros acontecimentos, tanto em salas de aula, como em salas especiais, acentuando a professora-personagem.

Ambos os processos apanharam a premissa de teatro horizontal e são os dois últimos trabalhos de Jacopini recorrendo à memória do vivido. Houve, ainda, em 2019, a participação de Jacopini como provocador (via princípios de teatro horizontal) no processo de *Mais uma vez, seu aniversário*,⁴ pesquisa de Isabella Amaral, que embaralha relatos do vivido que a atriz teve junto a seu avô, diagnosticado com a doença de Alzheimer, compondo uma dramaturgia sobre a memória do esquecimento, que toma ainda como referencial externo *Bercause*, de Samuel Beckett.

Todavia, anteriormente e historicamente, Jacopini já vinha experimentando o exercício de composição colaborativa apelando à memória do vivido em outros trabalhos da Cia. Labirinto. Foi o caso de *A_R_RISCO*, happening/ performance em que o ator Thiago Gardini construiu, a partir da fricção da dança-teatro, um encontro com o público para juntos criarem uma festa. Aproveitou-se o dado do artista ser dj, e acionou-se, através de sonoridades, questões sobre tempo que resvalam numa identidade em fluxo descontínuo, que toma como referencial externo “Passagem das Horas”, de Álvaro de Campos. Ou em “Rascunhos”, novamente com Mabê Henrique e mais Simone Marcondes e Ellen Candido, depoimentos de mulheres foram costurados a memórias em devir/memórias de futuro das atrizes que compuseram dramaturgia/manifesto feminino diversas vezes apresentado em lugares públicos, como escadarias de igrejas, pontos de ônibus, filas de banco etc.

4 Dissertação *Mais uma vez, seu aniversário: as poéticas do esquecimento*. Ver: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/334945>

Ao compor uma forma teatral – tragédia, drama, comédia – um dramaturgo tem algumas diretrizes que auxiliam na criação, organizando um pouco o andamento da ação. Ao se confrontar com tantos desafios como os descritos, Jacopini teve algumas estratégias: perguntas; proposta de alguma pesquisa, ou de algum texto a ser elaborado; desafios diferentes. Procurar músicas, imagens. Em certo momento, Mabê Henrique, em *Ame!*, desenvolveu uma espécie de diários para as personagens que estava criando, sendo uma tentativa redigir a história de cada personagem, a saber, criar fantasias para elas, o que derrubaria o sistema de horizontalidade, pois anteciparia as vontades manifestadas no acontecimento das experiências, memórias acionadas para o jogo criativo que Jacopini nomeia de corpografia, ou seja, a escrita de si através do corpo-memória.

É interessante observar que a ideia da corpografia não consiste em método ou técnica, mas uma espécie de procedimentos colecionados e descobertos durante o processo, tomando o diálogo – impressões e expressões – entre os participantes como fundamental, perpassando por etapas criativas. Estas seriam: mapa corpóreo, escrita corpórea e tessitura dramática, trabalho com referenciais externos detonadores de referenciais internos.

O mapa corpóreo tem relação com a preparação corporal ou o treinamento de ator. É uma etapa que pretende despertar o corpo para a relação com o outro e com as memórias acionadas. Jacopini trabalha com vários treinamentos do Lume Teatro, no intento de preparar o terreno para a “dança pessoal” (BURNIER, 2009) de cada artista. Todavia, o mapa corporal apresenta variações de acordo com o corpo a ser criado; e alguns jogos sofrem modulações, ajustes e novas proposições. Vale destacar, também, que não se trata de um treinamento pré-expressivo, mas, pelo contrário, um acionador de memórias entrelaçadas na segunda etapa do processo.

A escrita corpórea se vale também de técnica do Lume Teatro, a mimesis corpórea, mas com uma variação, visto consistir em uma associação feita a partir do material observado, e não de uma representação e/ou imitação de tal material. O próprio Lume já alargou o sentido do trabalho com a mimesis corpórea que está mais para um olhar que o artista tem sobre o objeto observado (HIRSON, 2012), para então recriá-lo no próprio corpo. Isso pode ser acompanhado com maior aprofundamento nos estudos de Raquel Scotti Hirson, atriz do Lume. Voltemos

ao caráter associativo que Jacopini busca. O diretor-dramaturgo opta por solicitar dos atores-dramaturgos uma série de materiais: fotos, poemas, imagens, canções, objetos, para então, através desses materiais coletados, começarem a associar seus corpos a eles e às memórias associadas a eles. Como se trata de livre-associação, aparece/m/ram episódios vividos, trechos de textos literários, poemas inteiros, objetos que lembravam outros, sons que despertavam cenas, filmes, canções, cantigas, áreas de músicas. Lembranças foram suscitadas e outras pedidas para serem relatadas e escritas em formatos diferentes – diário, receita, poema, testemunho – gerando... depoimentos.

Depoimentos, diz o dicionário, seriam testemunhos. O que é gerado não são testemunhos, mas relatos que, com um braço tenta agarrar o evento passado e, com outro braço, borda esse evento ficcionalmente. De repente o diretor, dramaturgo, coordenador registra uma série de narrativas que se sequenciam, articulando o dito e o não-dito com aquilo que ainda pode ser dito. Trata-se de um evento efabulado.

Tal evento efabulado gera uma história, que deixa de ser algo que ruma para algum lugar e passa a formar raízes, caminhos próprios dispersos em diferentes direções, organizando-se através da contingência e da associação de elementos que se consegue nomear.

Ao solicitar que os parceiros dramaturgos e atores formulem algo a partir de uma eventual pluralidade de propostas, o que surge são raízes. São ganchos, como as raízes da erva de gato, que se agarram na textura do muro-memória da maneira possível. Deleuze e Guattari nomearam o fenômeno da abertura do pensamento em raízes, galhos, de Rizoma. Segundo os filósofos, os rizomas são espécies de braços abertos dentro de uma trajetória histórica que interrompem o fluxo contínuo da história e abrem novas formas de articulações dos elementos. “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*”. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 48)

Pois bem, a estratégia criativa de dramaturgia – horizontal – construída por diversas mãos-bocas-memórias-referências, referências plurais, visto que, como em campo expandido, associam ou podem associar diferentes obras de arte, diferentes artes em uma produção única, a ser apresentada e apreendida por

um público, desperta a pulsão de ficção a cada desafio, a cada solicitação. Daí a profusão de material. Ora, a cada solicitação, ainda que o que foi procurado tenha sido um evento do passado, este exige uma busca inquieta de palavras que possam dar conta dele, o que desperta a pulsão de ficção e esta, candente, estende garras para as referências que estão à sua mão, sejam filmes, óperas, romances, poemas, quadros, danças, peças teatrais, histórias da vida de outrem... Afinal, são imagens que se chocam, às quais podemos associar ao que Deleuze e Guattari (2011, p. 21), em *Mil Platôs I*, comentam: “É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas ao contrário, de maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões que se dispõe, sempre $n-1$. [...] Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”.

A simplicidade referida pelos dois autores é o que efetivamente dá para ser feito nessa reunião de cenas, de imagens associadas. É o possível quando fronteiras entre manifestações artísticas diferentes são cruzadas (campo expandido), e inclusive quando vertentes de uma memória recolhida por outro vivente cruza as fronteiras da cena inscrita na memória em busca de uma explosão de beleza, de ritmo, de intensidade de vida. Assim se configurou pelo menos a produção coordenada, estimulada, dirigida por Jacopini. Pelo menos em sua experiência, assim foram as escrituras de si, a dramaturgia de si. Mas atenção: elas foram geradas horizontalmente, cabendo um papel, uma voz, referências para cada um/a do/s/as parceiros/as da dramaturgia. Diferente do que ocorreu com a importante contribuição de Janaína Leite (2017), que é o maior expoente da cena contemporânea brasileira no que concerne ao depoimento, às autoescrituras performativas, especialmente *Festa de Separação*, *Conversas com meu pai* e *Stabat Mater*.⁵ O caso de Jacopini difere parcialmente dessas matrizes – que poderíamos chamar de autoescrituras de si – pelo fato de ele buscar, junto aos artistas, gerar uma ficção da vida a partir da própria vida – claro, também é o que acaba ocorrendo com Janaína!. Daí que o objeto observado e associado via mimesis ganha outra dimensão, quando é preenchido da memória do intérprete, pelas suas associações, pelos estímulos propostos pelo diretor-dramaturgo possibilitando, assim, gerar algo que se reconhece reconstrução de 2º grau, uma espécie de mimesis de si. A autoescritura de si e a mimesis de si são a mesma coisa? Este conceito – mimesis de si – foi formulado por Jacopini. Advém do conceito de mimesis corpórea, formulado por Luís Otávio Burnier, que apanha detalhes observados em

5 As dramaturgias de *Festa de Separação* e *Conversas com meu pai* estão no livro de Janaína Leite (2017). *Conversar com pai* foi republicado junto com *Stabat Mater* no final de 2020, pela editora Javali.

animais, pessoas, fotos ou imagens. Consiste na apreensão de matrizes (ações físicas, vocais, orgânicas).⁶ Seria uma mimesis de si porque não corresponderia a uma autoescrita de si, pois o evento criativo transborda do testemunhal para o ficcional. O processo não parte do vivente-ator-dramaturgo, mas do vivente-dramaturgo e, sendo incitado por diferentes provocações de Jacopini, o coordenador-diretor-dramaturgo, o espetáculo é montado a partir de ensaios e erros propostos pelos presentes – não só o ator-memória, como também o diretor que, recolhendo as enunciações propostas, tem outra memória, outro tempo e espaço e outras referências a des-ordenarem o conjunto de memórias, imagens, referências outras). São idas e voltas, correções – propostas tanto pelo diretor-dramaturgo, como pelo ator-dramaturgo, novos estímulos, novas ficções de si, advenientes da força da pulsão de ficção e que permanentemente não só precisam de um realinhamento, como facultam novas associações. Mimesis de si, enfim, atualizada pela pulsão de ficção que, uma vez despertada, corrige, ratifica e retifica. Convenhamos, sim, em espaços tão diferentes como São Paulo (Janaína), Matão (Juliano) e Campinas (Suzi), mesmo com esforço de atualização, que sempre tem limites, há coincidências criativas – em tempos diferentes – paralelismos que mostram que circulam energias pelo mundo da criação que formulam desafios, problemas, focos que acabam – sem querer e mesmo contra os querereres – se dando as mãos. Segundo entende Sperber, a mimesis de si, ao imitar aspectos de si, por um lado re-presenta tais aspectos. Lembremos que o livro *Mimesis* de Erich Auerbach completa seu título com a informação: *representação da realidade no mundo Ocidental*. Segundo Deleuze, representação já é mediação. A mimesis é entendida como mediação complexa, estilhaçada, cheia de buracos e dobras que se voltam e re-dobram. Como os fragmentos e as dobras correspondem, à sua maneira, à apresentação de algo, ainda assim entende-se que possa chamar-se mimesis. No caso, de si mesmo, visto que o ego pouco se apreende, ou se apreende com furos e dobras e imprecisões e relações internas e externas.

Finalmente há a tessitura dramática, que é uma ordenação de quadros cênicos que foram experimentados, a fim de gerar uma ordem dramática de acontecimentos que tende a ser fragmentada e temporalmente estilhaçada, já que os eventos lembrados da memória fugidia mudam as coisas de lugar, e o que fora vivido passa a ser revivido em nova desordem, ou caos, porque passado, presente

6 “Além das pessoas, ela [a mimesis] também permite a imitação física de ações estantes como fotos e quadros, que podem ser, posteriormente, ligadas organicamente, transformando-se em matrizes complexas. Cabe ao ator a função de “dar vida” a essa ação imitada, encontrando um equivalente orgânico e pessoal para a ação física/vocal”. Ferracini em <http://www.grupomoitara.com.br/intercambios/artigos/renato-ferracini-a-mimesis-corporea-marco-de-2003/>

e futuro nos preenchem espiralados, uma vez que as memórias coabitam o mesmo espaço-tempo, em turbilhonamento.

Dramaturgias criadas a partir do vivido – como o caso de *Ame!* e *Fantasia* são construções intuídas por um olhar para a arte, concomitante ao olhar para si, inevitavelmente, tendo efeito duplo: constrói-se uma obra de arte ao mesmo tempo que se reconstrói o artista e a dramaturgia e se reconstrói estilhaços de vida, o que revela um empenho ético e estético, um empenho de reflexão sobre si para compreensão e ação no mundo. Uma nova poética.

Jacopini (2009) teoriza e explica que existe um esforço em tentar categorizar o que seria dramaturgia na contemporaneidade e isso se daria devido às múltiplas extensões que o termo atingiu, tendo mais relação com o que diz respeito à composição de maneira mais ampla. Ele reconhece que, além de texto escrito, outras dramaturgias preenchem o teatro – de luz, figurino, som, com as coordenadas propostas pelo diretor, e pelas ações do ator – em um vasto campo onde veem sendo experimentadas recombinações do fazer e ser teatral o tempo todo. E assim ele toma práticas mais usuais no século XX: a voga dos processos coletivos, colaborativos, provocativos que distenderam o sentido da escritura dramática, arrancando o dramaturgo da solidão de seu ofício, levando-o para a sala de criação junto a todo o acontecimento de construção de um espetáculo. Sinaliza, assim, que aquilo que marcou o século XX, a crítica ao textocentrismo passou a ser relativizada por práticas outras. O texto passou a ser mais um colaborador do processo, e não o que dita o que deve ser feito em cena, como foi até o início do século XX. Jacopini (2009) ainda observa como textos de dramaturgia são criados para a cena, não atendendo mais às normativas do drama burguês, por exemplo... A saber, não se espera de uma dramaturgia contemporânea uma narrativa linear, ou ainda, uma fábula moralista, mas sim um efeito - caótico para o público receptor – caracterizado pela fragmentação, que rege as múltiplas solicitações ao mesmo tempo em nossas vidas no século XXI, espiralando nosso tempo e nosso espaço, que deixou de ser o passado ou o futuro, centrado no acontecimento presente. Observa-se, assim, a ação, as personagens, a trama serem apreendidas durante o seu processo de amadurecimento, com a expectativa de chegar mais fundo. O espaço de composição acaba sendo gerado na presença, na comunhão dos corpos.

Especialmente, o atual mundo pandêmico nos realocou, atirando-nos contra as virtualidades como único meio de estarmos presentes, nem que para isso a distância seja o mínimo ou máximo remédio. Fascinante é que a virtualidade que nos é concedida como a relação possível, o contato possível, o intercâmbio possível seja ficcional. A vida passou a ser concebida, preenchida pela ficção fornecida pelo que é virtual, configurando as criações artísticas – que já vinham sendo expressas através da experiência vivida como elixir para a criação – mais uma vez, como nova possibilidade de olhar sobre si.

Na solidão provocada pelo distanciamento exigido e cobrado pela pandemia, artistas relatam sobre si e sobre o mundo buscando alternativas para tornar a vida suportável. Exemplos podem ser vistos nos espetáculos de teatro disponibilizados pelo Sesc durante a pandemia. As direções e textos de Marcio Abreu (Cia. Brasileira de Teatro) de *Em Companhia*, com Renata Sorrah, e “projeto b”, com Rodrigo Bolzan, são manifestos que olham para o vivido vislumbrando um mundo melhor, especialmente, com uma política melhor. O relato sobre si é o meio para se chegar a refletir sobre consequências de ações coletivas, colocando-nos a pensar sobre nossas responsabilidades como sociedade civil.

Pois bem, eis aí um suprassumo das teatralidades e performatividades do real em grande escala no teatro contemporâneo, como recurso criativo das autoficções – e da mimesis de si, via pulsão de ficção: a palavra, a narração, o depoimento, enfim, contar e lembrar sua própria história aponta como uma necessidade de partilha sobre si.

Sempre houve a precisão de contar histórias, e hoje essa necessidade parece impor-se com mais urgência. Claro, essas histórias não têm a mesma estrutura ou as mesmas reivindicações das histórias antigas. A construção das histórias não é animada por uma vontade mimética, muito menos mítica. Mas é devido a uma intenção identitária, que se soma à pura atividade performativa de quem se coloca diante dos outros para contar uma história ou uma centena de histórias entrelaçadas. Uma história é aquele desenvolvimento ficcional que dá sentido a um acúmulo de fatos materiais ou concretos. Tradicionalmente,

inventamos narrativas para encontrar sentido na experiência vivida como caótica ou desconexa. O ser humano tem usado a história para superar o nível de materialidade ou não se render oprimido pelo seu absurdo ou pelo seu silêncio.⁷ (SÁNCHEZ, 2010, p. 33-34)

Sánchez escreveu o artigo “Dramaturgía en el Campo Expandido” no ano de 2010, mas a atualidade de suas reflexões atravessa as formas de concepção atuais. Inevitavelmente, a palavra é retomada com força nos teatro-depoimentos ou teatro-relatos. A lucidez de Sánchez evidencia que, mesmo havendo todo empenho na contemporaneidade para afastarmos-nos da ficção, o relato do real é inerente a ela, porque a memória está em um vazio, e quando apanhada é atualizada pela pulsão de ficção, por perspectivas que temos de nós mesmos, como se nos desdobrásssemos para depormos sobre nós, ou ainda, como se nos desterritorializássemos – em termos deleuzianos – para nos reterritorializarmos.

É então que a horizontalidade nos processos criativos surge como emergência composicional, porque estamos tratando de um alargamento do campo de trabalho para a pesquisa, apostando nas singularidades dos criadores que tiveram o campo expandido para a composição de dramaturgias. Todavia, este campo passou a ser interno, a experiência de si. É o que afirma a máxima de Beuys (2011) “cada homem, um artista”. Segundo Quilici (2014, p. 13) “Trata-se de resgatar o sentido artístico que nossas atividades podem adquirir, contrapondo-o às formas de trabalho alienado e à racionalização instrumental da produção”, o que não significa transformar pessoas em artistas, mas reconhecer a expressividade de todo humano por suas manifestações artísticas.

O que se procura, enquanto movimento – enquanto ação na cena e ação no mundo – é movimentar a vida. Ao expandir o olhar, seja na pesquisa corpográfica ou em outras diversas pesquisas do campo das artes da cena, o artista, artesão de si, passa a se olhar e se (re)conhecer em sua arte, o que lhe possibilita acessar sua vida para chegar à vida do Outro de Si, para que esse Outro (ele mesmo, alteridade) se sinta à vontade e convidado para resgatar-se pelo vazio da lembrança, para perceber em si uma potência de vida que é privilégio seu, próprio, de total e inesgotável fonte de (re)criação, escrevendo sua história em si mesmo, ou ainda, reconhecendo em si grande e plena capacidade de se inventar (e re-inventar)

7 Siempre existió la necesidad de contar historias, y hoy esa necesidad parece imponerse con más urgencia. Por supuesto, estos relatos no tienen la misma estructura ni las mismas pretensiones que los viejos relatos. La construcción de los relatos no se ve animada por una voluntad mimética, ni mucho menos mítica. Pero sí por una intencionalidad identitaria, que se añade a la pura actividad performativa de quien se pone delante de otros a contar una historia o cien historias entrelazadas. Un relato es aquel desarrollo ficcional que dota de sentido a una acumulación de hechos materiales o concretos. Tradicionalmente inventamos fábulas para encontrar un sentido en la experiencia vivida como caótica o inconexa. El ser humano ha usado el relato para superar el nivel de la materialidad o bien para no rendirse abrumado por su absurdo o su silencio.

sempre – à medida que reinventa o outro... E, essa premissa advém de uma prática horizontal, por se ter empenho ético e estético, concomitante.

Vale lembrar que esse tipo de experiência dramatúrgica é mais lenta, mais sinuosa e difícil do que a produção direta de uma construção dramatúrgica tradicional, isto é, sem horizontalidade porque sem parcerias. Esse outro tipo de prática dramatúrgica é francamente solitária. Ainda que ofereça menos desafios na construção da trama, porque esta vai sendo tecida por uma mente só, por referências eventuais que residem em uma só fonte-memória-criação, a prática dramatúrgica horizontal não é menos rica. Algo é certo. Na dramaturgia horizontal e plural, o ponto final vai sendo escamoteado, adiado. A não ser que surja um ultimato gritado por um prazo de entrega, data-limite imperdoável, as diferentes cabeças, que despertaram suas pulsões de ficção e animaram suas referências de toda ordem, continuam a fazer associações, produzem detalhes. Isso é possível porque o tecido da trama dramatúrgica faz coexistir agora e passado e futuro. Entretecem-se, ou dobram-se o interno e externo, o sujeito e o *socius*, em fluxos e formas que se desestabilizam e movem continuamente. Desloca o ser do si mesmo, propondo-o como invenção e constituição do *socius*. Ser gerado nas dobras do fora, não restrito aos seus contornos, mas transversalizado pelos fluxos de força, pelos desejos, pelo impessoal, pelo tempo. Conceitos tramados no e pelo fazer humano sobre um campo de composição que busca validar seus mais tênues elementos. Esses muitas vezes se fazem presentes por suas ausências, que se ordenam não devido às suas vontades próprias, mas pelas necessidades das composições, dos jogos que se estabelecem, dos acasos do fazer. Daí a dificuldade de finalizar a peça dramatúrgica horizontal, construída em cima da autoficção, via mimesis de si, impulsionada pela pulsão de ficção. E, igualmente curioso é que, uma vez considerada concluída a redação – os diálogos da(s) personagem(ns) – a liberdade, fluidez, abertura de introduzir modificações que vimos anteriormente, de repente estanca. Não nos referimos a qualquer mudança de diálogos, mas a sutis variações na corporeidade do ator, ou em seu ritmo, no andamento da ação. É como se tivesse sido finalmente construído um lugar de conforto que se cristalizara e este lugar já seria impermeável a qualquer alteração. É curioso como mesmo a partir de um trabalho tão desafiador, tão aberto a contribuições, este dos interstícios libertários da dramaturgia, haja um ponto de estratificação – aparente! O combate ao conforto entra em conflito com a necessidade de acabamento e aí também habita

o desafio que é manter a obra viva, porque a horizontalidade, utopicamente, deve nos estimular a um movimento constante, porque deve ser junto à obra artística uma construção perene de ser humano. Parece que a única forma de vencer este último desafio é o ator – que foi o vivente e o dramaturgo, também – ser capaz de despertar sua pulsão de ficção no momento e tempo da cena para que a dramaturgia acabada possa renascer, a cada espetáculo, com frescor.



REFERÊNCIAS

- BEUYS, J. *Cada homem um artista*. Porto: 7 Nós, 2011.
- BURNIER, L. *A arte de ator: da técnica à representação*. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.
- HIRSON, R. *Alphonsus de Guimaraens: reconstruções da memória e recriações no corpo*. 2012. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- JACOPINI, J. R. *Teatro horizontal: ficções de si*. 2018. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/333263>. Acesso em: 28 jul. 2020
- LEITE, J. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2017.
- QUILICI, C. O campo expandido: arte como ato filosófico. *Sala Preta*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 12-21, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p12-21>. Acesso em: 23 dez. 2020.
- SÁNCHEZ, J. A. *Dramaturgia en el campo expandido. Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*, Múrcia, 2010.
- SPERBER, S. F. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: FAPESP, 2009.
- VIEIRA, E. M. B. *Práticas para a plenitude do corpo: aproximações entre performance, autoria e cura*. 2014. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285278>. Acesso em: 23 dez. 2020

SUZI FRANKL SPERBER: é livre docente e Titular e Professora colaboradora da Unicamp no IEL - Instituto de Estudos da Linguagem e no IA – Instituto de Artes; coordenou por 13 anos o LUME Teatro. É atriz e dramaturgista.

JULIANO RICCI JACOPINI: é doutor em Artes da Cena e Mestre em Educação e Arte (Unicamp); Artista (dramaturgo, diretor e ator) da Cia. Labirinto de Teatro, coordenador-colaborador da Casa PIPA – Plataforma Internacional de Produção Artística, e do Festival Internacional de Arte-Educação Fronteiras Brasil. Atualmente está como Diretor de Cultura do município de Matão.



PERSONA

ECOLOGIAS DRAMATÚRGICAS NA CRIAÇÃO EM DANÇA: UMA CONVERSA

*ECOLOGIES OF DRAMATURGY IN DANCE
CREATION: A CONVERSATION*

*ECOLOGÍAS DE LA DRAMATURGIA EN LA
CREACIÓN DE DANZA: UNA CONVERSACIÓN*

HALEY BAIRD

DANA DUGAN

VANESSA MONTESI

MATTHEW-ROBIN NYE

MELINA SCIALOM

CHRISTIAN SCOTT MARTONE DONDE

ANGÉLIQUE WILLKIE

BAIRD, Haley; DUGAN, Dana; MONTESI, Vanessa; NYE, Matthew-Robin; SCIALOM, Melina; DONDE, Christian Scott Martone; WILLKIE, Angélique. Ecologias dramatúrgicas na criação em dança: uma conversa. Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **248-277**, 2021.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.38213>

RESUMO

Angelique Willkie é Jamaicana, Preta, dançarina mulher cisgênero e dramaturga. Dois interesses paralelos emergiram gradualmente ao longo de sua carreira – a contribuição do performer ao processo criativo, e a dinâmica da operação necessariamente colaborativa que é a coreografia contemporânea. Esta entrevista com a artista-pesquisadora reporta sua experiência artística e o processo criativo da obra *Confession Publique*, ao qual ela ocupa a posição triádica de dramaturga, dançarina e pesquisadora auto-etnógrafa, compondo uma conversa dialógica entre artistas interdisciplinares e pesquisadores do projeto *Dramaturgical Ecologies* (sediado na Concordia University, CA). Para além de uma entrevista, este projeto polivocal-centrado nos temas de agenciamento, dramaturgia, corporalização e movimento–migrou do físico para o virtual, respondendo a reconfiguração biopolítica causada pela pandemia do COVID-19. Esta transição ativou tensões e ressonâncias no diálogo que se tornaram limitações facilitadoras, onde os corpos envolvidos na pesquisa se tornaram parte da co-composição dramática do processo de escrita deste texto. O resultado está distribuído nas páginas que seguem, tomando forma de uma escrita performativa dialógica-reflexiva, criada a partir de um processo de pensamento coletivo.

PALAVRAS-CHAVE:

dramaturgia; ecologia; corporalização; criação em dança e agenciamento.

ABSTRACT

Angélique Willkie is a Jamaican-born, Black, cisgender woman dancer and dramaturg. Two parallel interests have gradually emerged over the course of her professional career—the performer’s contribution to the creative process, and the dynamics of the necessarily collaborative operation that is contemporary choreography. The interview with this artist-scholar explores her experiences in the creative process of the dance performance, *Confession Publique*, for which she occupies the triadic role of dramaturg, dancer and auto-ethnographic researcher. It is a dialogical conversation amongst interdisciplinary artists and researchers of the *Dramaturgical Ecologies* project (housed at Concordia University, CAN). Beyond an interview, this polyvocal project—centred around themes of agency, dramaturgy, embodiment, and movement—migrated from the physical to the virtual in response to the biopolitical reconfiguration engendered by the COVID-19 pandemic. This transition activated tensions and resonances in the dialogue. The result takes the form of a reflective, performative text crafted through a collective thinking process.

KEYWORDS:

dramaturgy; ecology; embodiment; dance creation; agency.

RESUMEN

Angélique Willkie es jamaicana, Negra, bailarina, cisgénero y dramaturga. A lo largo de su carrera han ido surgiendo gradualmente dos intereses paralelos: la contribución de la intérprete al proceso creativo y la dinámica de la operación necesariamente colaborativa que es la coreografía contemporánea. Esta entrevista con la artista-investigadora informa sobre su experiencia artística y el proceso creativo de la obra *Confession Publique*, en la que ocupa la posición triádica de dramaturga, bailarina y auto-etnógrafa, componiendo una conversación dialógica entre artistas interdisciplinarios e investigadores del proyecto *Dramaturgical Ecologies* (con sede en la Universidad de Concordia, CA). Además de una entrevista, este proyecto multivocal -centrado en los temas de agencia, dramaturgia, corporalización y movimiento- ha migrado de lo físico a lo virtual, respondiendo a la reconfiguración biopolítica causada por la pandemia de COVID-19. Esta transición activó tensiones y resonancias en el diálogo que se convirtieron en limitaciones facilitadoras, donde los organismos involucrados en la investigación pasaron a formar parte de la co-composición dramática del proceso de redacción de este texto. El resultado se distribuye en las páginas siguientes, tomando la forma de una escritura performativa dialógica-reflexiva, creada a partir de un proceso de pensamiento colectivo.

PALABRAS CLAVE:

dramaturgia; ecología;
corporalización; creación de
danza y agencia.



INTRODUCTION

MY CURIOSITY about my own artistic practice and the contexts in which it has evolved has fueled this research project. I am a Jamaican-born, Black, cisgender woman dancer and dramaturg. Over the course of a 30-year career in European concert-dance, two parallel interests have emerged: first, the performer's contribution to the creative outcome, and second, the dynamics of the necessarily collaborative operation that is contemporary choreography. Those interests are at the root of the questions being asked by the research group Dramaturgical Ecologies,¹ which focuses its inquiry on the dramaturgical potential of the performing body and its impact on collaborative agencies. The choreographic project that is the focus of this interview, *Confession Publique*, provides us the opportunity to engage directly with a creative process, allowing us to deepen our understanding and our thinking *through* the specific explorations and relations inherent to that process. Montreal choreographer Mélanie Demers (MD), with the assistance of rehearsal director Anne-Marie Jourdenais (AJ), is commissioned to create a full-evening solo performance taking my embodied stories as its point of departure. The title *Confession Publique* emerged during initial conversations between MD and myself and the realization that we shared certain autobiographical similarities. Confessions and confessional situations fed by my own intimacies and lived experience became the point of departure for choreographic exploration. It is the very beginnings of this creative process that

1 Dramaturgical Ecologies is a 3-year project funded by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada and the Fonds de Recherche du Québec—Société et Culture. Special acknowledgement goes to Dramaturgical Ecologies members Mariana Marcassa and Carlos Eduardo Mello who participated in the initial stages of the interview that gave rise to this article.

have given rise to this interview. The advent of the COVID-19 pandemic imposed a national quarantine that subsequently halted this initial phase of *Confession Publique* after only one week of rehearsal. The investigations and explorations continued virtually between myself and the research team in the form of regular online conversations and the forcibly layered interventions of a “Google Doc interview” so that, ultimately, the interrupted creative process of the performance engendered the creative undertaking that is this collaborative academic article.

Dramaturgical Ecologies—the collective authors of this article—is a research-creation project based at Concordia University in Montreal, of which I am Principal Investigator, supported by an interdisciplinary team of seven artist-researcher assistants. The fundamental premise anchoring the research is that the body of the performer is not a blank canvas; rather, it is the locus of personal, cultural and political inscriptions that have societal signification and dramaturgical potential that not only contribute to creative and artistic outcomes, but also speak to the hierarchies and power dynamics of the choreographic endeavor. Moving back and forth between the microcosm of the creative process and the macrocosm of its context, Dramaturgical Ecologies seeks to use that process as a thinking mechanism for understanding how different layers of agency reside in bodies, how they are expressed through gesture and re-performed across time and space, how gestural coordination may engender collective bodies and dramaturgies, and what spaces are available for these bodies.

Though Dramaturgical Ecologies is fundamentally rooted in my concerns around embodied histories in dance creation and the place of my/a (black) body in (white) contemporary dance, global events of the first half of 2020 have brought these concerns into sharp focus. Pandemic measures have imposed disembodied virtuality onto both the embodied creative process of *Confession Publique* as well as the embodied thinking practice in which we the authors of this article engage. Further, the murder of African American George Floyd at the hands of a member of an American police force and the cumulative effect of global racial violence around the world have brought racist gesture to the international forefront, exacerbating calls to challenge the white supremacist and colonial hierarchies that continue to govern the agency of (black) bodies and the place of blackness in contemporary Western society.

At a microcosmic level, these events have also impacted the performing arts; with specific reference to contemporary dance, questions abound regarding the origins

of the art form, the bodies that have been its signatories, whose and what stories the art form represents and who enjoys access to its processes, outcomes, and privileges. The field has been thrust into a global existential crisis provoked by the economic inviability resulting from ongoing pandemic measures, and the crisis of content provoked by the call for decolonization of choreographic aesthetics and pedagogical practices in dance.

The interview that follows does not address these issues directly. However, the backdrop has affected our sensibilities, our bodies, our questions. The inability to meet in person has imposed an inhabitual temporality and layers of polyvocal thinking onto the interview process, manifesting in back and forth interventions of our respective voices spread over several months. Anti-black racism has raised the stakes in any discussion of the agency and embodied dramaturgy of a black body in choreographic creation, and even in my role here as both the subject of study and principal researcher amongst a group of white research assistants. The interview cannot therefore be separated from its secondary role as medium for thinking through the current context; it must be read as a first step in understanding the conceptual buttresses of the project and the ways in which they will guide further investigation.

This writing is in itself an ecological circumstance. It is anchored in the slipperiness of my role as subject of study and research leader, and in the modes of thinking imposed and facilitated by Zoom platforms and Google Docs. We make no attempt to resolve or sanitize the discomforts of this blurriness - that dimension is also the content of the article. I have written the introduction; the research assistants Haley Baird, Dana Dugan, Vanessa Montesi, Matthew-Robin Nye, Melina Scialom and Christian Scott (RAs) have written the conclusion. The body of the article holds our collective thinking and, yet, we are all present in all of it. We have explored the rigor of an ecological practice that is by nature slippery, messy, shifting, interdependent. What unfolds is necessarily incomplete, a snapshot of where we sit in a process: methods, terminologies, concepts have been experienced in our bodies but are yet to be fully formulated. Using dramaturgy as both lens and tool (perspective and method), this conversation is a performative glimpse into our shared inquiries and understandings...

Angélique Willkie (AW)

FIRST PHRASE

RA: In the role of dancer, how do you invest in this work?

DD: *How do these investments feed, inform, and influence your agency in this context? How are these materially and immaterially manifested in the dramaturgy?*

For me, I think such investments are about my subjective self. As a dancer they include technique, that is, my training in body (and mind!) and my distillation and synthesis of it. These include my movement impulses, the way my body processes movement and seeks to understand through movement. Forcibly, it also includes my injuries which have generated limitations that have become part of my physical expression and explorations. My “secrets” as shared during the process: personal stories and sensibilities. My ability (and willingness!) to “believe” and integrate other elements that don’t come from my stories or experience and make them my own, fill them in with my own experience. My desire to continue performing and participating in a creative process in that capacity—in spite of feeling confronted with unfamiliar methods and unsuccessful results. My curiosity about what I have to say as a performer at this stage in my career. My experience as a performer and the fact that I know I can rely on those skills and sensibilities to carry the ultimate performance. They allow me to engage even when I’m feeling lost and/or insecure in the material or with the indications.

VM: *Here there seems to be both constrained agency and agency deriving from constraints. Is there a dramaturgy of intimacy and proximity which reveals difficulties, injuries and uneasy places as part of the shared secrets and confessions?*

CS: *I find it interesting to bring forward the idea of injury—how does it relate to agency as well as the traces and gestures it leaves on the body?*

Thinking of agency in the sense of Noland,² there's something about the repetition of gestures over the years and the relationship to injury—either as the cause or as a result of it. The other thing that comes to mind is whether those repeated injury-related gestures are conscious or unconscious and how that aspect relates to agency. When I thought of exploring the performer's embodied dramaturgy, that was one of the things I had in mind: to also explore the difficulties or less evident places of ease. What do they tell about the performer's story? How can they be used in the context of other thematic explorations?

VM: *Injuries speak to embodied agency. It becomes difficult to disentangle this form of agency from others that AW mentions above. For example, the willingness to participate in the process, the agency regarding which of her own secrets to share or how, etc.*

HB: *Secrets had a thematic purchase in Confession Publique. One of the points of departure for the piece was the idea of AW sharing her secrets (as public confession). Interestingly however, these secrets didn't exclusively belong to AW, because MD and AJ also contributed to them. For example, MD was encouraging AW to use the so-called 'royal we' to share her secrets as a confessional. Instead of 'we are crazy bitches' she wanted AW to say 'we are a crazy bitch', speaking from the point of view of the singular-plural pronoun. For me, this speaks to the complexities of agency, voice, and plurality in the piece.*

RA: **What is your investment as a dramaturg?**

My interest in the theme, in MD's approach, in the nature (form and content) of my performer input. Ultimately, as a dramaturg in this project, there is very little hands-on intervention. Some discussion took place before the studio work started but both the preparation for this phase and the phase itself have essentially excluded any specific contribution from me in my role as "dramaturg". That said, I'm aware that the dramaturgy of the piece is emerging in part from the process itself. Initial

2 Carrie Noland (2009, p. 2) examines the agency inherent to the body and its gestures and the way in which the performance of gestures embodies and/or challenges (an) established culture. Arguing for the centrality of the kinesthetic experience as a source of agency, she questions the cultural inscription of the body and proposes that its conditioning may be transformed by the gestures it embodies: "[...] gestures, learned techniques of the body, are the means by which cultural conditioning is simultaneously embodied and put to the test [...]".

discussions with MD absolutely included broader dramaturgical considerations—about roles, about her willingness to lend herself and her creation to the exercise, about components of my dramaturgy, about authorship, creative impulses and inspiration material which usually comes from her, etc. We also talked about the potential challenges of me having both roles. As the discussions evolved, what became clear was that, in her words, in order to do the experiment of starting from and creating with “my dramaturgy”, the rest of the context needed to be as close as possible to what MD’s habitual conditions of creation would be, for example AJ’s presence as rehearsal director, and her choosing of collaborators (music, lights, costume).

It was in the context of these conversations that we ended up with *Confession Publique* as the idea for the piece and from there, MD proposed the closed circle of chairs around this very intimate performance space. The chairs are arranged in a closed circle around me so that I have to negotiate always having my back to someone, always being seen, being visible to the public, never able to “hide”—a very public intimacy! The mics also contribute to this contradictory amplification of intimacy (*confession très publique!*). We also talked about the possibility of performing in a museum which came from my own interest in gallery and museum spaces and the questioning that already exists in the dance world about bodies on display, movement arts in those spaces, the relationship to viewers versus spectators, and the colonial origins of the museum. As a child of the colonies, I’m particularly interested in confronting that as well, so it came out in conversation and was pursued accordingly.

RA: How do you experience the performance space during creation?

Where do different agencies assert themselves in the space? How does the use of space in the rehearsal studio affect or reflect the roles of dancer/dramaturg in relation to the other individuals and their roles?

It’s true that in the context of the creation, space takes on a very particular aspect. I almost never go into the space that MD occupies outside. It’s not a question of territory so much as not needing to see the performance space from that point of view in any continuous way. However, she not only needs to see that space from the outside, but her direction of what I do there also travels through her

own body, both in terms of the actual movement material and the eventual relationship to the spectators. So that “turf” of the performer is mine, yes, but early in the creation it’s a space that MD occupies/visits as well. As the performance takes shape, it will be increasingly mine and there will be less and less need for her to experience her own movement through her own body in that space. Rather, she will progressively need to see my body negotiate that space more and more.

DD: For me, this directly speaks to agency through the idea of turf, occupying, visiting and transferring from one body to another.

For my part as performer (not so much as dramaturg), my relationship to the space is as much one of territory (for example, the inside of the circle being my turf so to speak) as of exposure and vulnerability. So that also reflects how I relate to the performance/creation space in general. For me, my capacity to be vulnerable to the audience is also, in fact, my strength as a performer. So, in a way, that’s my place of agency. I’m aware though that during the creative process, when I’m still searching and questioning to find both form and content, that space is also rife with insecurities that I also seek to escape from time to time during rehearsals.

VM: Agency as enacted in and related to spacetime.

CS: Very interesting that you identify vulnerability as your ‘place of agency’.

I decide how much of “me” I tap into, especially in the moment of performance. By that I mean going to my own emotional sources to feed or, better said, anchor the material that I’m performing in my real experience. That way, I “live” whatever I’m experiencing as truly as possible. That’s what I mean by vulnerability—a place of a certain emotional nakedness. I’m aware that I am empowered there; I see the capacity to go to that place as a tool of agency on stage. Of course, it doesn’t only happen there. I also need to cultivate it during the explorations and improvisations.

HB: At times, during the rehearsals, MD was trying to get AW to embody a movement quality which seemed ‘less controlled’. I noticed the notion of the secret came up again as

MD described this ‘less controlled’ quality of movement as if it resembled AW’s embodied discovery of ‘the secret that you are to yourself’. I think this speaks to vulnerability and agency in this piece.

vm: How do you think this difference between insecurities and vulnerability (as strength) relates to gaze and the agency you give to it? I am thinking here of Sartre and the three ontological dimensions of a body as: the body as known by me; the body of others as known by me; and my apprehension of my body as known by others. Do you think there is a prevalence of one of those bodies over the other(s) in the creative process and in the performance? Also, what is the agency of the ‘body of others as known by you’? In your article ‘Authentic as Opposed to What?’ (WILLKIE, 2016), you mention your awareness of different audiences and how this informs you in terms of how they will receive your body and their expectations.

I think I am honestly playing back and forth constantly between those three ontologies of the body. In creation, I’m definitely exploring my body as known by me and the boundaries of that, trying continually to push them in response to my own curiosities (gaze!) as well as the propositions (and gaze) of the choreographer. I’m not always dealing with the body of others during the creative process—that depends on the nature of the work and whether or not I’m trying to know the choreographer’s body/gestures/movement through my own exploration. However, on stage I am constantly engaging with what I “know” of the body (individual and collective) of the audience. It’s that negotiation of “knowings” that is intimate, confronting, vulnerable and powerful. The apprehension of them knowing me is also present of course. In fact, I think it’s precisely because that apprehension is so present in our culture that the ability to open oneself to the gaze (that emotional nakedness) becomes a place of “power” and agency.

I think the insecurities are more related to my own apprehensions about my own body as known mostly by myself! And of course, as a consequence, by the gaze I attribute to others. In this way, I give agency to the gaze of others as seen through

my own. My sensation of vulnerability as strength is related mostly to the apprehensions I might feel about the gaze of others (and my own!) and defying them. Inherent in that strength (not necessarily vulnerability) is also the conviction that my knowing of other bodies will manifest through my own body (for example, I can communicate with a certain universality). Just rereading this I realize there is much to be gleaned from the investigation of the agency of the gaze, but by pulling apart the notion of gaze itself—whose and on what/whom?

DD: *For me, this plays into the performativity of embodied dramaturgy or subjective investments. Performativity in relation to the larger context outside of the performance speaks to a kind of political agency.*

VM: *A negotiation of agency with the public? I believe that this has to do with the agency of gazes and ontologies of bodies as given above. You can't look back when you are giving your back, so in a way that leads to more exposure, the acceptance of a gaze on you that cannot be reciprocated.*

MS: *A negotiation which, because of our presence, happens early in the process, when it would 'normally' happen more during the moment of performance.*

DD: *When thinking of the audience as a consideration in distributed agency, does the audience exist in process or only in performance?*

RA: **What about your investment as a dancer with an embodied dramaturgy?**

I'm not sure to what extent there is any real separation between me as a dancer and me as a dancer with an embodied dramaturgy. In the context of *Confession Publique*:

My age

My gender

My ethnicity

Technical and performance abilities

My injuries

My authentic movement & interpretation styles

Being English-speaking

Speaking French without having it in my cells

My education, my cultural context

My insecurities

MN: Does such a distinction exist? Is a dancer without an embodied dramaturgy possible?

ms: I would see it as her consciousness of these characteristics. Many dancers go without such consciousness, thus not having access to an embodied dramaturgy.

DD: So, in order to have an embodied dramaturgy, there must be a certain awareness? How does this play into embodied agency? Can agency exist without consciousness?

ms: My understanding is that when a performer is conscious of their physical characteristics, movement preferences, memory, inheritances, backgrounds, etc., they can address them deliberately in performance-making (both the performer as well as the choreographer or maker). This deliberate activity reveals the body's dramaturgy. This is similar to Eugenio Barba's (1997) concept of the actor's dramaturgy where the composition is strongly based on the actor's subjective investment, which determines their presence on stage. But if the dancer/actor/choreographer/maker/director is unaware or uninterested in the performer's investment and seeks material (movement, actions, sound) that is indepen-

dent from the performer's own body dramaturgy, then this dramaturgy is not a factor that influences and/or feeds into the making.³

I think embodied dramaturgy is also about the consciousness of it—a somatic awareness that contributes to the modes of engagement and awarenesses that are part of the creative process.

DD: *Do we need to make a distinction between embodied dramaturgy and dramaturgy of the body? Can the dramaturgy of the body truly be independent? The body speaks regardless of consciousness and whether there is interest or lack of interest in its consideration.*

I see what you mean and I agree. It may seem obvious, but I'll say it anyway: I want the creative process to be imbued with my embodied dramaturgy but the dramaturgy of the ultimate creation can/might tell a very different story! In a way, my subjective investment is also my awareness of that fact.

ms: *I associate what's going on here with Bojana Kunst's (2009) economy of proximity, in which there is a desire to bring together makers, the experience of dance-making, the dramaturg and spectators. On the one hand, the dramaturg needs to experience the creative process in order to dive into its affordances, on the other, the proximity of the contemporary spectator is a strong influence on the dramaturgy of the work. In Confession Publique, both are in action—the dramaturg is experiencing and embodying the process and the audience is very close to the work, both physically (sitting in chairs around the performer) as well as in the content.⁴*

DD: *Economy of proximity speaks to intimacy. How does intimacy influence agency?*

3 Barba's "actor's dramaturgy" or "dramaturgy of the actor" (1997) is an important contribution to theatre-making and aesthetics. It is part of what the author called "Theatre Anthropology" (BARBA; SAVARESE, 1991), a discipline of practical study in performance making that sets fundamentals for the actor's *metier*.

4 Kunst (2009, p. 87) asserts that economy of proximity is characteristic of the production contexts of contemporary art. Inclusion, participation, relationality, engagement, emotional and intellectual involvement, affective temporality, expectation—all of these modes are embraced in contemporary dance dramaturgy. Proximity comes from "the encounter of different ways of working together which only enables (or fails to enable) changes and establishes future forms of being". According to Kunst this is a characteristic of contemporary dance practice.

For sure I feel that this experience is potentially a different kind of “economy of proximity”. Somatically, for example, only inside of myself, it’s an encounter of different ways of working and of being that already shifts my perspective. In terms of both the project and the existential musings that have arisen since the pandemic and now with the antiracist protests, I wonder about ways of “being” through contemporary dance as a practice and how that influences my role/contribution as dancer and/or dramaturg.

As this process spreads itself over time and across my memory, especially with cancelled rehearsals because of the pandemic and the anticolonial racism awarenesses that have brought to the general surface the aesthetics and hierarchies that are part of contemporary dance, I’m aware how much my own dramaturgy is shifting and shaking and I wonder what traces will be left in my memory—both conscious and somatic—of the rehearsals, of current experiences. Some kind of somatic memory exercise would be great.

DD: I am wondering how context might shift agency, mobilizing sedimented memory and experience. How does it relate to the larger socio-political context and its paradigm shifts?

VM: Agency as a dramaturg, as ongoing dramaturgical reflection that is present even when not working and that feeds a sort of agency projected into the future?

DD: Interesting point. I like that there is an implicit critical practice of agency that you identify as projected. I think this is powerful for the critical processes of creation and dramaturgy.

MS: How would your embodiment (or awareness and sensation) inform your dramaturgical thinking, actions and interventions? If you are not seeing from the outside but sensing the experience, how different is this from previous dramaturgical practices you have done ‘from the outside’?

In my attempt to be fully available as a performer inside the creation, I'm not trying to think dramaturgically at all while I'm exploring and improvising. I'm more focused on trying to lend my skills, feelings, and emotions to whatever is being explored/proposed. That said, as we talk through the improvisations before and after, I'm aware that there are dramaturgical elements being considered or emerging from the conversations, but they're not limited to any specific role I might have as dramaturg; they are more generated by the three of us involved in the creation. There was only one moment when we were in conversation towards the end of a rehearsal about the notion of "confession" and I asked clearly if this was a moment where I could intervene as dramaturg, and I did. If I were to simply do so throughout the rehearsal process it would get very difficult for everyone involved, precisely because my role as dramaturg is also to question! As a performer, if I questioned everything nothing would ever happen. However, using my questioning internally to feed my explorations is part of the somatic task.

ms: Your dramaturgical input as a dancer: a dancer who has dramaturgical thinking in her work, without necessarily taking action as a dramaturg. A dancer acting dramaturgically even as she moves.

I agree. For me it's about doing the meaning-making through motion (which isn't necessarily the same thing as movement!) rather than verbal articulation. Motion can also suggest, for me, the buffeting of roles and perspectives. Finding the meaning and the through-line for the piece via movement is more what I associate with the performer's role and experience—making meaning for the piece versus for myself isn't necessarily the same thing! That's perhaps also an aspect of the agency I experience in the process.

ms: So, in order to be present as a performer you need to relinquish your role and responsibility as a dramaturg? Wouldn't a dramaturgical mind still be present while making choices during the improvisation? How does your body think when following the choreographer's instructions?

My body finds its logic and asks its questions in order to do the thinking necessary to resonate with the choreographer's instructions. So there's definitely dramaturgy in the body, in its movement, in its processing of information, in its thinking. But I don't consider that fact to be executing the role and responsibility of the dramaturg. For me the dramaturg has a different kind of thinking to do—that might be through motion as you suggested earlier but that isn't movement, at least not in this creation. Improvisation has its own dramaturgical mind but I don't think that's necessarily the dramaturgical mind of the piece. Though as I write this I realize that even as I dive into my tasks as performer, the dramaturgical mind of the piece influences my improvisational logic as well. What doesn't exist in improvisation is the overview of the whole piece which is part of the dramaturg's role as I see/practice it.

ms: I recall a moment during the rehearsal when AW was focused on following MD's instruction to undulate her body. Despite trying to follow MD's verbal or even embodied demonstrations of the waving gesture, AW's body had its own way of moving and, as a result, composing the scene.

DD: Diverging dramaturgies mediated by different or divergent agencies...

Entr'Acte

<i>Overlaps, frictions, meetings of</i>	<i>Dramaturgical body</i>
<i>Slippery, blurred, not separate</i>	<i>Agency of the performer</i>
<i>Through embodied dramaturgical thinking</i>	<i>with embodied dramaturgy</i>
<i>Distributed agency</i>	<i>Roles</i>
	<i>Dramaturgical agency or</i>
	<i>Agency of the dramaturg.</i>

*Negotiated/shared/collective
agency*

*A negotiation of agencies mediated through
different types of dramaturgical thinking/
relationscapes/events/becomings within the
distributed agencies of the dramaturgical body*

Roles, agency



SECOND PHRASE

...AJ's presence as rehearsal director actually contributes significantly to the dramaturgical reflection/evolution of the piece. In a way, that limits my scope as dramaturg in the process, and MD's need for me as dramaturg—at least for now. Perhaps the dramaturgical role-switching is not something that is happening explicitly, but rather there's a movement through dramaturgical reflection that is happening in and through the process itself.

ms: Distributed agency impacting the (preconceived) role of the dramaturg, thus forcing a revision of the role.

vm: Also brings me to the word 'negotiation', spoken (as when MD states her need to work as usual) and unspoken, i.e. the movement through that dramaturgical reflection.

ms: Indeed AJ's presence is curious, as different references mention how the rehearsal director is also seen as doing dramaturgy. Dramaturgy as this slippery practice, that slips through the roles of the people in the rehearsal room—dramaturgy as a function, as in Switzky (2015).

In fact, her presence speaks more to the culture of choreographic creation here in Canada than anything else. Dramaturgy as I practice it—being present from the very beginning of the process, from the germ of an idea and then intervening in various ways all the way through to the première—is not part of the modus here; the practice is still very young and has only just begun to be considered as a regular (not even integral) component of the creative process/team.

ms: Layers and practices of agency depend on the choreographic culture established in each place.

DD: Here AW clearly speaks to the cultural situatedness mediated through codes, conventions, traditions, habits alongside the singularity of the dramaturgical body (as a process).

The end result is that rehearsal directors assume the role of confidante to the choreographer in the creative process and fully participate in the dramaturgical reflection taking place in the creation. For sure in this piece, without AJ, my role as dramaturg would have been more present but that would have meant destabilizing MD's work habits completely! Back to Switzky's reference on dramaturgy as a slippery practice that touches everyone in the room: I do think it takes us back to the idea we've been sharing regarding dramaturgy as an ecological practice.

ms: This statement suggests that there is a particular agency that belongs to the creative process of a work.

vm: I also wonder about the agency belonging, or maybe more accurately said, given to the piece itself. When the structure and organicity of the piece rule out a conceptual proposition that one may have as a dramaturg or as the creator. This negotiation between what I as creator might want to say and what the structure of the piece itself allows me to do without bending the beauty of its composition. I find this negotiation even in academic writing.

DD: *Speaking to distributed agency, here AW speaks to negotiated complexity, but also to its singularity. And to how embodied dramaturgy exists regardless of its consideration by the choreographer (consciously or not) to inform the work.*

VM: *What degree of agency would you attribute to the academic provenance of the piece and how does this affect your subjective investment in the creation, if it does, in comparison to other works which were realized outside academia?*

I think the academic origins are key! They have imposed a different kind of questioning: of the process itself, of relationships within it, of method, of content, of representation. Without the academic provenance, there would have been questions, as is endemic to any creation, but the nature of the questions, the ways we ask them, the existential reflections on our roles as artists, this would all have been different in another context. My subjective investment is necessarily different this time. I try to invest myself in the explorations without question but being the dramaturg at the same time sometimes interferes, and certainly being the researcher makes me wonder at times if the experiment is going well! Also an interference...

In a way, perhaps we're not only looking at me switching between specific roles (and responsibilities), but rather how responsibilities are switching between different roles. In that way, dramaturgy actually becomes a medium (beyond a function). I think the dramaturg is primarily a facilitator. To what extent they're "solely" responsible for the dramaturgical reflection (which I think is virtually impossible) depends on each creator/context/collaboration. As I've worked previously, my role and task have been to facilitate reflection by virtue of my proximal distance to the creation.

MS: *DRAMATURGY AS A MEDIUM FOR DISTRIBUTED AGENCY!?*

VM: *I like this! And how does the role of dramaturg relate to dramaturgy as a medium for distributed agency? If you eliminate the dramaturg, there is still a dramaturgy and there is still*

distributed agency. But maybe they aren't highlighted in the same way as when the dramaturg is present? Does this role carry an increased focus on process (versus product)?

MN: IS dramaturgy the medium for distributed agency? Dramaturgy facilitates the distribution of roles and their responsibilities. Are roles and responsibilities agencies? Is this a definition of agency? Just rolling this around on the tongue/in the mind....

DD: I also agree this deserves further teasing out. DRAMATURGY (including embodied dramaturgy informing the work or not) AS A MEDIUM FOR DISTRIBUTED AGENCY and distributed dramaturgy?

ms: Also, this phrase 'To what extent they're 'solely' responsible for the dramaturgical reflection (which I think is virtually impossible) depends on each creator/context/collaboration', suggests the distributed agency of dramaturgical reflection, which in AW's response we understand is different from the agency of the dramaturg.

vm: How is the agency of the individual dramaturg negotiated with the dramaturgical body? What emerges in Lynn and Sides (2003), Ditsa (2010), and slightly in Cools (2005) is an idea of a dramaturgy as the locus of the subjective investments made by all the participants (and by the spectators) in the creation. In a way, the dramaturg witnesses the production of a dramaturgical body that comes into being out of a specific 'relationscape' (MANNING, 2009) and facilitates its coming into being (in this metaphor of birth it would be the midwife). How do these reflections apply to or contradict the concrete instance of Confession Publique?

cs: *Definitely, the idea of a (collectively formed [negotiated?] and fluid) dramaturgical body resonates too! Dramaturgical body: the creative process itself?*

DD: *Dramaturgical body, as a process, lends itself to a unified co-composing of ontologies within the process. Does re-framing the perspective from roles to one of co-composing shift negotiated/distributed agency?*

This would be exactly how I envision my practice and role as dramaturg. I wonder if we can look at the dramaturgy of the performer in the same way, for example something that comes into being facilitated by a specific relationscape, by a network of relations. In that case, the metaphorical midwife would be as much the ecology of embodied origins and experiences that form the relationscape of the performer as individual, as it would be the ecology of moving, fluid, negotiated tensions and forces that are present in the creative process itself. This reflection could of course apply as much to the performer's dramaturgy as to the ultimate dramaturgy of the piece itself. In *Confession Publique*, I do think the dramaturgical role is absolutely this negotiated (unspoken!) network of relations. Perhaps so is then the overall dramaturgy of the piece which includes my individual dramaturgy and extended relationscapes. My curiosity is leaning towards the notion of a "dramaturgical body", which comes from my thinking about the performer—but that could perhaps also refer to the process as well?

HB: *Thinking affectively about how moments come together to constitute a sense of what happened, I am curious about AW's recollection of specific moments during the creative process. I am interested in how we account for the 'accidental agencies' that might emerge in this process. Is there an attempt being made to keep 'separate things separate' where we might otherwise lapse into a more eco-logical mode of thinking? What might this tell us about the fabulatory elements, or unspoken negotiations of roles in any process?*

VM: *Can we talk of the dramaturgy of the process as a collective dramaturgical body? Can we think of it as redrawing the limits of bodies, of the creative process as inhabiting a collective body?*

MS: *A proposed definition of this becoming: the dramaturgical body.*

DD: *This speaks to relations as an event, a becoming.*

MN: *Yes! An articulation of a 'dramaturgical body' that is outside of an individual embodiment.*

I absolutely agree! And I think there is a dialogue to explore between that collective body and the notion of a dramaturgical ecology. Through the various forms of my input, my own vision of the piece will emerge. But all those choices will be influenced by the views of the other people intimately involved in the process as well. The collaboration develops its own nature and priorities, sensibilities, etc. and these end up creating a vision that reflects its contributors even if the mastermind facilitator is the choreographer.

MS: *I recall the scene where AW was center stage speaking different confessions into the microphone phrased in the first person plural (we) instead of the first person singular (I).*

MN: *I'm interested in an articulation of limits here.*

DD: *Does the articulation of limits/boundaries surrounding responsibilities work towards exposing the porous nature of roles and their function more as a co-composing than a negotiating?*

VM: *I don't see co-composing as opposite to an understanding of negotiation. In fact, I think that spoken and unspoken negotiations are at the basis of co-composing and in a way do the work of co-composing (exactly as in the co-composing we are doing in this interview).*

Part of this personal dramaturgy idea was for my input (both explicit and implicit) to be the subject matter. But I realize that that “angle” quickly gets taken over in a way by the process itself! I consider part of MD’s role as choreographer to be “finding the ways in” to the potentials of my embodied content and capacities. AJ’s role as rehearsal director covers many fronts—organizational, sounding board, facilitator, first spectator.

DD: Agency and responsibility... What is the relationship between the two? How does responsibility (who defines this) impact the distribution of agency and more specifically the embodied dramaturgy?

Increasingly, I see the capacities, limitations and visions of the three roles—choreographer, rehearsal director, performer (four if I count the dramaturg as separate)—as mutually dependent and constantly shifting in their boundaries. In spite of reasonably clear roles and tasks, their realization seems to require a certain porousness both in terms of limits and content. It’s this porousness that I’m increasingly seeing as dramaturgical and inherent to the specific dynamic of the creative process itself.

cs: Yes, this is something that I note throughout the answers. Interesting to think in terms of boundaries, porousness, interdependence, and constant shifts (osmosis?)... In brief: ecologies. I keep going back to what I witnessed during the rehearsal: the trust/friendship/play/open-experimentation throughout the process—a similar process to the one utilized by Keith Hennessy (2014).

ms: Yet we started from the idea of roles and boundaries. What sets them?

What sets those boundaries... good question. Beyond traditions and habits—which I profoundly think need to be questioned, there’s a common desire to work/create/think together.

ms: *Roles and dance culture.*

DD: *What is at stake here? What/how does the dramaturgical body challenge traditions and habits? This also speaks to the dramaturgical body's desire to create in a 'witness'...*

Each individual does that work/creation/thinking thing differently, according to their interests, propensities, sensibilities. For example, I don't consider myself a creator at all, yet I see myself as essential to the creative process as dramaturg and/or performer, and I also see the creative process as essential to the realization of my own sensibilities! Having had conversations with AJ, I know she feels the same way in terms of her role as rehearsal director. MD has developed a creative register from her own impulses that has become her "voice". In a way, that dictates the roles we take on. The porosity of the boundaries between them is harder to tackle... ultimately I think that is also due to the nature of the art form and the fact that those responsibilities all intersect to different extents which means that we're all always weaving back and forth between and through the zones of intersection. I feel that in bodies, that intersection then becomes porousness.

ms: *When to act rather than how... When can you openly offer your perspective? How do you work with the information of the dramaturg in yourself? Or do you try not to awaken this thinking?*

It seems important to recognize that the dramaturgy I embody is not the dramaturgy of the piece. The former contributes to/informs the latter but they're not the same. As a result, when I'm exploring as a performer, I'm doing so in response to the indications from the choreographer (who is PERHAPS thinking about the whole piece?) but I'm exploring in terms of my own embodied dramaturgy. For sure as I accumulate information about the piece (dramaturgical information that doesn't necessarily come from me embodying the role of dramaturg—rather, in a way, my own personal dramaturgy includes dramaturgical "thinking"!), that knowledge increasingly informs my explorations in regards to context, aesthetics, relationship to audience, etc. But I'm aware that my (dramaturgical) perspective from the inside of the piece is not the same as one that I might have in the role of

dramaturg outside of the piece (but from inside the creative process nevertheless). I think the vision of the piece will emerge out of the overlaps and frictions that are part of the internal borders of the process.

So the when of my different interventions is also dependent on when the different roles might be brought more or less into focus. I do think they're not fixed entities that intersect, but rather again fluid, in the sense of mobile and unstable, with porous borders and constantly negotiated—like embodiment.



CONCLUSION

We, as RAs, are a plurality of bodies through whom these dialogues pass differentially. A group of interdisciplinary artists and scholars, we arrive at and depart from this process with varied subjective, disciplinary, and embodied investments and attachments. We have been, at times, nine researchers weaving in and out of the thinking process.

The singular conditions which have underpinned the form of thinking and writing from which this text was produced sit in productive, if uneasy relation to the micro-political activations which populate the (sub)text. Due to the imposition of pandemic-related social-distancing measures, a creative process which began in the studio has been unable to continue in that form. In turn, our research process, which began around a table in a university, was compelled to move online. This ecology of conditions and their respective constraints activate tensions and resonances in our dialogue. There is a certain vulnerability which is proper to this process. A form of distributed agency characterizes the unfolding of our working process over these past few months, where our energies and investments have been dispersed across screens, continents, and resonant bodies. Our attempts to produce summarizing reflections or comprehensive conclusions remind us of the divergence that is particular to working through process, particularly in this moment.

Further, this process has been outfitted in the content with which it concerns itself. Within the creative process of *Confession Publique*, we encountered the challenge of trying to account for the complex relationships of agency and dramaturgy distributed across the bodies, roles, and hierarchies of the choreographer (MD), rehearsal director (AJ), and dancer-dramaturg (AW). Agency presents as a slippery concept that operates within a (dramaturgical) ecology affected by other human and more-than-human forces: the space, the audience, the cultural context, the politics and economics of performing arts; a “conceptual neighbourhood”, in Deleuze and Guattari’s (1994) words. In our interview process, we were mesmerized by AW’s discussion of memory, injury and vulnerability as her “places of agency”. These, we liken to forms of constrained agencies, or agencies which derive from constraints, co-authors in a creative process. Our own writing process has been visited by a host of enabling constraints: as its dramaturgy moves across bodies both physical and virtual, each of our bodies has been party to the dramaturgical co-composition of this process.

Where injuries and affordances delimit the movements of the rehearsing dancer, the biopolitical reconfigurations installed during the COVID-19 pandemic have reorganized and restricted movement worldwide. These embodied encounters with movement-thresholds have been reflected in the ways our bodies write, make meaning, and hold conversations amongst one another. Of course, we cannot disentangle these conceptions of movement from the Black Lives Matter movement. As the events of the past months have come to dwell within us, they also reside within the text. The process of its writing bears the traces of dramaturgical movement: gathering the inheritances of past events, building bodies, playing with the limits of embodiment. The writing becomes what AW refers to as a “dramaturgical body” composed of the stuff of lived experience. Experience itself is a shifting ground informed by movement which passes through and does not leave our bodies. Emerging from the rehearsal studio, this movement has become both the fuel and the vehicle of our research as well as a predominant line of enquiry. It necessitates a recomposition of dramaturgical bodies and an account of their becoming.

An important distinction appears for us in the dialogue with AW between motion and movement. Motion, she says, is the site of “dramaturgical thinking”, most often conflated with the “role” of dramaturg, whose “task” it is to maintain a bird’s

eye view. Motion is a sort of “bumping up-together” of perspectives and roles: a collision which characterizes the processual dramaturgical body. This bumping allows the dramaturgical mind of the piece to emerge, in excess of any predefined role. Movement, embodied in the improvisational immediacy of a dancer, carries a dramaturgy that knows itself somatically, in itself. This understanding has a direct and foundational impact, somatically and conceptually, on how we imagine the function of dramaturgy in the context of a dance ecology.

At the end of this collective thinking process, we are articulating an account of dramaturgy situated, at least in part, in the body of the dancer. The creative process has affordances and the role of discrete “dramaturg” has many differences from that of the “dancer”. However, the dancer, in particular, can never wholly give up the role of the dramaturg in the way that others might. Their body begins and ends before and after the event itself. What traverses and resonates across what we might consider the “dramaturgical body” includes the singular conditions in which a body is and has been implicated. This forcibly includes the social movement which will come to characterize this moment (necessary, in part, because certain bodies cannot move or can move no longer). The phenomena and forces with which we have concerned ourselves—dramaturgical bodies, roles, and processes—(in)-form and respond to the event of this text and are compelled to resonate in a new ecological milieu; they are called to a different form of presence, to perform different work.

Haley Baird

Dana Dugan

Vanessa Montesi

Matthew-Robin Nye

Melina Scialom

Christian Scott Martone Donde

REFERÊNCIAS

- ABRAHAMSSON, S.; SIMPSON, P. The limits of the body: boundaries, capacities, thresholds. *Social and Cultural Geography*, Oakville, v. 12, n. 4, p. 331-338, 2011.
- BARBA, E. An amulet made of memory: the significance of exercises in the actor's dramaturgy. *TDR/The Drama Review*, Cambridge, v. 41, n. 4, p. 127-132, 1997.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. *A dictionary of theatre anthropology: the secret art of the performer*. London, New York: Routledge, 1991.
- COOLS, G. De la dramaturgie du corps en danse. *Jeu, [s. l.]*, v. 116, n. 3, p. 89-95, 2005.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *What is philosophy?*. New York; Chichester; West Sussex: Columbia University Press, 1994.
- DITSA, T. *Creation as relation*. 2010. Dissertação (Mestrado em Coreografia) – University College of Falmouth, Penryn, 2010.
- ENFIELD, N. J.; KOCKELMAN, P. (eds.). *Distributed agency*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- HENNESSY, K. A choreographer's notes on making a dance about the economy. *Performance Research*, London, v. 19, n. 5, p. 56-60, 2014.
- KUNST, B. The economy of proximity: dramaturgical work in contemporary dance. *Performance Research*, London, v. 14, n. 3, p. 81-88, 2009.
- LYNN, K.; SIDES, S. Collective dramaturgy: a co-consideration of the dramaturgical role in collective creation. *Theatre Topics*, Baltimore, v. 13, n. 1, p. 111-115, 2003.
- MANNING, E. *Relationescapes: movement, art, philosophy*. Cambridge: MIT Press, 2009.
- MANNING, E. Wondering the world directly – or, how movement outruns the subject. *Body & Society*, Thousand Oaks, v. 20, n. 3-4, p. 162-188, 2014.
- NOLAND, C. *Agency and embodiment: performing gestures/producing culture*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- SARTRE, J-P. *Being and nothingness*. Washington, D. C.: Square Pr, reprint, 2003.
- SWITZKY, L. Dramaturgy as skill, function and verb. In: ROMANSKA, M. (ed.). *The Routledge companion to dramaturgy*. London: Routledge, 2015. p. 173-179.
- WILLKIE, A. Authentic as opposed to what? The role of the interpreter in producing belief. In: PROCEEDINGS OF THE CORD/SDHS CONFERENCE, 1., 2016, Claremont. *Anais [...]*. Claremont: CORD: SDHS, 2016. Não paginado. Disponível em: http://s3.amazonaws.com/dance-studies-association/downloads/All_2016_Proceedings_Combined.pdf. Acesso em: 24 jul. 2020.

HALEY BAIRD: Montreal-based researcher and ethnographer, recently completed her master's degree in the anthropology department of Concordia University, Montreal.

DANA DUGAN: Montreal based artist-scholar, mother, performer, teacher, dramaturg and doctoral student at Concordia University.

VANESSA MONTESI: Doctoral candidate and scholarship holder at International FCT PhD programme in Comparative Studies, University of Lisbon (scholarship n. PD/BD/135210/2017).

MATTHEW-ROBIN NYE: Artist-researcher, cultural worker and Doctoral candidate in Interdisciplinary Humanities at Concordia University, Montreal.

MELINA SCIALOM: Performer, dramaturge and researcher. Research fellow at Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brazil. CAPES n. 88887.569909/2020-00, FAPESP n. 2019/18875-0.

CHRISTIAN SCOTT MARTONE DONDE: Artist-researcher, urbanist, and designer. Doctoral student at Concordia University's INDI program.

ANGÉLIQUE WILLKIE: Dance artist, dramaturg and Associate Professor in the Department of Contemporary Dance at Concordia University in Montreal.

REPERTÓRIO
LIVRE

ENTRE O AGRADÁVEL
E O PSEUDOESTÉTICO:
UMA DIALÉTICA PRÓPRIA
DO CAMPO DA ARTE

*BETWEEN THE PLEASANT AND THE
PSEUDO-AESTHETIC: A DIALECTIC
PROPER TO THE FIELD OF ART*

*ENTRE LO AGRADABLE Y EL
PSEUDOESTÉTICO: UNA DIALÉCTICA
PROPIA DEL CAMPO DEL ARTE*

JOSÉ DERIBALDO GOMES DOS SANTOS.

SANTOS, José Deribaldo Gomes dos.
Entre o agradável e o pseudoestético: uma dialética própria do campo da arte.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **278-299**, 2021.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.31971>

RESUMO

O artigo, de caráter teórico-bibliográfico, debate com Lukács o subitem *Ciclo problemático do agradável*, contido no capítulo 14 de sua *Grande estética*. A comunicação objetiva aclarar a relação entre o estético e o agradável, o que possibilita problematizar o conceito de pseudoestético. Essa problemática é imprescindível para o debate sobre a arte, dado que ilumina as criações humanas que, mesmo sem atingir a reflexão artística, cumprem uma missão importante para a vida cotidiana. Para atingir o objetivo, a comunicação se apoia numa leitura imanente do autor, destacando a relação entre o Antes e o Depois do efeito catártico. Sobre o desenvolvimento dessa tematização, a exposição aponta para a importância do efeito agradável para a vida cotidiana e, em consequência disso, para a produção e a recepção artísticas, indicando, entretanto, as distinções e as aproximações entre o estético e o agradável.

PALAVRAS-CHAVE:

pseudoestético; efeito agradável; efeito catártico; produção e recepção artística; singularidade privada.

ABSTRACT

This theoretical bibliographical paper discusses, with Lukács, the Problematic Cycle of the pleasant (Chapter 14), which is part of his Great Aesthetics. The text aims at clarifying the relationship between the aesthetic and the pleasant, which makes it possible to debate the pseudo-aesthetic concept. This issue is essential when debating on art, since it sets light into human creations that, even though not achieving artistic reflection, fulfill an important mission for everyday life. In order to reach our goal, we read the author highlighting the connections between the Before and the After regarding the cathartic effect. On the development of this theme, the exhibition remakes the importance of the pleasant effect for daily life and, consequently, for artistic production and reception; indicating, however, the distinctions and approaches between the aesthetic and the pleasant.

KEYWORDS:

pseudo-aesthetic; pleasant effect; cathartism effect; production and artistic reception; private singularity.

RESUMEN

El artículo, de carácter teórico bibliográfico, debate con Lukács lo subite Ciclo problemático del agradable, contenido en el capítulo 14 de su Gran estética. La comunicación objetiva aclarar la relación entre lo estético y lo agradable, lo que posibilita problematizar el concepto de pseudoestético. Esta problemática es imprescindible para el debate sobre el arte, dado que ilumina las creaciones humanas que incluso sin alcanzar la reflexión artística, cumplen una misión importante para la vida cotidiana. Para alcanzar el objetivo, la comunicación se apoya en una lectura immanente del autor, destacando la relación entre el Antes y el Después del efecto catártico. Sobre el desarrollo de esta tematización, la exposición apunta a la importancia del efecto agradable para la vida cotidiana y, en consecuencia, para la producción y recepción artística; indicando, sin embargo, las distinciones y acercamientos entre lo estético y lo agradable.

PALABRAS CLAVE:

pseudoestético; efecto agradable; efecto catártico; producción y recepción artística; singularidad privada.



INTRODUÇÃO

SE AVEXE NÃO...
AMANHÃ PODE ACONTECER TUDO
INCLUSIVE NADA
Accioly Neto

A INTENÇÃO DESTES ARTIGOS é problematizar o conceito de pseudoestético, chave para a compreensão da monumental obra do esteta húngaro. O debate posiciona-se dentro da problemática do que o autor denomina de *Ciclo problemático do agradável*. Para atingir o objetivo, destacar-se-á a relação entre o Antes e o Depois do efeito catártico, o que possibilitará o adequado entendimento da importância do efeito agradável para a vida cotidiana e, em consequência disso, para a produção e a recepção artísticas.

Para que se possa iniciar o debate, importa sumariar a relação existente entre as categorias Antes e Depois do efeito estético e a articulação que elas têm com o par categorial homem-inteiro/homem-inteiramente.

As categorias do Antes e do Depois do efeito estético permitem a transição entre a vida e a arte, e desta para aquela, uma vez que dirigem a regulação dos efeitos da vida sobre a arte, bem como orientam os efeitos retroativos da obra acabada

sobre a vida cotidiana. O Antes é composto pela história de cada ser humano até que ele se depare com a obra que lhe causa comoção catártica. Esse estado comotivo, por sua força depuradora, põe o passado do sujeito humano (o Antes) em profunda reflexão. Já o Depois consiste exatamente no modo como esse sujeito receptor, ainda como homem-inteiro, livra-se de suas sugestões, e já como homem-inteira-mente, elabora o adquirido, transformando-o em algo decididamente novo para sua vida desse instante em diante.

A relação entre homem-inteiro, experimentada no cotidiano, e homem-inteira-mente, acometido pelo efeito causado pela obra de arte, se dá de modo recíproco. A arte é o veículo que condensa e abriga a transição de um momento a outro, isto é, o tráfego da condição de homem-inteiro à condição de homem-inteira-mente. Em síntese, é o momento em que o ser social, imerso em sua vida cotidiana (homem-inteiro), acessa, ainda que momentaneamente, um mundo qualitativamente distinto do da cotidianidade, um mundo apropriado ao humano. Numa expressão: um mundo em que o sujeito humano possa se sentir homem-inteira-mente.

Lukács utiliza a categoria homem-inteiro (*der ganze Mensch*) para designar, portanto, o sujeito humano que vive no cotidiano. Do modo como compreende o autor, para tornar-se homem-inteira-mente (*der Mensch ganz*), este sujeito precisa libertar-se do meramente imediato para assim acessar, ainda que por alguns instantes, por meio do efeito da obra de arte, a plenitude do humano.

Como explica Tertulian (2008, p. 276, grifo do autor):

O destaque necessariamente unilateral da experiência estética através de um sentido ou um 'órgão' determinado de recepção do mundo, levando à homogeneização correspondente da matéria da obra, é descrito como um processo de condensação e expressão da personalidade integral. Lukács caracteriza este duplo processo de eclosão da imanência sensível e da elaboração em seu interior de um mundo *sui generis* como a necessária passagem da experiência heteróclita e disparatada do homem da vida cotidiana (*der ganze Mensch*) ao homem em sua

plenitude, com todas suas pulsões e faculdades mobilizadas e condensadas, da subjetividade estética (o que denomina der *Mensch ganz*).

Esclarecidos esses pontos necessários, opta-se por iniciar a tematização considerando que pseudoestéticas são as formações e reações emotivas que, mesmo não possuindo em seu modo de aparição imediata e em suas determinações decisivas os elementos artísticos, aproximam-se ao estético.

Essa problemática é imprescindível para o debate sobre a arte, uma vez que existem muitas criações humanas cuja aparição e contemplação provocam sua atribuição a qualidade de obra de arte. Quando tais criações são miradas sob a análise estética, padecem de valor artístico, no entanto, cumprem a missão para um determinado indivíduo e até para grupos de sujeitos.

Como nos demais problemas estéticos enfrentados pelo esteta húngaro, aqui também será o cotidiano o elemento balizador para se tematizar o problema do agradável, dado que as verdadeiras e autênticas relações entre a cotidianidade e a arte exprimem problemas reais. As recém-estudadas categorias nodais, principalmente a antropomorfização e a desantropomorfização, servirão de elo ao desenvolvimento da discussão, pois elas possibilitam que se configure o caráter específico das formas de reflexos que nascem do cotidiano e se alçam ao patamar de objetivações superiores, a exemplo da arte e da ciência, entre outras esferas.



ENTRE O AGRADÁVEL E O ÚTIL: EM BUSCA DA BASE DO ESTÉTICO

O centro da problemática continua sendo, por uma parte, as interpretações mecanicistas e, por outra, as concepções idealistas. Enquanto o materialismo positivista e mecânico entende que o campo estético se dissolve completamente na vida cotidiana, o idealismo enxerga a beleza como a realização

suprema da arte. Naquele, a arte é somente um fenômeno social; neste, o belo e o artístico se separam sem que haja qualquer transição em relação ao cotidiano. Se o caráter ambíguo e vago do conceito de beleza impede o adequado tratamento da questão, o mecanismo que liga, diretamente e sem mediações, a arte à vida cotidiana obstrui o devido entendimento da temática. O problema, para ser devidamente compreendido, precisa ser posto de modo que se entendam suas reais contradições.

Para tratar a questão do agradável na arte, conforme (LUKÁCS, 1967b), é necessário delimitar a problemática de acordo com sua estrutura real e concretamente existente na vida cotidiana. Apenas assim é possível captar as determinações que, mesmo aparentemente pertencendo ao estético, em essência, são esteticamente discrepantes. Com isso claro, é necessário demonstrar como essas determinações, que são próprias da vida concreta, produzem diferentes elementos que, mesmo independentes da arte, nascem da vida.

Oportuno exemplificar, para que fique evidente como as análises estéticas geralmente caem em equívocos, qual a proposta que o idealismo apresenta como modelo para se compreender a relação que a arte mantém com o plano da totalidade. Como anota o húngaro, verificam-se exageros idealistas desde seu fundamento na Antiguidade clássica com Platão, passando por Escoto Eriúgena até chegar a Kant. A originalidade da proposta kantiana, cuja base nutre o idealismo contemporâneo, como escreve Lukács (1967b, p. 210), consiste exclusivamente em fazer da estética “[...] um âmbito intermédio que, graças ao desinteresse que domina nele, se diferencia para ‘baixo’ do agradável e, para ‘cima’, da moral, pois o agradável e a moral encontram-se ambos sob o império do interesse”.

Para o húngaro, a estética, considerada no plano ontológico, processa-se na constante transição entre a prática e a suspensão de suas finalidades imediatas. Precisamente na indestrutível articulação unitária entre a posição de fim e o exame “desinteressado” do produto planejado, reside a “harmonia contraditória” que peculiariza o processo de criação artística.

A tese do marxista húngaro é que, no processo criador, cujo resultado é uma autêntica conformação artística, nunca há a produção de uma supressão; produz-se, com efeito, uma suspensão, embora que transitória. É preciso reconhecer,

contudo, que o caráter imediato da receptividade pura certifica, aparentemente, a tese do desinteresse de Kant, uma vez que, no momento da entrega imediata à obra em sua completa autenticidade, o receptor se desliga completamente dos interesses imediatos do cotidiano. Ao se observar com atenção esse fenômeno, indo além dos elementos aparentes, verifica-se que esse desligamento não se processa como uma supressão do interesse vivente do receptor; ele é tão somente uma suspensão transitória.

Não há como negar, dado que isso anularia o campo de contato entre arte e vida, que a área em que se processa a receptividade estética está impregnada do interesse mundanamente humano. Esse é o principal motivo pelo qual se deve abandonar o simplismo com que o idealismo aborda a problemática do agradável na arte, seja essa simplificação antiga, medieval, moderna ou contemporânea.

Para expor a problemática aqui enfrentada de modo convincente, torna-se necessário esclarecer que a efetiva cisão entre o estético e o agradável relaciona-se, diretamente, com a superação ou com a preservação da singularidade privada dada na imediaticidade. Quando a singularidade privada é preservada em sua imediatez, o agradável tem acento primordial. O estético apenas ocorre quando a particularidade, por seu movimento purificador, consegue superar e, ao mesmo tempo, preservar a singularidade privada em sua imediaticidade. Essa purificação é o elemento que confere ao campo artístico sua marca patente.

A metodologia para analisar o problema agora plantado, portanto, não pode abandonar a existência do seguinte círculo dialético: nasce na vida para chegar ao estético e deste, quando atinge o âmago autêntico do drama humano, retorna à cotidianidade. Para explicar o método referente à estética, (LUKÁCS, 1967b) insiste que é preciso relacionar os problemas humanos, a totalidade dinâmica da vida, com o resultado expresso nas obras de arte. Isso se consegue, segundo o autor, quando se opera o que (MARX, 2008) chamou de abstrações razoáveis; isto é, “[...] mediante uma abstração plenamente justificada desde o ponto de vista de uma metodologia da estética, a relação humana com as obras de arte da totalidade dinâmica da vida”. (LUKÁCS, 1967b, p. 217)

Os pressupostos de partida para entender adequadamente os problemas agora debatidos precisam considerar a especificidade da dialética estética, que retira o material vital fornecido pela vida para alimentar a conformação artística e, dessa refiguração, quando o elemento refigurado atinge autenticamente a problemática dos viventes em forma de arte, retorna ao cotidiano para enriquecê-lo. Sobre a base desses pressupostos, interessa a Lukács saber como o estético conecta-se, por uma parte, com o agradável e, por outra, distingue-se dele. É preciso ponderar, assim, que a questão da agradabilidade é apenas uma parte – embora muito importante – da esfera estética.

À medida que o sujeito humano afirma a si próprio, na relação direta ou indireta de objetos ou grupos de objetos com sua própria pessoa, cria-se, por meio da realização útil de sua produção, a emoção do que é ou não agradável. Para o caso do desenvolvimento da estética, o elo de disputa para a devida formulação da problemática é a aproximação e o distanciamento entre o útil e o agradável. Tudo que se considera agradável a uma pessoa, o é como categoria subjetiva; já a utilidade, por sua necessidade de dar resultado ao desenvolvimento social, é uma categoria objetiva. Nesta última predomina o caráter desantropomórfico; já no agradável a predominância é antropomórfica.

Duas advertências, contudo, devem estar claras: primeiro, existem muitas transições e diversos pontos de contato entre a utilidade e a agradabilidade; segundo, o desejo humano de unir o agradável com o útil pode levar, em muitos casos, ao fracasso da finalidade planejada. Por regra geral, é um equívoco considerar diretamente o caminho que leva do agradável ao útil: “o homem da cotidianidade não pode, muitas vezes, realizar o útil mais que eliminando na preparação de seu plano de ação todos os momentos subjetivos e todas as possibilidades dessa ordem, dirigindo a atenção exclusivamente à objetividade da situação, dos meios etc.”. (LUKÁCS, 1967b, p. 220)

O processo inverso é o que importa para se entender a relação entre o agradável e o útil, pois, na maioria das ações em que se obtém êxito na prática cotidiana, o útil abre a possibilidade de se desdobrar no agradável. Os exemplos são muitos e de diversas ordens; pensemos no ritmo do trabalho, que resulta na satisfação agradável obtida por meio do melhor desempenho do próprio ato de trabalho e na ornamentação de determinada ferramenta que possibilita ao trabalhador um

aumento em sua produção diária. Pode-se mencionar também a colaboração entre o cão e o caçador, em que este sente relativa satisfação ao se comunicar com o animal, ou ainda o resultado que se consegue com o cozimento de alimentos para o consumo humano, que se processa com prazer e satisfação degustativa enquanto alimenta o próprio corpo.

Essa síntese permite inferir que tanto o agradável como o estético se desenvolvem a partir de reflexos antropomorfizados. Essa classe de reflexo nasce da experiência do sujeito humano com os objetos dados que, por sua vez, estão articulados com a sucessão de acontecimentos da vida cotidiana. A relação da experiência do vivente, associada aos acontecimentos cotidianos, possibilita ao sujeito refletir tais acontecimentos tomando a si como referência: antropomorficamente. Isso comprova uma fronteira frutífera entre o campo estético e a esfera do agradável. No entanto, mesmo que a agradabilidade se converta em elemento da estética, não se pode afirmar que o agradável é o objeto central do campo estético. Os elementos agradáveis, com efeito, apenas alimentam, como muitos outros fenômenos da vida, a vivência cotidiana; por isso, desembocam no estético.

Pontuar esse limite é importante, uma vez que considerar o agradável como objeto da estética é falsificar a adequada compreensão da temática. Apenas o conhecimento de como o agradável se forma, em seu modo puro e originário ser-em-si de manifestação, pode clarear a devida delimitação dessa fronteira sem macular as determinações, suas muitas e fluidas transições, que aproximam e distanciam a agradabilidade do estético.

Com esses elementos postos de modo límpido e em plano ontológico, podem-se formular adequadamente os dois princípios pelos quais se deve enfrentar o problema do agradável. Em primeiro termo, é preciso considerar que o agradável tem caráter geral e aparentemente quase ilimitado. Em segundo lugar, ao tempo que possui caráter quase ilimitado, a esfera do agradável é o campo da vida que mais conhece o acidente. A problemática fica mais evidente se se considera que os efeitos agradáveis ao sujeito humano, por um lado, podem desencadear uma enorme quantidade de estímulos internos e externos que, de acordo com cada sujeito vivente, podem ser interessantes para uns e repulsivos para outros; por outro lado, é preciso problematizar os acasos presentes nessa questão.

Essa análise, contudo, deve ser efetuada com prudência, dado que em toda casualidade repousa uma condicionante causal. É preciso observar que, em determinados viventes, a utilidade apenas chega ao êxito quando há a completa superação dos elementos agradáveis. Não se pode esquecer, para esses casos, a influência que a moda tem sobre o sujeito humano. Outra situação que deve estar clara é o fato de que um determinado indivíduo em uma dada situação pode considerar algo agradável e, posteriormente, em outras circunstâncias, sem maiores conflitos, abandonar completamente o que anteriormente considerou como coisa agradável.

Mesmo que o vivente abandone sua posição posteriormente, o agradável tem caráter definitivo, pois a sensação que o fez considerar aquela situação como agradável está relacionada à dependência daquele momento que causou a sensação. Isso atenua o constrangimento de ter de admitir, posteriormente, aquilo como desagradável. O caráter que emana do objeto que causou, no passado, a emoção agradável faz com que toda experiência desse porte seja insuperável em sua momentaneidade: “[...] neste caso segue sendo o *hic et nunc* mais imediato de cada homem à instância última, e definitivamente decisiva em cada instante, do que vai se sentir como agradável”. (LUKÁCS, 1967b, p. 224) Mais uma vez, não se pode esconder que a moda, as convenções, entre outros elementos, impõem ao sujeito humano decisões contrárias às suas intenções.

SUPERAÇÃO DA SINGULARIDADE PRIVADA E FORMAÇÕES PSEUDOESTÉTICAS: O TÍPICO COMO DECISÓRIO

Para completar a estrutura social do agradável, precisamos virar o foco para o seu momento objetivo. A objetividade concretamente social empurra o sujeito humano para aderir ao que determinada cultura de dado período – de uma classe, de uma nação etc. – entende como agradável.¹ Precisamente

1 A música *Corta-jaca* é uma das composições mais conhecidas de Chiquinha Gonzaga. Um fato, entre muitos que registram a trajetória dessa composição, que nascera com o título *O gaúcho*, merece ser destacado como elemento problematizador do que cada período social entende como agradável, embora o exemplo ilustrado seja restrito ao campo musical, ele expressa como a elite de cada momento constitui sua moda. Ainda que o caso da música em questão seja utilizado pelo senador Rui Barbosa para demonstrar sua ira por ter sido derrotado eleitoralmente por Hermes da Fonseca, ele serve como modelo para ilustrar como a moda influencia o gosto de ocasião, orientando o que é ou não agradável. Como escreve, sobre a polêmica, (NASCIMENTO, 2017, p. 41): “[...] de forma mais cáustica e severa, da boca do senador Rui Barbosa, que, num discurso em sessão do Senado Federal, ridicularizou a música e a festividade ao redor dela”. Segue o discurso do senador transcrito por Nascimento (2017, p. 41): “Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula,

aqui há uma boa oportunidade para distinguir com bastante clareza o estético do agradável – nossa intenção, a partir de agora.

Como anota nosso autor, a característica comum a toda grande obra de arte reside no fato de ela cobrar do receptor que ele ultrapasse sua íntima esfera privada. Se a experiência receptiva do agradável se converte em elemento da vida cotidiana em que se preservam os dados privados de cada sujeito vivente; se a determinação histórico-social não abandona o caráter da personalidade singular sem que ela possa se modificar em essência, não há a produção do fator estético. O estético, portanto, precisa ultrapassar o meramente privado, dado elementar de toda conformação estética.

Claro, não há dúvida de que o sujeito humano é uma pessoa singular e privada. A vida humana, não obstante, concentra a contraditória unidade composta pela seguinte dupla determinação: ao tempo que a pessoa humana é singular e privada, a vida social, no entanto, move constantemente o vivente para que ele, não sem contradições, ultrapasse a mera singularidade privada. Os atos mais elementares da vida social demonstram constantemente que essa dupla determinação não pode ser eliminada da vida humana. Basta lembrar que todo ato de trabalho, mesmo o mais primitivo, guarda generalizações que alçam o trabalhador para além da imediatez de sua vida privada. Lembre-se, como ilustração, da incorporação da ferramenta ao processo laboral, em que a subjetividade do trabalhador se levanta até uma generalização; quanto mais desenvolvido for o processo de trabalho, mais generalizado se torna o levantar dessa subjetividade.

O que mais importa retirar dessa dialética é que a personalidade privada dos homens e mulheres é derivada das condições materiais da existência social; o sujeito, ao interferir nas condições da existência social, modifica sua própria existência. Nesse processo dinâmico e nunca mecânico, a ação da particularidade, motivada pelas forças humanas de cada indivíduo dado, age no sentido de superar sua singularidade privada. Como é natural, as transformações reais são, frequentemente, como ocorre nas decisões morais ou com a catarse estética, muito violentas. Para Lukács (1967b, p. 229), mesmo que tais casos possam soerguer uma pessoa para um estado qualitativamente novo de vivência, não “[...] se suprime ou se destrói a peculiar vinculação contraditória da particularidade com sua superação”.

a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria!”.

Para que não pare confusões, é importante aclarar que quando se fala em privado e singular, a referência deve cair sobre a natureza inata de cada homem e de cada mulher. Isto é, suas peculiaridades fisiológico-psicológicas construídas desde o nascimento, o que inclui, naturalmente, as interferências educacionais (escolares e extraescolares).²

Como já sabemos que o agradável se desprende do útil e não o contrário, o que nos interessa neste momento é a distinção entre o agradável e o estético. Nosso problema reside no fato de que, enquanto o útil tem caráter desantropomórfico, o agradável e o estético possuem naturezas antropomórficas. Por isso, a exposição explora a categoria da particularidade no intuito de definir a diferença entre o que é estético e o que é apenas agradável, já que a estética, por meio da particularidade, supera a mera singularidade privada. Temos como objetivo demonstrar que o agradável não proporciona essa superação. Como a categoria da particularidade relaciona-se intrinsecamente com o típico, há a necessidade, para avançar sobre a nossa problemática, de analisar a categoria da tipicidade. O mote para agregar o típico ao atual estado da discussão é a relação entre vida cotidiana e arte.

Toda obra de autenticidade artística carrega, espontaneamente, no seu âmago, a vida cotidiana, estando, ao mesmo tempo, separada dela. Perante tal complexidade, somente a análise do típico permite avançar sobre a peculiaridade da superação dessa contradição, uma vez que toda tipicidade encoraja tal paradoxo; isto é, o típico apenas pode existir se permitir que a obra dê luz a essa antinomia: sujeito privado por um lado e generalidade por outro. Toda intenção de tipicidade, com efeito, funda-se na singularidade privada, levantando determinados momentos dela à altura do típico. Caso não processe esse movimento de soerguimento, como explica Lukács (1967b, p. 238), “[...] será uma mera abstração do humano que hesitará entre o inteligível e o experienciável, e será fortemente impreciso para o primeiro e fortemente indeterminado para o segundo”.

Quando o artista, por mais esforçado, sincero, bem-intencionado e moralmente avançado que seja, não consegue libertar a singularidade privada, sua obra, mesmo que atinja a perfeição técnico-artística, alcança liminarmente um mero naturalismo. A particularidade como categoria central da estética, que, por sua monta, tem modo de manifestação sensível por meio do típico, inclina sua estrutura

2 Sobre a influência da educação no processo de ultrapassagem da singularidade privada do sujeito, (LUKÁCS, 1967b), em diálogo com Goethe, entende que a hierarquia nas conquistas das finalidades da educação deve consistir na promoção consciente da generalidade ou especificidade dos homens e mulheres, pois a situação do sujeito humano nessa hierarquia define-se de acordo – em dialética com a existência material – com o desdobramento e o desenvolvimento das forças internas de cada sujeito. Como registra Lukács (1967b, p. 228): “Que o homem se limite a desdobrar suas disposições inatas até conseguir sua máxima utilidade, e a transformar em satisfação própria os resultados desse esforço, ou que resulte capaz de colaborar ativamente na vida da humanidade, na qual não há como rechaçar, naturalmente, muitas tendências ‘inatas’ falsas, com objetivo de abrir caminho à autoformação do homem”.

depuradora para a unificação da contradição aqui tratada: a contraditoriedade entre singular e universal.

O filósofo magiar explica como a singularidade, mesmo depois de superada, preserva determinado caráter terreno, mundano. Para o húngaro, o movimento depurador da particularidade é o responsável por fazer com que o singular, superado esteticamente, faça aparecer, precisamente por força da ação do típico, o singular-privado. Essa superação, também por meio da particularidade, produz a unidade com o humano, “[...] na qual a singularidade privada se une inseparavelmente com esse elemento humano específico, e a tensão polar [a contraditoriedade entre singular e universal] se converte em princípio vivificador do típico”. (LUKÁCS, 1967b, p. 238)

Importante repetir, pois não se podem esquecer os pressupostos estéticos lukacianos, que essa referência à vivência terrena do sujeito, conseguida mesmo depois da superação, é um elemento básico da vida cotidiana dos viventes. Os sujeitos humanos, em suas vidas cotidianas, já promovem determinado enriquecimento da imagem que colhem das situações dadas. O que a obra desperta e faz surgir em cada receptor determinado é o que chamamos acima de caráter terreno, mundano, ou seja, “inverossimilitude milagrosa”: caráter “[...] antropomorfizador, orientado à imanência do centro humano”. (LUKÁCS, 1967b, p. 241)

O humano específico nasce mesmo dos diferentes sujeitos singulares em suas vivências diárias. O específico do humano, o que é propriedade do gênero, não pode ser entendido em contraposição excludente à singularidade privada. Não se pode, metafisicamente, fixar a separação entre o singular privado e o específico. O sujeito humano é um resultado que, por intermédio de suas atividades, modifica-se continuamente. Ele não pode ser o resultado de uma substância fixa eternamente – universalidade –, tampouco um nível imóvel que possua uma existência própria completamente independente dos demais indivíduos e apartado metafisicamente de suas atividades – singularidade.

A obra de arte possibilita um elo onde se resolve a contradição, pois ela possui, como destacado, um duplo caráter: se, por um lado, carrega uma objetividade

que anda com os pés no chão social dos viventes – é pedestre³ –, por outro, não pode ser encarada como se fosse a realidade concretamente dada, ou seja, revela determinado milagre mundano.

Na explicação de Lukács (1967b, p. 240-1):

A obra assim nascida concentra em forma todas essas aspirações, e por isso pode desencadear o efeito catártico pelo qual o singular e o privado, superado até fazer-se específico e convertido em centro das irradiações evocadoras, provoca no receptor a vivência que comove sua emotividade; uma realidade na qual este aspecto é a dominante ordenadora e que, entretanto, e por isso mesmo, é a única realidade adequada ao homem, é diversa, distinta, nova, mais individual e, ao mesmo tempo, mais abrangente, mais cheia de mundo.

O que a autêntica obra carrega é a mundanidade reveladora dos processos contraditórios que os diversos viventes experimentam na vida cotidiana. Tal revelação apenas é iluminada pela necessidade imposta pela vida de se refletir o mundanamente humano. Por ser contraditória, a profundidade desse processo, ao tempo que abarca cada sujeito humano revelando suas mais essenciais potências, também, a depender da personalidade privada de cada vivente, revela o constrangimento com suas atitudes e com as ações dos demais indivíduos. Disso se depreende o que mais importa para o atual estágio da nossa exposição: que a vivência do agradável, diferentemente da estética, proporciona a cada sujeito humano uma satisfação momentânea.

Em outras palavras, a mundanidade da autenticidade artística é o critério de distinção entre a estética e o agradável, pois enquanto este possibilita uma satisfação momentânea, aquela cria o espaço de jogo, ludicidade e tensão cujo objetivo é fazer com que o sujeito humano ultrapasse – conservando – dialeticamente sua singularidade privada.

Ainda que a maioria absoluta das criações que se consideram artísticas não tenha nascedouro nas mais profundas aspirações dos viventes, a chama que se transforma em arte tem de surgir das imediatas necessidades da vida concreta.

3 Na passagem a seguir, mesmo que Marx esteja se referindo ao processo de compra e venda da força de trabalho, suas reflexões servem para o debate sobre o sujeito humano que vive com os pés no chão e se defronta com elementos agradáveis e desagradáveis cotidianamente. O que nos interessa da citação do pensador alemão é a determinação do vivente que, para viver, precisa produzir sua própria existência; por isso o chamamos de sujeito pedestre. Como escreve Marx (1996, p. 285-286): “Ninguém, nem mesmo um músico do porvir, pode alimentar-se com produtos do futuro, portanto também não de valores de uso cuja produção não esteja concluída, e, como nos primeiros dias de sua aparição sobre o palco do mundo, o homem ainda precisa consumir a cada dia, antes de produzir e enquanto produz. Caso os produtos sejam produzidos como mercadorias, então precisam ser vendidos depois de produzidos, e só podem satisfazer às necessidades do produtor depois da venda”.

As poucas obras que, ao longo da história, conseguem revelar a inverossimilitude do específico humano provam que a razão da existência da arte é registrar as profundíssimas necessidades específicas da humanidade que, de maneira geral, são obstaculizadas e/ou ocultadas. Essas grandes conquistas, naturalmente, apenas se efetivam por meio de grandes talentos.

Para que essa afirmação não caia na crença de que a arte é fruto exclusivamente da ação do gênio talentoso, é preciso considerar a seguinte advertência: embora não se possa dispensar a ação do talento genial, as aspirações e necessidades da vida têm um duplo caráter. Toda moção de cada indivíduo particular pertence à totalidade da espécie; não é, de modo algum, somente a soma das diversas atividades singulares. Quando o talento artístico elege um fenômeno ou um grupo de fenômenos para dar forma, escolhe espontaneamente perante suas próprias decisões; não obstante, o faz, como define (MARX, 2011), sob as condições herdadas histórico-socialmente.

A eleição do material vital a ser conformado pelo artista pode ser explicada por meio da comparação entre o reflexo científico e o artístico. No caso do primeiro, o critério deve ser uma aproximação o mais fiel possível ao objeto realmente concreto; o reflexo estético, por seu caráter antropomórfico, mesmo sem se desligar da realidade concreta, precisa alçar o singular privado, escolhido originalmente do cotidiano, ao patamar da especificidade humana. Esse alçar ao típico é possível pela ação do movimento causado pela particularidade que age no sentido da superação dialética do singular: “[...] o conteúdo da generalização estética consiste precisamente em captar a individualidade, o ser-assim dos objetos [...], mesmo que conserve e até intensifique o modo como os elementos se manifestam na aparência da obra”. (LUKÁCS, 1967b, p. 249)

Para o esteta de Budapeste, como comprova a história da arte, não é por acaso que o aparecimento das grandes obras ocorra vinculado à missão social que elas cumprem em cada momento histórico. O exemplo de Shakespeare é bem representativo, uma vez que o poeta inglês se entregou à *corps perdu* ao material social que se dispunha à sua frente para criar seus dramas. Nesse artista, há uma profunda vinculação entre a obra e o cumprimento de sua missão social. Como sustenta Lukács, a motivação shakespeariana para criar, por exemplo, Hamlet,

Lear, Macbeth, Desdêmona, Otelo, entre outros personagens típicos, não se desliga da estrutura social que produz pessoas como aquelas a que Shakespeare deu vida em sua época.

São os impulsos individuais, os estímulos e as inibições sociais que, atuando juntos, cobram da conformação uma tendência ao especificamente humano. Desse conteúdo, a marcha histórica seleciona o que expressa com mais profundidade, amplitude e completude a novidade latente que precisa manifestar-se: “Somente a partir do ponto de vista da relação entre o agradável e o autenticamente artístico temos de considerar esse processo que contém todas as tendências estéticas e pseudoestéticas”. (LUKÁCS, 1967b, p. 251)

Não há como compreender a dialética existente entre o agradável e o estético, considerando suas aproximações e distinções, sem levar em conta as componentes sociais presentes na subjetividade privada e que, por sua dialética, impõem-se na gênese e nos efeitos do agradável. Duas questões precisam ser aclaradas para que tal dialética não pareça um paradoxo insolúvel. O primeiro aspecto refere-se ao salto qualitativo que separa o estético do agradável. Sem dúvida, é um fato empiricamente documentado “[...] que as formações pseudoestéticas penetram frequentemente na cotidianidade dos homens muito mais veemente e extensivamente que as obras de arte mais importantes”. (LUKÁCS, 1967b, p. 253) Visto historicamente, o efeito pseudoestético causado pelo elemento agradável é, porém, efêmero. O que conforma de modo duradouro a autoconsciência da humanidade é, apesar de todas as contradições, o efeito causado pelas grandes e autênticas obras de arte.

Já o segundo aspecto relaciona-se ao seguinte fato: o modo de aparição do agradável na imediatez cotidiana não tem caráter inequívoco, tampouco se apresenta de maneira simples. Nessa imediatez, a aparência fenomênica da agradabilidade a faz coincidir com algumas exigências da vida. Essa aparência é, em muitos casos, uma adequação a casos objetivos que cobram um efeito agradável do sujeito vivente. Importa destacar que o útil e o agradável nutrem com o sujeito humano uma relação que lhe possibilita relacionar-se com o mundo externo. Tal relação é o que mais contribui para que o vivente desperte, afirme e desdobre suas capacidades e tendências vitais. O agradável, não obstante, por sua essência

subjetiva, é um reflexo privado do mundo externo. Isso tem como consequência que uma reação análoga ao mundo externo, precisamente pelo caráter de singularidade privada do agradável, pode ter, como resultado objetivo da reação, uma amplificação ou atenuação daquelas tendências e capacidades vitais.

O que é preciso destacar energicamente, para que não pare qualquer componente duvidoso, é que enquanto o estético não pode ser a realidade concreta, senão seu reflexo, o agradável será sempre subjetivo privado. Este não tem como sair da personalidade privada e se generalizar por meio da movimentação da particularidade. Já o reflexo estético se alimenta constantemente da concretude da realidade, mesmo não sendo ela.

Lukács (1967b, p. 260) explica que, por meio da interação dialética com o mundo real, há uma seleção de determinado aspecto da vida; dessa eleição vital a arte cria um mundo apropriado ao humano, que, por sua força refigurativa, “[...] possibilita a manifestação máxima e mais adequada das determinações decisivas, positivas e negativas, dessas interações, e lhes dá forma; produz-se a suprema forma objetivada da autoconsciência da espécie”.

Exatamente sobre as contradições entre o agradável e o estético é que as produções pseudoestéticas crescem ao ponto de se confundirem com o autenticamente artístico. O capitalismo, ainda que não se exclua suas contradições inerentes, valoriza a elaboração de técnicas que possam dominar, por intermédio da produção em série do agradável, as formas mais adequadas à difusão em massa. Isso tem, conforme Lukács (1967b, p. 255), efeito sobre a produção artística de duas maneiras: “por uma parte, a força crescente e cada vez mais autônoma das meras letras (e seus análogos em todas as artes) tende a eliminar violentamente as fronteiras que definem o estético [...]”, bem como procuram obscurecer a essência própria da arte. Já por outra parte, mesmo que imposta pelo movimento da realidade, “[...] a autodefesa da arte ante essas pressões tende a um esoterismo artisticamente insano, [e] a uma oclusão voluntária [...]”. (LUKÁCS, 1967b, p. 255)

Imbricada à relação estabelecida entre o estético e o agradável, encontra-se a problemática do diletantismo. Segundo nosso autor, não há como enfrentar a tematização do diletantismo sem se referir ao modo como os homens e mulheres

vivem no cotidiano, solo, como já sabemos, que pode dar lugar à intensificação da receptividade estética. Para exemplificar como o dileitante se relaciona com determinada arte em seu cotidiano, o húngaro usa o caso do diletantismo musical. Pare ele, quando um sujeito qualquer, imerso em suas atividades diárias, utiliza o exercício meramente reprodutivo da música, não há, na maioria dos casos, uma pretensão de autenticidade artística.

Porém, a interpretação e a execução do aficionado, ainda que a partir de um ponto de vista artístico sejam deficientes, vão formando uma sensibilidade, uma compreensão, uma receptividade para as obras de arte musical que não costumam ser alcançadas por recepção direta, por simples audição. Esta é, sem dúvida, a forma mais acurada de atividade dileitante, e desemboca em um aprofundamento e em uma intensificação da compreensão receptora. Não é frequente que os diletantismos tenham em outras artes o mesmo resultado; é excepcional que o diletantismo literário desperte ou promova compreensão da arte literária. (LUKÁCS, 1967b, p. 255)

O agradável, como entende o húngaro, concebido em seu sentido mais amplo, é uma fixação da consciência humana a um nível radical e limite de acaso. Mesmo que sua forma de manifestação imediata se apresente como uma necessidade fisiológica, psicológica ou de natureza estritamente social, o caráter do agradável é um caso especial de casualidade. O devido tratamento dessa tematização precisa considerar, em primeiro termo, que a análise dos elementos estéticos não pode separar a forma do conteúdo. A forma artística se refere a um conteúdo específico, portanto, apenas é possível alcançar sua essencialidade com essa consideração em primeiro plano. Se se separa o conteúdo, prendendo-o à singularidade privada, a forma que reveste esse conteúdo – que precisa ser vital para a humanidade e, por isso, tem de apresentar caráter mundano – não conseguirá ultrapassar um complexo causal de objetos que se encontra numa relação contingencial com determinados estados psíquicos dos homens e mulheres.

A confusão dá-se por intermédio do paradoxo estabelecido nas formações pseudoestéticas que priorizam o elemento agradável. Essas formações põem em ação

os meios de reflexos e de expressão do campo estético, sem, no entanto, retirar a personalidade singular de sua imediatez. Em alguns casos, visto que não há como considerar a problemática de modo metafisicamente fechado, tais formações até atingem alguma eficácia artística, não obstante, fixam o sujeito humano na imediatez da cotidianidade.

Não se deve descuidar do fato de que as formações artisticamente autênticas também promovem a imediatez da vida cotidiana; aqui, todavia, o que a arte procura é conformar uma segunda imediatez, aquela que se refere à autoconsciência especificamente humana, encontrada apenas nas obras que objetivam adequadamente o elã humano. Quando o fator agradável ganha a centralidade da evocação, a segunda imediatez coincide e é absorvida pela primeira. Com esse acontecimento, as forças da forma assaltam casualmente a conformação, abandonando a relação de especificidade entre forma e conteúdo, o que possibilita, no limite de cada caso dado, fixar as relações cotidianas dos homens e mulheres com maior precisão do que ocorre, geralmente, na vida concretamente real. Isto é, relevar a descrição em detrimento da narração, conseguindo, no máximo de suas possibilidades, destacar o naturalismo em abandono ao realismo.



NOTAS CONCLUSIVAS

Para finalizar, precisamos adiantar algumas palavras sobre o Antes e o Depois do efeito artístico em relação à comoção catártica. Para Lukács (1967b), a arte possibilita que o homem-inteiro da cotidianidade, por intermédio do meio homogêneo da arte de que se trate, receba determinada orientação que guia suas evocações, o que transforma o sujeito do cotidiano em homem-inteiro tomado pelo efeito catártico da obra acessada.

Quando esse sujeito humano se desprende da catarse, pois ela é um efeito passageiro, seu Depois, do efeito estético, estará comprometido para sempre. O Antes, naturalmente, não há como ser alterado. Registra-se, para evitar mal-entendidos,

que a relação entre homem-inteiro, vivenciada no cotidiano, e homem-inteira-mente, soerguido às objetivações superiores, processa-se dialeticamente.

A arte, por meio da catarse, é o elo que condensa e abriga a transição entre os dois momentos. O tráfego entre o homem-inteiro imerso no cotidiano à condição de homem-inteira-mente afetado pelo efeito artístico, quando termina, faz com que o vivente regresse ao seu cotidiano e à sua condição de homem-inteiro. Nessa condição, que é a normalidade do sujeito humano em sua cotidianidade, o vivente, após a sacudida dada pela comoção catártica, não será o mesmo; carregará, agora, o Depois do efeito catártico.

Embora não tenha como modificar o Antes, sua vida em diante terá de conviver com as contradições entre o Antes e o Depois. Adverte-se, com efeito, que à arte não cabe garantir que o Depois possibilite determinada harmonia entre os desejos do sujeito vivente e a realidade concreta. É missão do efeito artístico criar um âmbito de tensão, jogo e ludicidade onde o sujeito humano possa acessar a humanidade de que ele é partícipe.

Em resumo, o efeito causado pela arte é o elemento mediante o qual o ser social imerso em sua vida cotidiana (homem-inteiro) acessa, ainda que transitoriamente, um mundo qualitativamente distinto de seu cotidiano, um mundo apropriado à sua humanidade: um mundo em que o sujeito pode vivenciar a experiência de ser homem-inteira-mente.

Para o debate do agradável, importa destacar que na relação entre o Antes e o Depois inexistem algum vestígio de rigidez metafísica: “Pois quando analisamos o Antes e o Depois do comportamento propriamente estético para com a arte, não surpreendemos nenhuma situação fixa, senão uma corrente que vai da vida ao comportamento estético, e deste à vida”. (LUKÁCS, 1967b, p. 217) A vida cotidiana, em sua totalidade intensivamente dinâmica, acrescenta o autor, é um território limite de onde se ergue o comportamento estético. A arte, saída portanto da vida, quando autêntica, retroage novamente sobre a vida: enriquecendo-a.

Apenas um âmbito emocional de grande amplitude, e que seja intimamente interligado à profundidade humana, possibilita que o agradável influencie a criação

artística desde seu nascedouro, ou seja, que interfira no Antes estético. Somente essa relação entre o espaço das emoções e sua conexão com a profundidade do mundo humano deixa aberta a possibilidade para que o agradável – em forma e em conteúdo – siga penetrando na vida cotidiana. Isso torna possível que a agradabilidade, ao penetrar profundamente na vida cotidiana, se irradie pela receptividade artística. O Depois da recepção estética possibilitará ao sujeito vivente desempenhar, mesmo que sua consciência sobre isso seja turva e parcial, o papel decisório acerca do que ele sente como agradável, bem como o modo de conseguir tal feito.

Como a imagem refletida do mundo mantém-se ao nível mundano da cotidianidade, fica claro que não se pode analisar a relação entre o agradável e o estético em fronteiras rígidas, pois há uma fluida e fértil transição entre os dois campos. Quando, portanto, abandona-se a formalidade idealista, por uma parte, e o irracionalismo, por outra, e considera-se a materialidade histórica da vida em sua ontologia pedestre, clareia-se o modo adequado acerca da distinção entre o agradável e o estético. Apenas desse modo evidencia-se a importância dos efeitos agradáveis para a vida humana e, conseqüentemente, para a estética.

Segundo sustenta o autor magiar, não há como imaginar o surgimento da arte sem a participação de um elo agradável. Do mesmo modo, jamais teria surgido o fator artístico se a vida humana fosse resumida ao que é agradável de um lado e desagradável de outro. Esses elementos, mesmo sendo fundamentos vitais para a arte, correspondem a um campo bem mais amplo do que o que concerne à estética. Cumpre destacar que o estético, como forma determinada de superação da esfera do agradável, difere deste de modo qualitativo; isto é, as categorias decisivas do campo estético não podem, com risco de fracasso artístico, visibilizar em primeiro plano o agradável. A arte, portanto, mesmo não dispensando o agradável, não se resume a ele.

REFERÊNCIAS

- LUKÁCS, G. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966a. v. 1.
- LUKÁCS, G. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966b. v. 2.
- LUKÁCS, G. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967a. v. 3.
- LUKÁCS, G. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967b. v. 4.
- MARX, K. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- MARX, K. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, K. *O capital: crítica à economia política*. São Paulo: Abril Cultural, 1996. (Coleção Os Economistas, v. 1. t. 1).
- NASCIMENTO, R. Catete em ré menor: tensões da música na primeira República. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 67, p. 38-56, 2017.
- NETO ACCIOLY. A natureza das coisas. In: NETO ACCIOLY. *Lembrança de um beijo*. Recife: [s. n.], 1993.
- TERTULIAN, N. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.

DERIBALDO SANTOS: é doutor em Educação Brasileira pela Universidade Federal do Ceará (UFC); Residência pós-doutoral em Estética, na Universidad Complutense de Madrid (UCM); Professor da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central da Universidade Estadual do Ceará (FECLESC-UECE); Pesquisador produtividade nível 2 do CNPq.

REPERTÓRIO
LIVRE

EM DEFESA DE UMA MÁQUINA DE GUERRA CULTURAL

*DEFENDING A MACHINERY
OF CULTURAL WAR*

*EN DEFENSA DE UNA MÁQUINA
DE GUERRA CULTURAL*

SIDMAR GOMES
PRISCILLA CARBONE

GOMES, Sidmar; CARBONE, Priscilla.
Em defesa de uma máquina de guerra cultural.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **300-324**, 2021.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.33289>

RESUMO

A presente reflexão, ao tomar como pano de fundo embates contemporâneos acerca de duas matrizes de teatro, uma de inspiração conservadora e outra progressista, intenta lançar luz sobre o tema das alianças entre estratégias políticas de governo e práticas teatrais, friccionando acontecimentos históricos brasileiros a comentários publicados em redes sociais por representantes da classe teatral. Segundo investe esta reflexão, ao eleger como inspiração o trato arquivístico e crítico legado do pensador francês Michel Foucault, tal discursividade daí advinda incitaria a operacionalização de uma maquinaria de governo da população via as práticas teatrais, aqui entendidas não apenas como práticas atinentes aos processos criativos, mas também como os discursos e a racionalidade a eles inerentes.

PALAVRAS-CHAVE:

história do teatro;
governo; pedagogia
do teatro; práticas teatrais;
cultura.

ABSTRACT

The current thinking has as a backdrop contemporary clashes concerning two theatre sources, one has a conservative inspiration and the other a progressive one. The aim is to bring light over the alliance theme between government policy strategies and theatrical practices, colliding Brazilian historic events with comments published in social media by representatives of the Brazilian theatre class. According to this analysis, the moment that is chosen as an inspiration is the archival arrangement and critical legacy of French thinker Michel Foucault and such discursive position would urge to the operationalization of a governmental machinery to its society through theatrical practices, here understood not only as practices pertaining to creative processes, but also as the discourses and rationality inherent in them.

KEYWORDS:

*theatre history; governance;
theater pedagogy; theatrical
practices; culture.*

RESUMEN

La reflexión actual, que toma como telón de fondo los enfrentamientos contemporáneos sobre dos matrices teatrales, una de inspiración conservadora y la otra progresiva, pretende arrojar luz sobre el tema de las alianzas entre las estrategias del gobierno político y las prácticas teatrales, relacionando los acontecimientos históricos brasileños con los comentarios publicados en las redes sociales por representantes de la clase de teatro. De acuerdo con esta reflexión, al elegir como inspiración el legado de archivo y crítico del pensador francés Michel Foucault, dicho discurso resultante de esto incitaría a la operacionalización de una maquinaria de gobierno de la población a través de prácticas teatrales, entendidas aquí no solo como prácticas relacionadas con procesos creativos, pero también como los discursos y la racionalidad inherentes a ellos.

PALABRAS CLAVE:

*historia del teatro;
governancia; pedagogía
teatral; prácticas teatrales;
cultura.*



APRESENTAÇÃO

No DIA 18 DE JUNHO DE 2019 teve início uma ampla polêmica teatral travada na esfera virtual, via rede social Facebook. O reconhecido dramaturgo e diretor Roberto Alvim, fundador do coletivo *Club Noir*, publicou em seu perfil pessoal o seguinte:

Caros, peço a todos os atores, diretores de teatro, dramaturgos, professores de artes cênicas, cenógrafos, figurinistas, iluminadores e sonoplastas, que se alinham aos valores conservadores no campo da arte do TEATRO, que enviem mensagens para o email teatrobrasileirodearte@outlook.com com seus currículos. Estamos montando um grande banco de dados de artistas de teatro conservadores. E peço também que todos compartilhem essa mensagem (postem no Twitter tbm, por favor) para que chegue ao máximo de pessoas por todo o Brasil. Vamos criar uma máquina de guerra cultural!

MUITO OBRIGADO e que Deus lhes abençoe! (ALVIM, 2019)

Na ocasião, Alvim havia sido convidado pelo presidente em exercício Jair Bolsonaro para ocupar o cargo de diretor do Centro de Artes Cênicas da Fundação Nacional das Artes (Funarte)), órgão sob a batuta da Secretaria Especial da Cultura do

Ministério da Cidadania. Sete horas depois de sua primeira publicação, o dramaturgo e diretor fez uma nova postagem esclarecendo o objetivo de sua proposta:

[...] o que propus foi a criação de um BANCO DE DADOS de artistas que amam a História e as realizações perpetradas por homens e mulheres que, desde a Grécia Antiga, vêm dedicando suas vidas à dignificação de nossa humanidade e ao desvelamento da complexidade da condição humana. (ALVIM, 2019)

Alvim afirmou querer edificar um “teatro de arte” com pessoas que tivessem o mesmo desejo que ele, por isso a necessidade de criação do tal banco de dados. Segundo declara, “alinhar-se a valores conservadores em arte” não significa necessariamente “apoiar o atual governo”:

JAMAIS disse que, para fazer parte desse banco de dados, seria necessário apoiar o atual governo. Mas não posso me furtar à minha convicção de que, sem o conhecimento e o amor aos clássicos, a criação de obras de arte se torna impossível hoje. Está claro? O que estou formando é um banco de pessoas interessadas em TEATRO DE ARTE em nosso país. (ALVIM, 2019)

O que seria, portanto, para Alvim (2019) um teatro de arte? Aproximadamente uma hora depois, ele esclareceu:

O que estou propondo é um RENASCIMENTO da arte e da cultura nacionais a partir da redescoberta dos CLÁSSICOS. Fazer do palco palanque ideológico é justamente o AVESSO desta proposta. Busco criar uma rede de artistas que amem profundamente a História de nosso Teatro, a ponto de ambicionarem a construção de grandeza equivalente HOJE. ISSO É CONSERVADORISMO, PORRA!

A repercussão do anúncio, somada à série de postagens posteriores, logo incitou algumas centenas de comentários divididos entre aqueles que apoiavam e rejeitavam a iniciativa. O termo “máquina de guerra cultural” se tornou o título recorrente das manchetes da imprensa que veicularam o acontecimento cibernético.

O que estaria em disputa ao se evocar tal conceito? O próprio Alvim (2019) esclareceu o termo: “[...] quanto à ideia de ‘máquina de guerra cultural’ – o conceito se refere ao combate entre erigir OBRAS DE ARTE contra DESTRUIR o conceito de obra de arte. Estou do lado de quem deseja ERIGÍ-LAS, é claro”.

Podem achar que estou sonhando alto demais, mas o termo guerra cultural, ou máquina de cultura, significa fomentar o resgate dos clássicos, dos melhores autores e talentos em suas mais diversas searas estéticas, do passado e do presente, trazendo para as novas gerações o contato com o universal, com o atemporal, sem fronteiras ou categorias. Por que devemos reduzir a categorias ideológicas a arte, que é expressão humana universal? (ALVIM, 2019)

Alvim estaria interessado em reviver os clássicos circunscrevendo textos da Grécia Antiga, como os de autoria da tríade Sófocles, Ésquilo e Eurípedes, da Inglaterra Elisabetana, por exemplo, os textos escritos pela pena de William Shakespeare, além de textos clássicos nacionais, mais especificamente do teatro moderno brasileiro, tais quais as dramaturgias de Nelson Rodrigues. Valorizaria, portanto, escritores que foram de alguma forma consagrados por uma historiografia do teatro a qual atribuiu a determinados autores valores simbólicos que serviriam de referência para a construção da identidade epistemológica do que se denominou como “teatro”. O que o diretor propõe não se interessaria por resgatar qualquer texto teatral escrito em algum momento da humanidade por qualquer pessoa, mas sim aquelas dramaturgias criadas por um grupo seleto de escritores, os quais, legitimados, comporiam as estruturas de uma história naturalizada e recorrente tanto do teatro brasileiro quanto do teatro ocidental. Sendo assim, Alvim oporia um teatro de arte, interessado em rerepresentar os tais clássicos consagrados, a um suposto teatro de não arte, obras que, em sua visão, não possuiriam qualidade estética, mas por outro, esbanjariam dirigismos ideológicos.

Aproximadamente 24 horas após as primeiras publicações de Alvim em seu perfil do Facebook, Kil Abreu, diretor e curador do Núcleo de Artes Cênicas do Centro Cultural São Paulo, instituição pública administrada pela municipalidade da cidade

de São Paulo, optou por engrossar as discussões em curso proferindo o seu ponto de vista, também via as redes sociais:

Que falta de consideração com o artista! Depois de ganhar calos na língua de tanto lambar as botas do *führer*, o diretor Roberto Alvim levou só o troféu abacaxi. Um carguinho no segundo escalo de uma fundação cultural falida. Se a Funarte já era aquela dificuldade toda nos governos petistas e sob a liderança de pessoas seríssimas, imaginem agora no meio dessa patacoada. E começa no pior estilo ‘volta surreal ao passado’. Ao invés de propor uma política pública para o teatro, o governo vai criar, se é que isso vai acontecer, uma Companhia Nacional. Imaginário totalmente Séc. XIX. A proposta é aberração de cabo a rabo. Além do gosto retrô e do atraso em termos de política pública, não seria a Companhia de teatro do Brasil, seria a companhia de teatro DO GOVERNO! Para quem subiu esse degrau e meio de poder gritando contra o que chamava de ‘aparelhamento da cultura’ pela esquerda, parece piada pronta. Mas não é só. Se quiser entrar nesse trem fantasma o artista camarada ainda tem que cantar a senha e se declarar ‘de direita’, segundo o critério definido pelo grande irmão. Pergunte o porquê e vem a resposta: ‘para evitar a ideologia’!!! Hahaha. Mas o escandaloso aqui é justamente o viés 100% ideológico do chamado! E o show não acaba: no decreto baixado ontem pelo diretor ele declara que sua missão na terra – para a honra de Deus e de Bolsonaro – é esta e que tem que ser assim porque ‘o teatro de direita é mais poético que o de esquerda’. Ui. Independente do que isso signifique (quem sabe?), coitadxs dxs artistas que não estão interessadxs nestes enquadramentos. De qualquer maneira a fórmula ‘filosófica’ da empreitada é a seguinte (segural): uma mistura de positivismo no nível básico 1 + o sequestro de uma (veja, só uma) frase de Deleuze – Guattari (mas eles não têm culpa alguma por isso), sob a luz de Olavo de Carvalho. E uma boa forçada de barra, óbvio, pra que tudo faça algum sentido. Ou seja, loucura, loucura. É uma chacina: a filosofia, a política, a linguagem – sintaxe e semântica – castigadas até a morte no

pau-de-arara do pensamento confuso. De todo modo a proposta já conta com o apoio indispensável de Regina Duarte e de Carlos Vereza. Agora vai. (ABREU, 2019, grifo do autor)

Como nota-se, Abreu vê como anacrônica a iniciativa de Alvim de querer fundar uma companhia nacional de teatro administrada pelo aparato estatal e uma escola de teatro destinada à formação de atores. Alvim declarou que ambicionava formar uma “Companhia de Teatro Brasileiro para percorrer o País encenando peças clássicas e uma grande escola de teatro” no mesmo dia em que publicou seu anúncio para o recrutamento de artistas conservadores. Kil Abreu, prontamente se opôs à ideia, dizendo que essa não seria uma “política pública para o teatro”, e que a companhia, se montada, não estaria a favor do interesse da nação, mas sim do “Governo”. Abreu ainda compararia a iniciativa proposta por Alvim com a atitude de artistas que se filiaram ao governo Nazista alemão cujas obras produzidas serviram de publicidade ao programa de governo higienista de Adolf Hitler. O próprio Alvim legitimaria a tese de Abreu. Alçado, em outubro de 2019, ao cargo de Secretário Especial de Cultura, meses depois Alvim seria exonerado por ter divulgado um vídeo institucional no qual parafraseava Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda na Alemanha Nazista, fato que gerou repúdio por parte de diversas organizações.

No âmbito da polêmica deflagrada, a presente reflexão, portanto, intenta lançar luz sobre o tema das alianças entre estratégias políticas de governo e práticas teatrais, assunto incontestadamente inerente ao acontecimento acima descrito. Não se pretende equacionar a questão e tampouco aludir a um desfecho, mas sim friccionar alguns eventos históricos brasileiros a comentários publicados no calor da atualidade, os quais, segundo investe esta reflexão, incitariam a operacionalização de uma maquinaria de governo da população via as práticas teatrais. Nesta perspectiva, entende-se governo não apenas como instância governamental, administrativa, central, relacionada às ações do Estado, mas sim como ponto de intersecção “entre as tecnologias de dominação sobre os outros e as tecnologias de si”. (FOUCAULT, 2004, p. 324)

Para tanto, elege-se como inspiração metodológica o legado crítico de Michel Foucault no que se refere ao seu trabalho sobre o arquivo, já que o presente

interesse é pautado pelo questionamento de como algo, neste caso as práticas teatrais, teriam sido pensadas em uma dada época e pelo cruzamento destas com práticas sociais, éticas, políticas, artísticas etc. Tal pensador francês ressalva que não tinha por objetivo empreender um trabalho de historiador. O que o animava era tentar descobrir por que e como se estabeleceriam relações entre os acontecimentos discursivos, já que seríamos inextricavelmente ligados a eles: “em um certo sentido, não somos nada além do que aquilo que foi dito, há séculos, meses, semanas...”. (FOUCAULT, 2006, p. 258)

Dessa forma, objetivando desnaturalizar práticas, e tomando o presente pela perspectiva crítica da inquietude que resulta de uma mirada que relativiza o passado reavivando um legado que parecia adormecido, será feita uma remissão ao século XIX, a partir da rememoração de dois significativos conflitos bélicos nacionais.



UMA GUERRA E UMA COMPANHIA NACIONAL DE TEATRO

A primeira guerra que o Brasil participou após a independência foi a Campanha da Cisplatina (1825-1828). O insucesso das tropas brasileiras nesse conflito explicitou alguns entraves que demandavam urgentes soluções: o baixo contingente de pessoal, as deserções dos soldados no meio da batalha e, por fim, a falta de motivação e de preparo técnico dos combatentes nacionais.

Na fase inicial do exército brasileiro, o recrutamento se dava de duas maneiras. Os cadetes, que eram geralmente filhos de oficiais da Guarda Nacional, ou membros de famílias comprovadamente aristocráticas, gozavam de privilégios e tinham vantagens financeiras. Já os praças eram recrutados à força e não gozavam de nenhuma regalia, pelo contrário, ganhavam pouco e ainda podiam ser açoitados: “proceder-se-á ao recrutamento forçado e o recrutado servirá por seis anos, receberá somente soldo simples, será conduzido preso ao quartel e nele conservado

em segurança até que a disciplina o constitua em estado de se lhe facultar maior liberdade”. (HOLANDA; PINHEIRO; FAUSTO, 2006, p. 189)

O recrutamento à força consistia em uma verdadeira caçada humana, em que policiais locais, tropas militares e até mesmo senhores de terra e outras autoridades, tais como juizes de órfãos, capturavam os indivíduos considerados desocupados ou desordeiros. Diferente dos cadetes, tais recrutas eram membros da marginalidade: criminosos que cumpriam suas penas e pobres que não conseguiam comprovar o exercício de atividades regulares. (GUIMARÃES, 2014) Nesse caso, o recrutamento fazia as vezes de regulador da ordem social, espécie de medida correcional, servindo de “castigo” aos indivíduos menos quistos pela sociedade. (JUNQUEIRA, 2005)

Por outro lado, o recrutamento também não era bem visto pelos habitantes, uma vez que qualquer cidadão poderia ser capturado de modo arbitrário, a menos que o capturado tivesse recursos para custear a sua soltura, o que não era o caso da maioria da população.

Põe-se em movimento no recrutamento forçado um jogo de gato-e-rato: os recrutadores usam de todos os expedientes e ardis para completar suas cotas, e os recrutáveis potenciais, de sua parte, realizam esforços desesperados de evasão ou adequação às circunstâncias de isenção. (MENDES, 1999 apud SOUZA, 2013, p. 4)

Ademais, acabava-se arrebanhando os trabalhadores agrícolas: quando os recrutadores chegavam as lavouras eram abandonadas, os homens simplesmente fugiam das mãos dos aliciantes e os que não tinham tal sorte eram levados pela tropa. Assim, o recrutamento também era visto como um entrave ao desenvolvimento econômico, pois impedia que a mão de obra se fixasse ao longo do território nacional. (SOUZA, 2013)

No início do século XIX, o recrutamento era hostilizado e a reputação do exército não era a das melhores, o desempenho dos recrutados deixava a desejar e muitos conseguiam escapar. Tornava-se necessário, primeiramente, formar um

exército estável que garantisse a permanência dos soldados. Era preciso, também, capacitar os soldados a manusear as novas armas que chegavam da Europa, a artilharia exigia um outro tipo de distribuição dos soldados no espaço e outra expertise física dos combatentes. Por fim, era importante começar a desenvolver um pensamento estratégico e tático de guerra. Tornava-se necessário incutir um sentimento de confiança em relação ao recrutamento e à tropa nacional. Até o fim desse conflito, os habitantes se identificavam mais com o local que moravam do que com uma certa ideia de país, e/ou nação. Foi preciso, portanto, primeiro fomentar a criação de símbolos que unissem as pessoas em torno de um mesmo ideal. A ideia de nação e a edificação de seus símbolos, fomentada pela guerra, muito corroborou para unir simbolicamente os habitantes dispersos pelo território brasileiro.

A história sabida do teatro brasileiro reza haver um artista originário do século XIX e considerado o precursor da modernização do teatro nacional: João Caetano dos Santos. Nascido no Rio de Janeiro no ano de 1808, João Caetano estreou nos palcos aos 23 anos de idade, desempenhando papéis de coadjuvante em companhias portuguesas. A figuração ou o anonimato não pareceu ser o destino desse artista. Em 1833, almejando maior protagonismo em cena, Caetano fundou sua própria Cia., a Companhia Nacional João Caetano, a qual passou a ocupar o recém-aberto Teatro São Pedro de Alcântara, na cidade do Rio de Janeiro.

Para os historiadores que coadunam com essa história sabida, João Caetano é considerado o primeiro ator nacional de destaque por criar uma companhia que falava português brasileiro, que montava, além dos textos clássicos, textos de autores nacionais, por reconhecer um valor dito elevado da arte teatral e por exigir dos atores considerável comprometimento no que tange ao fazer teatral. Como aponta o crítico Sábato Magaldi:

O grande intérprete João Caetano dos Santos havia formado [...] uma companhia brasileira, a fim de 'acabar assim com a dependência de atores estrangeiros para o nosso teatro'. Recebendo, ao que parece, papéis menores em conjuntos portugueses, por causa do ciúmes artístico, João Caetano sentiu necessidade de organizar companhia própria, no mesmo espírito de

afirmação nacional que movimentava todas as consciências do país. (MAGALDI, 2001, p. 63)

Como ressalta a historiadora Rosyane Trotta (FARIA; GUINSBURG, 2013) João Caetano dos Santos teria sido o primeiro artista a receber financiamento do Estado para a manutenção de sua companhia teatral, bem como também foi o primeiro artista a solicitar a abertura de uma escola de formação de atores igualmente financiada pela esfera pública.

Em 1956, foi publicado em forma de livro uma coletânea dos escritos de João Caetano dos Santos sob o nome de *Lições Dramáticas*. Originalmente, os textos foram publicados no periódico *Jornal do Comércio*, em 1861. Justifica que a iniciativa teria se dado pelo desejo de prestar um bom serviço à arte teatral, a qual possuiria uma missão de bastante relevância na formação dos bons hábitos dos cidadãos: “A idéia de ser útil à cena do meu país animou-me a escrever êste trabalho [...]. O teatro, bem organizado e bem dirigido, deve ser um verdadeiro modelo de educação, capaz de inspirar na mocidade o patriotismo, a moralidade e os bons costumes”. (SANTOS, 1956, p. 7)

A partir deste ponto a história recorrente do teatro brasileiro escreveria o nome de João Caetano como um dos primeiros a reconhecer a importância superior das práticas teatrais como plataforma para o alcance de valores nacionalistas e moralizantes. O teatro como modelo de educação, capaz de incitar nas jovens gerações o patriotismo, a moralidade e os bons costumes, funcionaria, então, como um dispositivo para a construção de determinados valores que começariam a ser caros a um país em que a formação da ideia de nação se tornava condição fundamental para a administração de suas fronteiras e de sua população.

Neste ponto, cabe apontar-se que João Caetano dos Santos foi cadete do exército brasileiro, servindo na Campanha da Cisplatina. O ator chegou a receber elogio do general Duque de Caxias, menos por sua atuação nos palcos, e mais por sua atuação como cadete na batalha em questão, tal como afirma seu primeiro biógrafo, Moraes Filho (1903, p. 4): “mereceu elle, ao que sabemos, pela galhardia nos combates, animações e elogios do general, mais tarde Duque de Caxias”. Assim, “o moço batalhador” que “trocou a farda do soldado pela vestidura e cothurno da

tragedia grega”. (MORAES FILHO, 1903, p. 7) diz ter sido “a idéia de ser útil à cena” de seu país (SANTOS, 1956, p. 7) o que o animou a escrever as referidas *Lições Dramáticas*, contando que “o Augusto Nome de Vossa Majestade Imperial fôsse a égide que o defendesse e amparasse”. (SANTOS, 1956, p. 5)

Portanto, tendo tal experiência como berço de sua formação moral e cívica, investe a presente reflexão no exercício de aproximação entre a experiência deste ator no interior de um exército nacional e, posteriormente, a proposição de suas práticas teatrais. Como se verá, essa aproximação se dá não somente pelo crivo das perspectivas ideológicas e táticas de uma milícia de Estado, mas sobretudo, pela forma de organização e justificativa das ações e pretensões artísticas de João Caetano.

A solicitação de abertura do que seria o primeiro Conservatório Nacional de Teatro foi enviada por João Caetano ao Marquês de Olinda. Porém, a iniciativa sequer logrou resposta. Por esforços próprios, o ator, então, empreendeu uma pequena escola no Teatro São Pedro, a fim de formar atores e criar um júri dramático incumbido de premiar textos nacionais. Porém, ao que parece, a iniciativa não vingou:

Mais de um ano decorreu desde êstes trabalhos primitivos da escola dramática até a sua criação, delonga devida a não se haverem efetuado matrículas de alunos, circunstância que ainda hoje se dá, e que fará morrer a instituição; os poucos que se apresentaram na abertura do júri vão pouco a pouco abandonando as preleções, se bem que, à exceção de três ou quatro do sexo masculino, todos os mais são sem vantagens físicas, nem dotes intelectuais. (SANTOS, 1956, p. 82)

O motivo de tão baixo quórum é justificado pelo “fato de ser a escola um estabelecimento particular, sem oferecer garantias nem futuro aquêles que a frequentarem”. (SANTOS, 1956, p. 82) A solução seria, portanto, dar “a êste ramo tão útil um caráter oficial”. (SANTOS, 1956, p. 83)

Quais seriam os procedimentos sugeridos para a oficialização e manutenção da escola?

O primeiro, de acordo com indicação de João Caetano, seria a isenção dos alunos de prestarem o serviço da guarda nacional e da tropa de linha. Dada a experiência já sabida de João Caetano, vale ressaltar-se dois de seus valores: a latente preocupação em defender e proteger a pátria, somada ao grande empenho de fazer do teatro um meio útil à sociedade. Como aliar ambos os interesses? A dispensa do serviço militar configura-se, portanto, como uma espécie de atrativo ao investimento do cidadão em sua formação teatral. Assim como a milícia de Estado ocuparia o cidadão salvaguardando-o da vagabundagem e garantindo-lhe formação civilizatória, uma pretensa formação teatral também o tornaria, além de livre da vadiagem, empenhado na empreitada de um teatro dedicado à defesa e à disseminação do patriotismo, da moralidade e dos bons costumes, fundamentais, também, à proteção nacional.

Complementar ao primeiro pedido, Caetano acrescentaria a importância de os candidatos ao Teatro Nacional serem gratificados com alguma quantia financeira ao longo da formação. Assim como eram gratificados os cadetes da escola militar, era necessário oferecer aos futuros atores a garantia de um trabalho regular no Teatro Nacional, sob as expensas do governo.

Como dito, tal sonho de uma escola de teatro edificante e necessária proposto por Caetano não se realizou efetivamente. Incumbir as práticas teatrais da capacidade de promover sentimentos de patriotismo e bons costumes, evidenciaria o quanto, naquele momento, tais valores eram prezados. A construção de símbolos que unificassem um grupo de pessoas em torno de algo chamado “nação”, foi um dos objetivos dessa guerra fracassada, a qual necessitava de voluntários patriotas e confiantes não só na força do exército, mas unidos em prol da construção de uma identidade coletiva, assim como a empreitada posterior de um Teatro Nacional.

Após 37 anos da Campanha da Cisplatina, o Brasil se envolveria em outro conflito, a Guerra do Paraguai (1865-1870). Dessa experiência se efetivariam as mudanças inauguradas no conflito anterior. João Caetano dos Santos faleceu dois anos antes do início da Guerra do Paraguai, portanto, não pôde presenciar as transformações que se sucederiam a partir desse ponto no que diz respeito ao pensamento sobre as instituições escolares e artísticas como lugares próprios à normalização e à produção de comportamentos civis desejados e padronizados.

UMA GUERRA E UMA ESCOLA DE TEATRO

A Guerra do Paraguai foi, conforme define o pesquisador Felipe Oswaldo Guimarães (2014), o mais longo conflito que o Brasil participou e a maior mobilização humana promovida no Império – mais de 100 mil soldados em terra, o que requereu uma reorganização do Exército, o qual ao fim do conflito contava com uma participação política bastante ativa no âmbito governamental. Fora isso, as dificuldades enfrentadas produziram, segundo Guimarães (2014), uma maior consciência de solidariedade entre oficiais e tropas, ou seja, teria se formado algo da ordem de uma identidade corporativa.

A participação de soldados de diversas províncias unidos em prol de um mesmo objetivo e o entusiasmo ante a vitória corroboraram para o crescimento do sentimento nacionalista entre os soldados e os demais habitantes da nação. A corporação passou por uma reforma na qual fora ampliada a mobilidade hierárquica por mérito, permitindo que os oficiais inferiores pudessem, agora, ascender profissionalmente e se fixar na carreira militar, em contraponto com o privilégio de nascimento dos cadetes que ocupavam os cargos de oficiais.

Em 1874, uma nova reforma militar propunha extinguir o recrutamento forçado e implementar o recrutamento via sorteio. Com isso o recrutamento passaria a ser centralizado pelo Estado. A formação dos soldados começou a ser um assunto frequente nos debates da organização. De 1874 a 1876, criaram-se as Companhias de Aprendizes Militares, Companhias de Aprendizes Artífices e as Companhias de Aprendizes Marinheiros em “várias províncias do país, para a formação de recrutas ou oficiais inferiores e a fabricação de armamentos e materiais para suprimento do Exército e da Marinha”. (GUIMARÃES, 2014, p. 11)

O recrutamento, agora dado via instrução, coadunava-se ao modo como passou a se dar a instrução no âmbito da educação geral de um cidadão. A instrução nas escolas militares, de acordo com Foucault (2009), reconfiguraria a distribuição espacial dos alunos nas escolas em geral, de modo que o professor conseguisse ter sob seus olhos, ao mesmo tempo, todos os estudantes. Os ensinamentos

passariam a ser dados simultaneamente a todos os educandos, ou seja, um mesmo enunciado seria ouvido e compreendido por todos os alunos presentes, no mesmo instante, no mesmo espaço físico. Assim, não se ensinaria qualquer coisa a qualquer momento. Haveria a necessidade de um ensino seriado, com etapas sequenciais e progressivas a serem cumpridas. Bem diverso, por exemplo, das escolas no período colonial em que não havia a necessidade desse ensino ser público, muito menos um direito de todos e os mestres proferiam lições em suas casas, mais preocupados com a iniciação dos educandos no mundo das letras.

Em 1871, o então Ministro da Guerra, José Maria da Silva, conhecido como Visconde de Rio Branco, declarou: “[...] a instrução, que se proporciona ao soldado, abre-lhe mais possibilidade de aspirações, não só para a obtenção dos postos de oficiais inferiores, como até de matrícula no estabelecimento de instrução militar secundária e superior”. (BRASIL, 1871 apud GUIMARÃES, 2014, p. 34)

O sistema de formação de tropas se modificou, presenciou-se a afirmação da importância da disciplina e do trabalho regrado. Os estabelecimentos de instrução militar se propunham a ser um meio de acolhimento do público desocupado e de correção dos comportamentos tidos como perigosos, logo, impeditivos à construção da nacionalidade e da cidadania entre os soldados. Um intenso apelo à figura de um *soldado-cidadão*, em contraposição ao mercenário ou ao soldado recrutado à força, passaria a vigorar:

O recrutamento tem salvado da ociosidade e suas perigosas tendências a muitos indivíduos, que, vivendo inutilmente para a sociedade, encontrarão nas instituições militares pronto corretivo às suas faltas, e debaixo de severa vigilância reformarão os seus hábitos, ao passo que receberão instrução e preparar-se-ão para serem melhores cidadãos. (BRASIL, 1871 apud GUIMARÃES, 2014, p. 33)

A presença dos desvalidos, entendidos como população marginal, desocupada e pobre, passaria a incomodar o Estado. Até então, eram as iniciativas religiosas ou ações filantrópicas que tradicionalmente assistiam o público abandonado, os órfãos etc. A centralização de tais questões no Estado expandiria a atuação do

trabalho de proteção e salvação do indivíduo, uma vez que as instituições religiosas e filantrópicas se limitavam a presar pelos direitos individuais. Já o Estado gerenciaria, assistiria e regularia a produtividade dos indivíduos em sociedade. Inaugurava-se a construção de mecanismos cada vez mais sistemáticos e burocratizados de combate à pobreza. (GUIMARÃES, 2014) Dessa sorte, o Estado como provedor e responsável pelo bem-estar social do cidadão se fortaleceria na passagem do Império para a República.

Nas últimas décadas do século XIX, o ensino de ofícios começou a ganhar forças. Tal fenômeno contribuiria para a formação da noção de que a marginalidade, a pobreza, a vadiagem e a desocupação poderiam ser combatidas por meio da educação pública e da inserção produtiva dos cidadãos na sociedade. O Estado, portanto, começaria a formular propostas de recuperação e reinserção social das camadas menos privilegiadas da população via escolas de ofício. Surgem, neste contexto, as Escolas Agrícolas e Fazendas-Modelo, os Liceus de Artes e Ofícios, além da Escola Militar, todas sob a justificativa de formar cidadãos úteis a si mesmos e à pátria e, conseqüentemente, afastar os perigos que a criminalidade e o ócio ofertavam à paz e ao bem-estar. (GUIMARÃES, 2014)

Como se vê, da Campanha da Cisplatina à Guerra do Paraguai seria modificado o modo de se gerir não só o contingente do exército, mas a população como um todo. Todos os cidadãos deveriam ser moralmente educados e civilizados, quer fossem recrutas, atores, trabalhadores, jovens. Dessa forma, a ideia de uma formação profissional se estenderia não só aos soldados, mas também aos demais indivíduos, sob a alegação de que, com a educação pública e profissionalizante, seria possível construir uma nação próspera, com baixo índice de criminalidade e alta taxa de produtividade.

Uma das primeiras escolas de teatro a serem inauguradas oficialmente, Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro, criada em 1908, partiu da iniciativa de Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934), poeta e membro da Academia Brasileira de Letras, sendo regulamentada dois anos depois pelo Decreto-Lei nº 832, de 8 de junho de 1910.

Em 1916, Coelho Neto lavrara, junto com outros intelectuais e militares da época, a Liga da Defesa Nacional, uma das grandes responsáveis pela implementação do recrutamento dos soldados via sorteio, procedimento que até então não havia sido instituído, e, como já visto, foi fruto da Guerra do Paraguai. A Liga tinha como objetivo despertar os valores da Pátria e incutir entre os jovens e os militares o sentimento de nacionalidade. Por meio da revista *Defesa Nacional*, seus integrantes puderam colocar em circulação valores de civismo e cidadania valendo-se do conceito de cidadão-soldado e levantando como bandeira a premissa de que a causa da defesa da pátria deveria contar com a participação de toda a sociedade.

Ora, a ideia de que o teatro poderia incutir sentimento de patriotismo nos jovens, a este ponto, já não é novidade. Conforme identificado nos discursos de João Caetano dos Santos, portanto, desde os primórdios do século XIX, investia-se piamente no teatro como instrumento de conscientização ao patriotismo, uma vez que se acreditava que a sua prática contribuiria sobremaneira para a unificação nacional, em prol da constituição de bens comuns, fundamentais à fundação do imaginário de nação.

Para a primeira turma da escola de Coelho Neto inscreveram-se 138 candidatos, dos quais foram selecionados somente trinta estudantes (ANDRADE, 2009) – quantia significativa se levarmos em conta a experiência anterior de João Caetano. As motivações e justificavas para a abertura da escola, assim se esboçavam:

E o incitávamos: ‘Mantenha o Dr. Coelho Neto a mesma atitude, prossiga com a mesma energia e implantará entre nós a carreira teatral, impelirá nossos escritores a produzir peças, e terá conseguido despertar – o que é infinitamente melhor – o gosto do nosso público pelo teatro genuinamente nacional!’ (NUNES, 1967 apud CARVALHO, 1989, p. 194-195)

Os primeiros professores da escola pertenciam à Academia Brasileira de Letras, assim como seu fundador, e a uma elite carioca intelectualizada, comprometida com a valorização de um teatro nacional. (ANDRADE, 2009) Contudo, a escola foi bastante criticada na época: “achavam-na emperrada, falha”. (CARVALHO,

1989, p. 195) Após três anos do início da primeira turma, apenas quatro de seus estudantes se formaram. (ANDRADE, 2009)

Ao longo do século XX, instaura-se um processo de escolarização dos atores via instituições destinadas exclusivamente à sua formação. Estaria em curso uma grande armada em prol da fundação de escolas profissionalizantes de teatro. Era corriqueira a divergência de ideias entre aqueles que acreditavam ser a escola de atores algo inútil – a grande maioria dos partidários dessa ideia eram os atores consagrados da época –, e aqueles que defendiam arduamente a edificação de estabelecimentos educacionais para o ensino de teatro para atores – entre esses, membros da elite intelectual, políticos, formandos em letras ou direito, os quais identificavam nas artes cênicas propósitos de elevado alcance social, contribuindo para o aprimoramento do nível cultural do povo brasileiro, além de inspirar novos hábitos em quem fosse se candidatar à profissão:

O que nosso teatro pede no momento são elementos de formação cultural, técnica e profissional, completa. Chega de tentativas, de remendos, de improvisações. Para a ‘formação’ desse novo pessoal de teatro são necessárias ‘escolas de teatro’ a exemplo do que se faz no estrangeiro. (MESQUITA, 1948 apud SILVA, 1989, p. 51)

As manifestações teatrais passariam pelo processo de oficialização de sua prática como um ofício regulamentado *pari passu* com o provimento das bases de seu ensino como profissão. Paradoxalmente, no projeto político dos governos nacionais mais coercitivos é que tais medidas regulatórias foram tomadas. Na era Vargas (1930-1945), criou-se o Serviço Nacional de Teatro (SNT) e o Curso Prático de Teatro (CPT), pelo então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, via Decreto-Lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937, designado a “animar o desenvolvimento e o aprimoramento do teatro brasileiro”. Competia ao SNT: a. promover ou estimular a construção de teatros em todo o país; b. organizar ou amparar companhia de teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico; c. orientar e auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações, ou ainda isoladamente, a organização de grupos amadores de todos os gêneros; d. incentivar o teatro para crianças

e adolescentes, nas escolas e fora delas; e. promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro.

Para Fuser (2012), coube ao CPT do SNT a instalação de um ensino formal com funcionamento regular e ininterrupto, contribuindo, dessa forma, para o amadurecimento do pensamento artístico e “[...] alterando sensivelmente a qualidade dos novos atores dispostos a entrar no mercado de trabalho em transformação”. (FUSER, 2012, p. 459)

O Teatro Escola, concebido por Renato Viana, foi fundado em 1942, com subvenção do Ministério da Educação e Saúde, também durante o governo Vargas. Essa escola daria origem ao Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1958. Para Fuser, Viana seria um agente primordial na causa da consolidação do ensino formal para atores entre 1920 e 1940.

Ainda na era Vargas, a Universidade de São Paulo (USP) foi criada por decreto de Armando de Salles Oliveira, nomeado interventor por Getúlio Vargas, no dia 25 de janeiro de 1934, e pretendia constituir-se como um “centro de renovação e formação das elites culturais e políticas”. (BRITO, 2011, p. 47) O irmão mais velho de Alfredo Mesquita, fundador da Escola de Arte Dramática de São Paulo, e também membro da Liga de Defesa Nacional, Júlio de Mesquita Filho, foi um dos envolvidos no projeto de criação da Universidade junto a outros dirigentes do jornal *O Estado de São Paulo*, entre eles o já citado Armando de Salles, também sócio do jornal e cunhado de Júlio de Mesquita. (HECKER, 2009)

Assim foi criada a Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da USP, onde se formariam Décio de Almeida Prado, Gilda de Mello e Souza, Antonio Candido, Lourival Gomes, Paulo Emílio Gomes e Ruy Coelho, alguns dos quais formaram o Grupo Universitário de Teatro (GUT), em 1943, sob apoio financeiro do Fundo de Pesquisa Universitário. Décio de Almeida Prado, fundador do grupo, se aproximaria de Alfredo Mesquita por conta de sua atividade teatral, o que renderia profundos laços de parceria. O primeiro foi professor da escola de Alfredo Mesquita e peça fundamental no processo de anexação da Escola de Artes Dramáticas à USP.

Durante o período da ditadura militar (1964-1985) foi reconhecida a formação do ator em nível médio pela promulgação da Lei nº 4.641, de 27 de maio de 1965 (Lei Castelo Branco). Essa foi a primeira medida para regular os cursos em funcionamento para nível técnico profissionalizante, mantendo a formação técnica em nível médio para ator, contra-regra, cenotécnico e sonoplasta, e formação superior para diretor de teatro, cenógrafo e professor de arte dramática, além de regulamentar as categorias profissionais do teatro. Ao longo do período essa resolução sofreu pequenas alterações, chegando à configuração atual pela Lei nº 6.533/1978, a qual determina que:

Com a educação planejada, àquele ‘espontanéismo, erroneamente identificado com o caráter brasileiro, que originava a improvisação e levava à dispersão dos recursos disponíveis’ – Ministro Jarbas Passarinho – os nossos atores, atualizados, conscientizados seus direitos e obrigações, intelectualmente preparados, poderão caminhar com segurança para uma plena realização profissional, contribuindo para o aprimoramento do nível cultural do povo brasileiro. (BRASIL, 1973, p. 6-15)

Ainda no período da ditadura militar, seria reconhecida a formação do ator em nível superior. Nesse contexto, por exemplo, seria criada a atual Escola de Comunicações e Artes da USP e o curso de Bacharel em Artes Cênicas.

Nota-se, portanto, que a convocatória proferida pelo dramaturgo e diretor de teatro Roberto Alvim, nos idos do ano de 2019, em prol da edificação de um Teatro Nacional e de uma “grande escola de teatro”, não soa como inaugural, mas sim como reminiscência das vozes nacionalistas e patrióticas do século XIX. *Delay* emancipatório que traz consigo a novidade de que, atualmente, essa vertente teatral teria de se haver com uma suposta contracorrente *ideológica*: as práticas teatrais ditas progressistas, às quais se oporiam a preceitos conservadores e estariam empenhadas na implementação de *efetivas* políticas públicas para o teatro.

DOIS TEATROS, DUAS IDEOLOGIAS. UM FIM?

Em seu legado, Foucault ressalta que a noção de ideologia requer cautela ao ser empregada por conta de três razões:

A primeira é que, queira ou não, ela está sempre em oposição virtual a alguma coisa que seria a verdade. Ora, creio que o problema não é de se fazer a partilha entre o que num discurso releva da cientificidade e da verdade e o que relevaria de outra coisa; mas de ver historicamente como se produzem efeitos de verdade no interior de discursos que não são em si nem verdadeiros nem falsos. Segundo inconveniente: refere-se necessariamente a alguma coisa como o sujeito. Enfim, a ideologia está em posição secundária com relação a alguma coisa que deve funcionar para ela como infraestrutura ou determinação econômica, material, etc. Por três razões creio que é uma noção que não deve ser utilizada sem precauções. (FOUCAULT, 2009, p. 7)

A noção de ideologia, portanto, estaria inserida na maquinaria dos jogos de veredicação, ou seja, jogos entre verdadeiro e falso que se somam ao real transmutando-o, transformando-o (FOUCAULT, 2016), coadjuvando a constituição da experiência de sujeitos e de suas próprias verdades.

Ora, parece-nos que os protagonistas do embate virtual disparador desta reflexão são conscientes no que tange à tal cautela. Elegendo como arma deste conflito uma espécie de autodesresponsabilização ideológica, via acusação do caráter ideológico da discursividade do outro, ambas as trincheiras desses exércitos teatrais, ainda que ocupando polos opostos, partem para um combate em prol de um mesmo objetivo: ser útil à cena teatral de seu país.

Pelo exposto até então, apercebe-se do fato de que da Campanha da Cisplatina à Guerra do Paraguai teria sido desencadeado um amplo processo de espreitamento das tecnologias de gestão do exército para o governo da população como um

todo, sendo atingidas por este contexto igualmente as práticas teatrais. Todos os cidadãos deveriam ser moralmente educados e civilizados, quer fossem recrutas, atores, trabalhadores, jovens. Dessa forma, a ideia de uma formação profissional se estenderia não só aos soldados, mas também aos demais indivíduos, sob a alegação de que, com a educação pública e profissionalizante, seria possível construir uma nação próspera, com baixo índice de criminalidade e alta taxa de produtividade. Sendo assim, a matriz de organização militar inspiradora das práticas teatrais em solo nacional – cujos ecos ainda hoje são audíveis –, interessada na constituição de cidadãos que dedicariam suas vidas à dignificação da humanidade, revelaria certo deslocamento da ideia de soldado militar, o qual ofereceria sua força física e sua vida pela pátria, em direção ao artista teatral, espécie de soldado dos palcos, o qual ofertaria igualmente a sua força física, materializada em presença cênica. Entretanto, o grande trunfo deste soldado dos palcos seria outorgar sua capacidade sensível e criativa, arma fundamental ao propósito de despertar o exercício simbólico em seu exército de espectadores, aos modos de uma potente máquina de guerra cultural.

Portanto, da constituição da escola formal, teatral ou militar, às práticas teatrais contemporâneas, sejam estas de filiação conservadora, interessadas na retomada dos clássicos e no desvelamento da complexidade humana, ou de filiação progressista, interessadas em processos libertários e em efetivas políticas públicas, também por isso tomadas como propulsoras de ideologias anarco-marxistas, o que se apresenta é uma profusão de discursos inter-relacionados, constitutivos de toda uma rede de alianças, de comunicações e pontos de apoio, interessados na estruturação dos campos de atuação de si por si, de si pelos outros, e dos outros por si. Ou seja, estamos a falar das práticas de governo esclarecidas por Foucault como o emaranhado de tecnologias de dominação sobre os outros e as tecnologias de si.

Isso posto, ainda que divulgados como ideologicamente opostos, os discursos de Alvim e Abreu encontram-se empalheirados no que tange ao interesse de constituir experiências e verdades, fomentando processos de aprimoramento intenso de liberdades reguladas, uma vez que as escolhas dos sujeitos implicados, ainda que influenciadas por uma pletora incontestável de comandos externos, seriam *livremente* e voluntariamente operadas pelos próprios sujeitos. (ROSE,

2011) No âmago dessa guerra, restaria ao sujeito supostamente autônomo, como manifestação do exercício de sua liberdade, por suposto cerceada, escolher ser governado de uma ou de outra forma. (FOUCAULT, 1990) Cabe indagar: afinal, de qual liberdade estamos a falar?

REFERÊNCIAS

- ABREU, K. [Artistas pelo Impeachment]. São Paulo, 19 jun. 2019. Facebook: kilabreu. Disponível em: <https://www.facebook.com/kil.abreu>. Acesso em: 24 jun. 2019.
- ALVIM, R. [Página Inicial]. São Paulo, 18 jun. 2019. Facebook: robertoalvim. Disponível em: <https://www.facebook.com/roberto.alvim.9>. Acesso em: 22 jun. 2019.
- ANDRADE, E. Escola de teatro Martins Pena: a primeira escola de teatro no Brasil. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 1, 2009. Não Paginado. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/534/490>. Acesso em: 20 fev. 2018.
- BRASIL. Decreto-Lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937. Cria o Serviço Nacional de Teatro. *Diário Oficial da União*: seção 1, Rio de Janeiro, p. 25585, 27 dez. 1937.
- BRASIL. Lei nº 1.233, de 9 de março de 1973. Exige habilitação profissional para o exercício da profissão de ator. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, p. 3, 9 mar. 1973. Disponível em: http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=B268AF87A253ECC6C18B8C85541C12E8.proposicoesWeb?cdteor=1188958&filename=Avulso+-PL+1233/1973. Acesso em: 25 jun. 2019.
- BRASIL. Lei nº 4.641, de 27 de maio de 1965. Dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondentes. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 31 maio 1965.
- BRASIL. Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 25 maio 1978.
- BRITO, P. M. F. A *(in)desejada transgressão*: uma história social do ensino superior de teatro no Brasil. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- CARVALHO, E. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- FARIA, J. R.; GUINSBURG, J. (org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Edições SESC SP: Perspectiva, 2013.
- FOUCAULT, M. *Estratégia, poder-saber*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos & escritos, v. 4).
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

FOUCAULT, M. Qu'est-ce que la critique? [Critique et Aufklärung]. *Bulletin de la Société française de philosophie*, Charlottesville, v. 82, n. 2, p. 35-63, 1990. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/critica.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2019.

FOUCAULT, M. *Subjetividade e verdade: curso no Collège de France (1980-1981)*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FOUCAULT, M. Tecnologias de si, 1982. *Verve*, São Paulo, n. 6, p. 321-360, 2004. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/verve/article/view/5017>. Acesso em: 28 jul. 2019.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 11. ed. Petropolis: Vozes, 1994.

FUSER, R. A. B. A Formação do ator. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. (ed.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Edições SESC SP, 2012. v. 2. p. 460-564.

GUIMARÃES, F. O. *Formação militar e "amparo aos desvalido" na companhia de aprendizes militares de Minas Gerais (1876-1891)*. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

HECKER, H. H. *Alfredo Mesquita: teatro e crítica na São Paulo de 1940 a 1960*. 2009. Dissertação (Mestre em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

HOLANDA, S. B.; PINHEIRO, P. S.; FAUSTO, B. (org.). *História geral da civilização brasileira, o Brasil republicano: sociedade e instituições (1889-1930)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. v. 9. t. 3.

JUNQUEIRA, L. F. *A Bahia e o prata no primeiro reinado: comércio, recrutamento e guerra cisplatina (1822-1831)*. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de filosofia e ciencias humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11345/1/Dissertacao%20Lucas%20Junqueiraseg.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2019.

MAGALDI, S. A. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 2001.

MORAES FILHO, A. J. M. *João Caetano: estudo de individualidade*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1903.

ROSE, N. *Inventando nossos selfs: psicologia, poder e subjetividade*. Petrópolis: Vozes, 2011.

SANTOS, J. C. *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1956.

SILVA, A. S. *Uma oficina de atores: a escola de arte dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Ed. USP, 1989. (Comunicações & artes).

SOUZA, M. R. S. A lei do recrutamento militar de 1874 e as resistências abertas a esta nas províncias do norte do Brasil (1875). In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE JOVENS INVESTIGADORES, 6., 2013, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: JOIN, 2013. Disponível em: https://www.editorarealize.com.br/revistas/joinbr/trabalhos/TRABALHO_EV081_MD1_SA141_ID1025_28082017134803.pdf. Acesso em: 28 jul. 2019.

SIDMAR GOMES: é professor Adjunto do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Estadual de Maringá.

PRISCILLA CARBONE: é mestra em Artes Cênicas pela ECA-USP, pesquisadora e docente de teatro do SENAC-SP.

REPERTÓRIO
LIVRE

DESVIOS DA PEÇA- CONFERÊNCIA *COMO* *SE TORNAR ESTÚPIDO* *EM 60 MINUTOS*

DEVIATIONS FROM THE CONFERENCE PLAY
COMO SE TORNAR ESTÚPIDO EM 60 MINUTOS

DESVIACIONES DE LA CONFERENCIA-PIEZA
COMO SE TORNAR ESTÚPIDO EM 60 MINUTOS

JOÃO SANCHES¹

1 João Alberto Lima Sanches.

SANCHES, João.
Desvios da peça-conferência *Como se tornar estúpido em 60 minutos*.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **325-348**, 2021.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.36748>

RESUMO

O artigo discute estratégias de criação da peça-conferência *Como se tornar estúpido em 60 minutos*, encenada em Salvador nos anos de 2018 e 2019. São abordados aspectos recorrentes no teatro contemporâneo como a enunciação direta para a plateia, o discurso monodramático e as tentativas de emersão do real em cena. A perspectiva teórica do trabalho baseia-se em noções ampliadas de dramaturgia, como a proposta pelo teórico José Sanchez, assim como nas noções de crise do drama e desvio, formuladas respectivamente por Peter Szondi e por Jean-Pierre Sarrazac. O estudo ainda dialoga com o trabalho de outros artistas e teóricos como Fernando Kinas, Patrice Pavis e Erika Fischer-Lichte.

PALAVRAS-CHAVE:

peça-conferência;
teatro contemporâneo;
dramaturgia; encenação;
desvio.

ABSTRACT

The article discusses strategies for creating the conference play Como se tornar estúpido em 60 minutos, staged in Salvador in the years 2018 and 2019. Recurring aspects in contemporary theater are addressed, such as direct enunciation to the audience, monodramatic discourse and attempts to emerge the real on the scene. The theoretical perspective of the work is based on expanded notions of dramaturgy, as proposed by the theoretician José Sanchez, as well as on the notions of crisis of drama and deviation, formulated respectively by Peter Szondi and Jean-Pierre Sarrazac. The study also dialogues with the work of other artists and theorists such as Fernando Kinas, Patrice Pavis and Erika Fischer-Lichte.

KEYWORDS:

*conference play;
contemporary theatre;
dramaturgy; staging;
deviation.*

RESUMEN

El artículo discute estrategias de la concepción de la montaje teatral Como se tornar estúpido em 60 minutos escenificada en Salvador en los años de 2018 y 2019. La pieza utiliza características recurrentes en el teatro contemporáneo, como la enunciación directa para la audiencia, el discurso monodramático y los intentos de emersión de lo real en la escena. La perspectiva teórica del trabajo está basada en nociones ampliadas de dramaturgia, según la propuesta por el teórico José Sanchez y también en las nociones de crisis del drama y desvío, formuladas respectivamente por Peter Szondi y Jean-Pierre Sarrazac. El estudio aún dialoga con el trabajo de otros artistas y teóricos, como Fernando Kinas, Patrice Pavis y Erika Fischer-Lichte.

PALABRAS CLAVE:

*conferencia-pieza;
teatro contemporáneo;
dramaturgia; puesta en
escena; desviación.*



INTRODUÇÃO

A CONFERÊNCIA como estratégia dramatúrgica de desvio (SANCHES, 2020) tem sido cada vez mais recorrente na cena contemporânea e sua abordagem teórica, entre outros caminhos, tem frequentemente se dado a partir da noção de “peça-conferência” (KINAS, 2005), ou “conferência-espetáculo”. (PAVIS, 2017, p. 64) Uma reportagem da jornalista Maria Luísa Barsanelli, publicada em 2018 no jornal *Folha de São Paulo*, também reconhece essa tendência no Brasil, citando como exemplos alguns espetáculos produzidos na região sudeste: *Mortos-Vivos – Uma Ex-Conferência*, da companhia Foguetes Maravilha; *Colônia*, monólogo de Renato Livera com direção de Vinicius Arneiro; *CérebroCoração* de Mariana Lima; e *Hamlet-Processo de Revelação*, monólogo do coletivo Irmãos Guimarães com o ator Emanuel Aragão. A manchete da matéria anuncia: “Peças usam tom de palestra na disputa pela atenção do público. Espetáculos sem grandes aparatos e feitos em tom de conversa tentam cativar audiência”. (BARSANELLI, 2018)

Barsanelli (2018) destaca três aspectos comuns a essas criações cênicas: o despojamento material das encenações, as propostas de atravessamentos do real e a enunciação direta para a plateia. Este último aspecto está relacionado sobretudo ao fato de que, nas peças-conferência, ao invés de falarem entre si, as personagens, os atores e/ou performers falam majoritariamente para/com o público,

utilizando diversas estratégias discursivas que podem misturar gêneros semelhantes como palestra, bate-papo, depoimento, confissão e relato de experiência. A jornalista considera que essas formas recentes, que se baseiam num diálogo direto com a plateia, em vez de explorar a interação, curiosamente, parecem “[...] deixar o público à vontade, imerso na encenação” (BARSANELLI, 2018, p. 1), evitando assim explorar a interatividade e investindo na proximidade, ou melhor, na empatia e na intensidade que a condição de proximidade e despojamento pode propiciar.

Em linhas gerais, baseando-nos em escritos de Fernando Kinas (2005) e Patrice Pavis (2017), entre outros, nosso trabalho compartilha a compreensão de que a “peça-conferência” corresponderia a um desejo contemporâneo de potencializar a dimensão política da cena, ou, como afirma Kinas, à tentativa “[...] de pensar em cena, pensar poética e politicamente, assumindo sem tergiversação a convergência entre ética e estética”. (KINAS, 2005, p. 212) A principal característica dessas formas estaria em seu aspecto monodramático, ou seja, no fato de que elas encenam, sobretudo, o próprio pensamento. Se, numa perspectiva dramaturgical tradicional, a cena estaria a serviço da representação de uma intriga dramática, por meio da qual se abordariam determinadas ideias, em vez disso, as peças-conferências optam por colocar as ideias em cena diretamente, explicitamente, através do corpo e das situações de enunciação que suas poéticas propõem.

Patrice Pavis (2017, p. 64-65), no *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*, destaca a dimensão política desses desvios,² a partir dos atravessamentos entre arte e pedagogia que essas formas assumem: “Percebe-se aí sempre uma crítica da instituição artística e escolar, uma vontade de não ser somente um artista, mas um ativista, um militante político, um espectador engajado”. Nesse sentido, as peças-conferência tenderiam a valorizar o caráter de assembleia do ato teatral, sua natureza “agorística”, explorando a potência do encontro presencial para o debate coletivo e, conseqüentemente, para a vocação política.

Por outro lado, em relação ao endereçamento direto da enunciação para o público, é importante questionar: em que medida essa estratégia pode ser um desvio com intenções estético-políticas e, ao mesmo tempo, proporcionar pouca interação, sugerindo uma espécie de situação de escuta na qual o público seria deixado “[...] à vontade, imerso na encenação”. (BARSANELLI, 2018)

2 A noção de *desvio*, elaborada por Jean-Pierre Sarrazac (2002, 2012), foi desenvolvida na tese *Dramaturgias de desvio* (SANCHES, 2016) por meio de uma cartografia das dramaturgias encenadas no Brasil no início do século XXI. Atualmente, como desdobramento da referida tese, o presente estudo procura ampliar a abordagem com reflexões sobre a mediação de todos os elementos produtores de sentido na cena, adotando noções ampliadas e atuais de dramaturgia, como a de dramaturgia em campo expandido. (SANCHEZ, 2010) Nessa perspectiva, o desvio é uma noção operativa que indica diferenças em relação a expectativas majoritárias de recepção, ou aos modelos poéticos tradicionais. Os desvios compõem um repertório de estratégias criativas caracterizadas por autorreflexividade, mudanças de perspectiva, recursos de distanciamento. No entanto, o desvio amplia a noção brechtiana de distanciamento, pois inclui procedimentos para além dos recursos épicos, abrangendo emersões líricas e rapsódicas (SARRAZAC, 2002, 2012, 2013), entre outras recorrências contemporâneas. O presente estudo opera com a noção no intuito de reconhecer e refletir sobre o emergente na cena contemporânea sem adotar uma abordagem teleológica.

Para tratar desse ponto, cabe trazer ao debate a formulação de Sarrazac (2012, p. 69) sobre um “outro diálogo” presente nas dramaturgias modernas e contemporâneas. Segundo o autor, nessas dramaturgias, seriam recorrentes personagens em estado de isolamento, com seus universos internos prevalecendo sobre as relações interpessoais. Essas construções estariam, com esses desvios, contrariando a concepção dramática hegeliana, ou de drama “absoluto” szondiana (SZONDI, 2011), que considera o diálogo entre personagens o recurso prioritário para imprimir movimento à ação. Sarrazac menciona as dramaturgias do fim do século XIX, particularmente as de Ibsen, Strindberg e Tchekhov, como antecipadoras do surgimento de peças como as de Beckett, nas quais o diálogo é ofuscado pelo monólogo, e que proliferaram a partir da segunda metade do século XX. No entanto, esses “monólogos” atuais constituiriam um tipo diferente do clássico, pois serviriam mais para suspender o diálogo tradicional do que colaborar para a progressão da ação dramática. O fato é que, nas dramaturgias modernas e contemporâneas, a relação entre as personagens tenderia a se tornar mais instável do que a de cada personagem com o leitor/espectador. Mais do que responderem umas às outras, as personagens dirigem-se com frequência para a recepção – a priori inexistente na tradição dramática rigorosa –, colocando principalmente o leitor/espectador em diálogo. Esse seria o “outro diálogo” a que se refere Sarrazac, uma interlocução cada vez mais direta entre o “dramaturgo” e o leitor/espectador (entre as instâncias produtoras do discurso e a sua recepção) – uma estratégia recorrente na cena contemporânea que fica ainda mais explícita nas referidas peças-conferência.

No entanto, é interessante observar que, paradoxalmente, “[...] é a separação, o isolamento de cada locutor que irá servir de base para a edificação desse novo tipo de diálogo. A insularidade das personagens abre espaço para uma verdadeira polifonia”. (SARRAZAC, 2017, p. 201) Isso ocorre, entre outros motivos, porque, se comparados às concepções tradicionais de drama, esses desvios constituem estratégias de distanciamento que rompem com a troca interpessoal no presente das personagens. Em diversos textos modernos e contemporâneos, não apenas em peças-conferência, é evidente essa tendência de relativização dos discursos, com personagens, atores e performers direcionando a fala para a plateia, interrompendo e “denunciando” a ficção. Se os recursos do monólogo, do aparte e da narração são tão antigos quanto a arte teatral, suas aparições nas dramaturgias contemporâneas, diferentemente, têm como particularidade uma tentativa mais

explícita de relativizar os discursos, de fugir da univocidade, de colocar diferentes vozes e pontos de vistas em evidência e confronto. No caso específico das peças-conferências, percebe-se ainda que esses recursos convergem na tentativa de viabilizar a encenação do pensamento, a construção em cena de uma polifonia monodramática, ou “monodrama polifônico”. (DANAN, 2012, p. 113)

O presente texto procura avançar na discussão, dando continuidade ao estudo desses desvios a partir da análise de um espetáculo baiano que pode ser considerado exemplo de peça-conferência e que foi encenado por mim em Salvador, entre os anos de 2018 e 2019, período que coincide com o das peças mencionadas por Barsanelli (2018) na referida matéria. Aqui, no decorrer de nossa análise, pretendemos abordar algumas questões dramáticas no sentido de refletir sobre suas articulações com o trabalho da encenação, ou de materialização da cena (dimensão performativa). Nessa perspectiva, compreendemos o termo dramaturgia para além do trabalho de composição de textos dramáticos e, de forma ampliada, a encaramos como espaço de mediação de práticas e elementos produtores de sentido na cena. Como afirma Sánchez (2011, p. 19-20, tradução nossa):

É um espaço de mediação. Isso é dramaturgia: uma interrogação sobre a relação entre o teatro (o espetáculo / o público), a atuação (que envolve o ator e o espectador como indivíduos) e o drama (isto é, a ação que constrói o discurso). Uma interrogação que é resolvida momentaneamente em uma composição efêmera, que não pode ser fixada em um texto: a dramaturgia, mais ou menos próxima do texto, sempre é resolvida no encontro instável dos elementos que compõem a experiência da cena.³

Não é possível ignorar que a data de publicação da matéria, as temporadas das montagens mencionadas por ela e a estreia do espetáculo *Como se tornar estúpido em 60 minutos*, do qual tratamos aqui, têm em comum o ano de 2018. Esses processos são simultâneos a uma crescente polarização política, já instalada anteriormente, mas que passou, no Brasil, por um momento determinante com as eleições presidenciais de 2018.

Começamos a abordar o processo de encenação do espetáculo.

3 Do original: “Esto es dramaturgia: una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo / el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso). Una interrogación que se resuelve momentáneamente en una composición efímera, que no se puede fijar en un texto: la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica”.

COMO SE TORNAR ESTÚPIDO EM 60 MINUTOS: DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO

Ainda em 2017, eu e o ator Rafael Medrado, com quem havia trabalhado na montagem de *Egotrip* (SANCHES, 2017) e que, naquele momento, estava cursando mestrado em Lisboa, decidimos trabalhar em um novo espetáculo que viria a ser desenvolvido como um diálogo entre nossas pesquisas. A primeira apresentação pública de resultado ocorreu em Lisboa, na Escola Superior de Teatro e Cinema, no âmbito de um dos componentes do mestrado que ele estava cursando. Em seguida, continuamos trabalhando até estrearmos em Salvador, em uma temporada comercial.

Incomodados com a percepção de que a radicalização política estava estimulando um recrudescimento de posições autoritárias e ultraconservadoras, de cunho fascista, que continuam ganhando adesão massiva e expressando-se sobretudo nas redes sociais (mas não apenas), decidimos que o espetáculo abordaria essas questões e deveria expressar nossa perplexidade diante de tantos retrocessos. Saímos em busca de um texto, ou discurso, que pudesse servir como ponto de partida. Em determinado momento dessa procura, lembrei do romance *Como me tornei estúpido* (PAGE, 2005) e entendi que aquela seria uma excelente oportunidade de colocar em prática uma vontade antiga de encenar essa obra do escritor francês Martin Page. Rafael, que ainda não conhecia o romance, depois de sua leitura, aderiu à minha proposta e, assim, demos início aos trabalhos.

O livro narra a história de Antoine, um sensível e inteligente rapaz que decide se tornar idiota para conseguir sobreviver no mundo atual e ser minimamente feliz. Escrito em terceira pessoa, com muita ironia e humor mordaz, o romance de Page (2005) apresenta diversas situações vividas pelo protagonista e mostra tanto as reflexões quanto os diálogos dele com seus amigos e com uma série de personagens com quem ele se confronta numa espécie de pequena “odisseia” contemporânea. Sofrendo por pensar demais, infeliz por sua compulsão em racionalizar e buscar compreender tudo e todos, vítima de seu excesso de empatia, a personagem tenta, de diversas formas, “se tornar estúpido” para alcançar um pouco de paz e felicidade.

[...] na expectativa de uma vida mais tranquila, Antoine tomou a decisão de cobrir o cérebro com o manto da estupidez. Ele constatara muitas vezes que inteligência é uma palavra que designa baboseiras bem construídas e lindamente pronunciadas, e que é tão traiçoeira que freqüentemente é mais vantajoso ser uma besta que um intelectual consagrado. A inteligência torna a pessoa infeliz, solitária, pobre [...]. (PAGE, 2005, p. 7)

Eu moro em Salvador e Rafael em Lisboa, por essa razão, a maior parte do processo se deu de maneira remota, com encontros virtuais, por meio de nossos telefones celulares, através do aplicativo *Facetime*. Acordamos que eu ficaria responsável pela direção/encenação, incluindo nisso a concepção de cenário, figurino, iluminação e trilha, e que Rafael, além de atuar/performar e produzir, também assinaria comigo a dramaturgia, o que incluía, entre outras atividades, o trabalho sobre o romance.

Para isso, pensamos na proposta que articularia texto e encenação em uma mesma estratégia: a realização de uma conferência. Mais do que um simples desvio, a conferência foi colocada desde o início como estratégia estruturante, a partir da qual seria possível agenciar todos os elementos e dimensões do espetáculo. Decidimos transformar a história de Page, cheia de personagens secundários e narrada em terceira pessoa, em uma palestra performática onde o ator ensinaria o público a se tornar estúpido para alcançar a felicidade, a partir de sua experiência pessoal, como acontece nos famosos *TEDXs*.⁴ A personagem não seria mais Antoine e, sim, o próprio Rafael. Embora partíssemos de uma narrativa ficcional, boa parte das características atribuídas a Antoine eram consideradas muito semelhantes às nossas. Porém, o mais importante é que assumimos o discurso do romance como nosso, acrescentando informações autobiográficas, selecionando e montando os trechos do romance com os quais nos identificávamos mais e convertendo a narrativa não apenas à primeira pessoa, mas também a uma linguagem correspondente ao modo particular de falar e pensar de Rafael. Este trabalho envolveu a elaboração de uma oralidade, inscrita no texto, que extrapola a mera transposição de linguagem com o intuito de tornar a fala “natural”:

4 TED é um acrônimo de *Technology, Entertainment, Design* e designa um bem-sucedido projeto da fundação Sapling para disseminação mundial de ideias por meio da produção e divulgação de conferências.

A valorização da oralidade da linguagem pode, além disso, permitir ao texto dramático recuperar toda sua eficácia, mediante um trabalho sobre a respiração, ou o ritmo, reinvestindo *carne nas palavras*. Uma encenação que leve em conta o que a linguagem põe em jogo num texto, e o que a linguagem coloca em jogo no teatro, permite então ao espectador ‘olhar-escutar um ator num duplo movimento de exibição e exposição de uma linguagem à qual o corpo se agarra’ [...] Logo, essa oralidade pertence ao âmbito da teatralidade, uma vez que solicita emocionalmente – carnalmente – o espectador: ela é, em especial, operante no teatro, onde os corpos do ator e do espectador – mas da mesma forma suas subjetividades – são fisicamente convocados. (HERSANT; JOLLY, 2012, p. 129)

Fizemos nossas as palavras de Martin Page e aproveitamos essa oportunidade para ficcionalizar algumas de nossas experiências, incluindo outros conteúdos. Julgamos que, ao adotarmos o formato de conferência e o professor/palestrante como enunciador/protagonista, a dramaturgia permitiria que o discurso operasse tantos desvios (estratégias autorreflexivas) quanto fossem necessários, selecionando e desenvolvendo os tópicos que nos interessassem, de maneira ágil e dinâmica. Apesar de manter a enunciação para a plateia majoritariamente, tanto no texto quanto na encenação, também criamos cenas com diálogos no modo dramático, investindo na alternância rapsódica durante toda a montagem.

É importante destacar que a opção de encenar o livro como uma conferência se configurou como uma estratégia ao mesmo tempo dramatúrgica e de encenação. Mesmo antes de começarmos a adaptação textual, tendo como base nossas pesquisas sobre a cena contemporânea, encontramos as ideias que orientariam a adaptação, a performance de Rafael e a produção de materialidades do espetáculo. O resultado foi a imediata elaboração de um projeto executivo – para captação de apoios, pautas e eventuais recursos – que apresentava uma concepção de encenação na qual estavam combinadas as múltiplas práticas cênicas produtoras de presença e visualidade, da dramaturgia à performance do ator, incluindo cenografia, figurino, iluminação e paisagem sonora.

QUESTÕES ESPECÍFICAS DE VISUALIDADE

Baseada nas noções de rapsódia⁵ (SARRAZAC, 2002, 2012, 2017) e de teatro performativo⁶ (FÉRAL, 2015), a encenação propôs a realização de uma aula que, ao invés de utilizar projetor e *slides* explicativos, acompanhados de fotos ou de representações figurativas dos tópicos abordados, utilizava basicamente giz, uma mesa escolar e o próprio espaço. Optamos por uma espacialidade frontal, mais convencional, em que as paredes do teatro, sua “caixa preta”, sem as vestimentas habituais (sem rotunda, pernas, bambolinas etc.), serviriam como suporte para o ator/performer desenhar e escrever palavras e imagens. Nesses espaços predominantemente pretos (chão, paredes, portas), o ator/performer desenharia com giz colorido, escreveria, anotaria citações, traduziria visualmente seus assuntos, apagando e refazendo diversas vezes, construindo a cenografia no decorrer da apresentação, ao vivo, e compondo, ao fim, uma espécie de grande mural, repleto de ideias livremente associadas, inspirado no estilo *Pop Art*, particularmente na visualidade das obras do artista plástico Jean-Michel Basquiat. Esse espaço preto, cheio de registros coloridos de giz, sugere uma paisagem subjetiva: a imaginativa e caótica mente da personagem – e, em última análise, de todos nós.

5 Rapsódia é um conceito transversal, desenvolvido por Jean-Pierre Sarrazac (2012), que indica estratégias híbridas que seriam correspondentes ao gesto do “autor-rapsodo” – criador que costura e descostura gêneros, modos e materiais diversos, numa recusa do princípio de organicidade aristotélico, conhecido como o “belo animal”. São associados à rapsódia procedimentos como a montagem, a colagem, a coralidade, entre outros. (HERSANT; NAUGRETTE, 2012)

6 Teatro performativo é uma noção, desenvolvida por Josette Féral (2015), que abrange uma série de elementos recorrentes na cena contemporânea os quais, segundo a autora, estariam relacionados à influência da performance sobre o teatro. São alguns exemplos mencionados pela autora: “[...] transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos e da ação cênica em detrimento da representação ou jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto [...]” (FÉRAL, 2015, p. 114), entre outros aspectos atualmente discutidos na área de artes cênicas.



FIGURA 1: Registro fotográfico do espetáculo
Fonte: arquivo pessoal do autor.

Além disso, a utilização do giz, ou melhor, a recusa por novas tecnologias e a visibilidade decorrente dessa escolha foram indicadas pelas características atribuídas à personagem no livro: um jovem adulto, professor universitário, intelectual, solitário, antissocial, cujo estilo pode ser associado à cultura *hipster*⁷ contemporânea. Nesse sentido, também o figurino foi pensado como uma indumentária *hipster*: calça *black jeans slim* (um pouco justa), sapatos sociais pretos, camisa social branca, acompanhados de acessórios *old fashioned* (“retrôs”), remetendo principalmente ao estilo dos anos sessenta e setenta, como a gravata preta *slim* (estreita, “fininha”); o blazer vermelho de caimento levemente acinturado; os óculos de grau com armação preta e espessa; e o tradicional relógio digital de pulso da marca Casio. Durante a aula/performance, à medida que vai discorrendo sobre os tópicos e dramatizando os acontecimentos, Rafael também vai gradativamente “desmontando” a indumentária: tira o blazer, folga a gravata, tira a camisa de dentro da calça, troca os óculos de grau por óculos de sol (também “retrôs”, estilo *wayfarer*) e se suja com os gizes coloridos, manchando sua roupa. No fim da aula/performance, ele se “recompõe”, mas seu figurino conserva os vestígios de sua performance e transformação.

Além de construir a cenografia ao vivo por meio de interferências em giz nas paredes do espaço, o ator/performer também acionava efeitos sonoros, performando não apenas a trilha do espetáculo – ele inclusive cantava uma canção original, composta por mim para a montagem –, mas criando ao vivo paisagens sonoras que ilustravam e comentavam os acontecimentos e assuntos debatidos em cena. Posteriormente, para a temporada em Salvador, o músico Leonardo Bittencourt integrou-se à equipe e à cena, tocando guitarra ao vivo nas apresentações e executando esses efeitos sonoros, tarefa desempenhada pelo ator na primeira apresentação, experimental, em Lisboa.

Rafael Medrado também operava a iluminação, a partir da mesa de controle que ficava à vista do público, contribuindo para a criação e mudanças de atmosferas, sem ilusionismo. Seguindo uma proposta do Teatro Épico brechtiano, as luzes eram majoritariamente brancas (sem filtros de cor) e gerais (incidem sobre todo o espaço cênico), com movimentos que tinham como principal finalidade ressaltar determinadas áreas do palco, onde o ator performaria. Os refletores estavam dispostos de maneira que, além de luzes incidindo sobre o ator, tivéssemos

7 O termo *hipster* indica traços culturais associados aos hábitos de jovens adultos urbanos, cujos modos de vida aderem a estilos alternativos, avessos aos padrões estéticos convencionais, à cultura de massa e até mesmo à tecnologia.

luzes direcionadas para as paredes em que ele escrevia e desenhava. Houve a utilização permanente e intensa de contraluz para conferir certa profundidade à performance, contribuindo para a percepção geral dos volumes em cena e para a valorização das materialidades. Essa dinâmica era alterada perto do fim, apenas numa determinada sequência em que a personagem narrava uma série de acontecimentos obscuros e decisivos que envolviam: um apagão elétrico em seu apartamento; uma alucinação causada pelo uso indevido de um medicamento; um sequestro relâmpago; e uma sessão inusitada de “exorcismo”, realizada por seus amigos no intuito de “trazer de volta” a sua inteligência habitual. A maior parte dessa sequência, que começa com o apagão, ocorre majoritariamente no escuro, em *blackout* total dos refletores do teatro. Rafael, entretanto, utiliza uma lanterna manual e cria diferentes imagens para dramatizar os acontecimentos da sequência que culmina na sessão de “exorcismo”. Na cena do “exorcismo”, os refletores do teatro voltavam a acender, porém utilizando filtros de cor correspondentes às conhecidas “luzes negras”, dando um aspecto fantasmagórico ao ator e às palavras e desenhos na parede.

FIGURA 2: Registro fotográfico do espetáculo
Fotógrafo: Diney Araújo.



Depois disso, voltava-se à luz básica do espetáculo com sua deliberada clareza, momento inclusive em que Rafael narrava a cena de seu reconhecimento: seus amigos o tinham levado para seu antigo conjugado de modo a sensibilizá-lo sobre sua conduta, pois ele havia se transformado radicalmente em seus esforços para se tornar estúpido.

Com uma estrutura material muito simples, mas de grande impacto visual e sonoro, essa sarcástica encenação convidava espectadores de todos os gêneros e faixas etárias para uma reflexão sobre os condicionamentos do logocentrismo e da cultura urbana na contemporaneidade. A primeira temporada teve um desempenho extraordinário de público: todas as sessões esgotadas por pagantes.



ATRAVESSAMENTOS DO REAL EM CENA

Por último, tratemos de um tópico que tangencia muitos aspectos das “peças-conferência”, ou “conferências-espetáculo”: a questão da emersão do real em cena. Por sua abrangência, uma abordagem mais detalhada do assunto não caberia neste texto, mas é possível mencionar como o espetáculo *Como se tornar estúpido em 60 minutos* foi influenciado, ou procurou dialogar com essa inclinação contemporânea, já considerada uma tendência:

As nomeações diversificadas da tendência, comum no teatro contemporâneo mundial, especialmente no século XXI, funcionam como registro das árduas tentativas de apreender o leque expandido de experimentos que se liga, de um modo ou de outro, a transgressões da representação. É o período em que as artes da cena também aderem à crítica à ideologia do representado, iniciada por Marcel Duchamp com os *ready-mades*, e passam a incorporar realidades corporais e materiais de extrema contundência. O confronto com muitos mecanismos de simbolização e de remissão a algo que

não está em cena enquanto materialidade e presença é feito em proveito da presentificação única, singular, na busca de preservar a potência crítica de exposições de risco, como nota Maryvonne Saison em seu estudo sobre os ‘teatros do real’. Há quase duas décadas, a ensaísta constatava a onipresença da busca pelo real na cena teatral contemporânea, que parecia indicar um desvio da mera investigação de linguagem e uma inclinação decisiva para o diálogo com a alteridade, o mundo e a história, em detrimento do fechamento da representação. (FERNANDES, 2017, p. 11)

A citação acima – que vem do texto *Sintomas do real no teatro* (FERNANDES, 2017), apresentação de Silvia Fernandes para o livro *Autoescrituras performativas: do diário à cena*, da atriz e pesquisadora Janaina Fontes Leite (2017) – sintetiza precisamente uma compreensão da qual compartilhamos. Referindo-se particularmente aos processos mencionados no livro, de cunho acentuadamente autobiográfico, Fernandes ainda considera que “[...] essas experiências talvez sejam sintomas da necessidade de encontrar algo ‘verdadeiro’, ‘autêntico’, colhido em práticas de vida e apresentado na exposição imediata do *performer* diante do espectador”. (FERNANDES, 2017, p. 12)

Em outro texto mais extenso, *Experiências do real no teatro* (FERNANDES, 2013), apresentação de uma edição da revista Sala Preta dedicada ao tema e intitulada *Teatros do real: memórias, autobiografias e documentos em cena*, Fernandes ainda indica sinteticamente os problemas e questionamentos conceituais que a abordagem do real na cena provoca:

[...] a opção por abrir brechas no simbólico para permitir que a matéria do teatro e do contexto social, especialmente o corpo do artista e o espaço da cidade, estejam implicados no processo crítico é um modo inédito de renovar a tradição de combate e engajamento. Um dos mecanismos para isso seria a ‘difração’, tradução limitada para o termo usado por Saison, *effraction*, que ganha contundência quando associado ao rasgo e à fratura. É como se a representação da realidade fosse inoperante e devesse ceder lugar à irrupção da própria realidade em cena.

No entanto, é importante registrar os problemas conceituais que a questão do real no teatro levanta. Para pesquisadores de inegável seriedade, como Philip Auslander, Herbert Blau, José Da Costa e Luiz Fernando Ramos, a tentativa de difração não passa de esperança ingênua de acesso direto às próprias coisas, uma espécie de sonho impossível de dispensar a mediação dos sistemas de representação, que o simples uso da linguagem determina. O simulacro, a simulação e a palavra soprada, para emprestar conceitos de Jean Baudrillard e Jacques Derrida, são indícios inequívocos da impossibilidade de escapar do simbólico. (FERNANDES, 2013, p. 5)

Como é possível perceber, a importância dessa tendência na cena contemporânea, sua complexidade e abrangência já são amplamente reconhecidas e as peças-conferências, particularmente, constituem-se em uma das práticas cênicas desenvolvidas nessa perspectiva. Especificamente em relação a *Como se tornar estúpido em 60 minutos*, destacam-se três momentos do espetáculo em que procuramos abrir espaço para outras emersões do real, além das já mencionadas.

O primeiro momento é antes do início formal da conferência-espetáculo. Quando a porta do teatro era aberta e o público acessava a sala, Rafael Medrado e Leonardo Bittencourt estavam no palco e as paredes já estavam cobertas de palavras escritas à giz, com alguns espaços vazios, reservados para novas anotações. Eles cumprimentavam conhecidos e desconhecidos, conversavam com o público e entre si, numa atmosfera descontraída e espontânea. Nesse momento prévio, Rafael aproveitava para convidar pessoas na plateia para escreverem, ou desenharem na parede lateral do palco algo que elas considerassem “sintomas de estupidez”. Havia uma interação do público e comentários jocosos na plateia a respeito daquilo que cada um escrevia. Antes mesmo da aula ser formalmente iniciada, o espetáculo obviamente já estava em curso e a primeira ação era atribuída ao público. Depois, no decorrer da apresentação, Rafael fazia menção àquelas palavras de maneiras diversas, não deixando essa intervenção coletiva restrita àquele momento prévio.

O segundo momento considerado por nós como uma abertura da ficção para a realidade era a cena em que o guitarrista falava. Na montagem, Rafael performava “ele próprio”, na versão professor/conferencista. Na dinâmica de narrar, comentar

e também de dramatizar algumas cenas em que havia diálogo entre diferentes personagens, ele tinha que dar conta das réplicas de todos os interlocutores. Para isso, não havia nenhum recurso teatral especial, ou convenção específica: Rafael simplesmente, como alguém que está contando para amigos uma cena que presenciou, enunciava as narrações e diálogos, de maneira espontânea e sem marcações rígidas. No palco, no entanto, havia certa espacialidade prevista: determinadas cenas e/ou tópicos da peça tendiam a ocorrer em áreas do palco nas quais já estavam nas paredes palavras e imagens associadas. Por exemplo: na parede lateral do proscênio, à esquerda do público, estava escrito “bar” e uma série de nomes de bebidas; à direita, “consultório” e nomes de remédios e sintomas, e assim por diante. Quando Rafael tinha que se referir a um tópico, ou narrar e dramatizar uma cena que supostamente ocorrera em um ambiente relacionado àquelas palavras, sua tendência era ir para a respectiva área do palco, inclusive sublinhando, riscando, apagando e escrevendo novos termos. Mas esse trânsito não era rígido, nem definitivo, durante as apresentações havia deslocamentos novos e, mesmo dentro dos previstos, criamos zonas de indefinição. Entretanto, na reta final do espetáculo, em uma sequência já mencionada neste artigo, ocorria a primeira cena que contrariava essa dinâmica:

RAFAEL

Chegando em casa, eu encontrei um pacote na porta. Era uma edição de bolso do livro *Diferença e Repetição* de Gilles Deleuze. Meu Deus, meu coração disparou. Eu chorei, não consegui me conter. Meu livro preferido. Com certeza esse atentado era obra dos meus antigos amigos, que queriam me recuperar. Rapidamente corri, tomei 4 comprimidos de Felizac e, com medo de me contaminar, deixei o livro na mesa e fugi pra televisão. Zapieei com o controle remoto a noite toda. Eu já tava hipnotizado quando, de repente, faltou luz. Percebi pela silhueta que tinha um homem em minha sala. Apesar da overdose de Felizac, eu me caguei de medo.

RAFAEL

Quem é você?? Você é o Robin-Hood? Você quer me matar? Você é um serial killer?

QUITARRISTA

Falso. Tudo em você é falso, Rafifa. Eu não sou Robin-Hood, nem ladrão, nem serial killer. Você acha que um serial killer ia usar saia?

RAFAEL

Não sei. Você é escocês? Você parece com um amigo meu, guitarrista, você fala como ele, mesma cara estranha, o cabelo desgrenhado, umas piadas horrorosas. Seu nome é Leonardo Bittencourt?

QUITARRISTA

Você se engana, Rafifa. Eu sou o fantasma de Leonardo Bittencourt.

RAFAEL

Meu Deus, Leo morreu? [...]. (MEDRADO; SANCHES, 2018)

Como é possível perceber, o interlocutor de Rafael na cena é o guitarrista Leonardo. A cena era performada por eles da seguinte forma: havia um *black out* e o diálogo citado acima começava com Rafael apontando uma lanterna acesa na direção do público – colocando-o no lugar de interlocutor –, porém, o interlocutor era o guitarrista. Quando Rafael falava, ligava a lanterna em direção ao público e só apagava quando terminava a réplica; quando era a vez de Leonardo falar, sentado no mesmo lugar onde tocava sua guitarra durante a apresentação, ele abria a capa de seu *lpad* – usado por ele para a execução da trilha – e a luz da tela do *tablet* iluminava seu rosto. Imediatamente, no microfone, ele enunciava (ou lia no *lpad*) sua réplica e, em seguida, fechava a capa, novamente voltando ao escuro. Esse diálogo entre eles ocorria com essa alternância de luz, espaço e som.

Embora se trate da dramatização, ou da recriação de uma cena ficcional, tirada do livro de Page (2005), há um deliberado jogo performativo que procura instaurar certa liminaridade na recepção, principalmente, por meio da participação de Leonardo Bittencourt. Em primeiro lugar, a cena original, de Martin Page, é um pouco diferente e ocorre entre Antoine e Danny Brillant (um cantor popular francês, real). Nossa cena manteve a mesma função narrativa da cena correspondente no romance (alertar o protagonista para o excesso de medicação e de estupidez a que estava se entregando), mas, para isso, incorporamos explicitamente dados da nossa realidade imediata, dados do contexto virtual e efetivo da performance, como a presença de

Leonardo Bittencourt; a relação entre os dois; o perfil do Instagram de Leonardo (que ele divulgava enfaticamente); a peça do figurino (saia) que ele vestia na apresentação etc. Além disso, os efeitos visuais dessa cena eram resultado da ação ao vivo dos enunciadores/performers que manipulavam lanterna e *lpad*, no caso do *lpad* do guitarrista, subvertendo a função atribuída ao instrumento até aquele momento da apresentação. Dois pequenos detalhes: a lanterna é utilizada por Rafael de modo a ajudá-lo visualmente a narrar a cena em que o diálogo evocado teria ocorrido; já a luz do *lpad* é usada por Leonardo apenas para iluminar seu rosto enquanto ele fala, ele sequer olha para Rafael (que está no escuro), seu olhar é direcionado para a fonte de luz, a tela do *lpad*, onde se encontram os textos que ele tem que enunciar. Em síntese, há diversos desvios de encenação, estratégias de distanciamento, valorização das materialidades e presenças, não se instala uma representação ilusionista, há uma performance dos dois cuja ação é narrar a cena à qual se quer fazer menção.

O terceiro momento de irrupção da realidade, ou previsto para tal, se dava na cena final e era ainda mais efetivo e arriscado. No fim do livro de Page (2005), Antoine, depois de passar por diversas situações e conseguir “se tornar estúpido”, é convencido por seus antigos amigos a voltar à sua “versão original”. Há uma passagem de tempo e chega-se à cena final do romance: o encontro de Antoine com Clémence. Ele conhece a garota numa praça, de maneira inusitada. Eles travam um diálogo quase *nonsense*, passam por uma rápida e intensa situação de perigo, e o romance se conclui com o passeio dos dois pelas ruas, brincando de fantasma, “[...] começaram a assombrar a cidade”. (PAGE, 2005, p. 158)

Para o espetáculo, nos baseamos em parte do diálogo de Page, mas incluímos dados autobiográficos e o principal: incluímos a noiva de Rafael Medrado, Luana Bistane, e a relação entre os dois na cena. Destaque-se que Luana é produtora cultural, não é atriz, ou performer. Com o desejo e a concordância de Luana em se aventurar nessa nova experiência, combinamos que ela assistiria ao espetáculo, na plateia, como qualquer outra espectadora e, em determinado momento, se levantaria. Rafael então desceria do palco, iria até ela e os dois iriam dialogar. Abaixo, seguem trechos da cena (já adaptada em função da performance):

RAFAEL

O tempo passou e, num domingo de manhã, eu saí do meu conjugado, caminhei até o Campo Grande, sentei num banco, olhei pra frente e vi uma mulher. Ela me olhou, me examinou como se eu fosse uma escultura da praça e, por fim, me estendeu a mão. Eu quis falar, mas ela não deixou.

(A partir desse momento, o ator contracena com a sua namorada/ noiva/esposa real, ou com a voz dela em off)

LUANA

Eu tô procurando meus amigos.

RAFAEL

Como eles são?

LUANA

Como você, talvez. De uma qualidade superior.

RAFAEL

Qualidade superior...Você parece que tá falando de um presunto.

LUANA

Não, não tô falando de presunto, eu não como carne.

[...]

RAFAEL

Luana me puxou e me levou pro meio da rua.

LUANA

Pode abrir os olhos.

RAFAEL

Meu Deus, Luana, tá vindo um carro!

[...]

LUANA

Jure que confia e pare de gemer, seu medroso. Não se mexa, isso é muito importante. Jure.

RAFAEL

Tá bom, eu juro. Eu não vou me mexer, eu não vou... me mexer...No penúltimo instante, Luana me puxou pelo braço, nós dois caímos no meio da calçada. O carro passou raspando, buzinando e xingando.

LUANA

Eu salvei a sua vida, Rafael. Eu sou sua heroína! Agora a gente tá ligado pro resto da vida. Daqui pra frente, a gente é responsável um pelo outro. Como os chineses.

[...]

RAFAEL

Senhoras, senhores, hoje eu vivencio overdoses diárias de emoção. (*confere o relógio*) O nosso tempo já acabou e a gente precisa concluir. Bem, eu espero que as experiências relatadas aqui sejam úteis de alguma forma. Pra quem acha que eu não consegui me tornar estúpido e que voltei a ser como era no início da história, essa é a minha última e mais preciosa lição. Aqueles que não são estúpidos já devem ter percebido que eu me apaixonei perdidamente por Luana. Pois é. E continuo apaixonado. E digo mais: estamos noivos e vamos nos casar em breve. Essa é a minha lição final: se os senhores querem realmente se tornar estúpidos, arranjam um jeito de se apaixonar e, se forem correspondidos, casem! Amigos, amigas, senhoras e senhores, se apaixonem, gozem, amem, casem. Não tem estratégia melhor do que o Amor para quem quer se tornar estúpido – e feliz. Muito obrigado. (MEDRADO; SANCHES, 2018)

Procuramos não “dirigir” Luana, pedimos apenas que ela falasse um pouco mais alto do que normalmente e deixávamos a cena acontecer. O texto final citado acima, enunciado por Rafael, além de atestar e reafirmar, a cada apresentação, a relação do casal (que ainda está junto até o momento), também funcionava de maneira irônica, pois o discurso, ao mesmo tempo que preconizava a paixão, o casamento, o Amor, também os indicava como principal e mais efetivo caminho para se tornar estúpido.

É importante esclarecer que havia um segundo formato para cena, quando não era possível ter Luana presente. Ela esteve em quase todas as apresentações da primeira temporada e em algumas da segunda. Mas ela não estava ali como profissional e, sim, como companheira de Rafael, quando era possível. Por isso, algumas vezes, a cena ocorria com a mesma movimentação, porém utilizávamos

uma gravação de sua voz, *em off*, com a qual Rafael contracenava. Nesses dias, nos agradecimentos, costumávamos usar o *tablet* de Leonardo Bittencourt e fazer rapidamente uma vídeo-chamada com Luana (onde ela estivesse), para que o “dado de realidade” ficasse mais explícito. Ela cumprimentava o público, falava o que quisesse e se despedia de todos.

Nessa última versão, o atravessamento do “real” ficava explícito posteriormente. Mas, na primeira versão, com Luana emergindo da plateia, certa liminaridade instaurava-se com a sua presença e o público passava por uma espécie de crise na qual era preciso ajustar a percepção. “O que está ocorrendo aqui?”, “Quem é ela? Uma atriz convidada?”, “Não era um solo? A ficha técnica anunciava o nome dela no elenco?”, “O que esse diálogo dos dois significa?”, “Ela é a namorada dele realmente?” são exemplos de questionamentos que ocorriam a muitos espectadores enquanto a cena acontecia e que nos foram relatados posteriormente.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível identificar nesses relatos um fenômeno que, em certa medida, corresponderia ao jogo com a multiestabilidade perceptiva à qual se refere a teórica alemã Erika Fischer-Lichte (2013), por exemplo, no artigo *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*, publicado na revista *Sala Preta*, na edição já referida aqui. Para a Fischer-Lichte (2013, p. 16), “Em toda interpretação, surge uma tensão particular entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico, entre o real e o ficcional”. A autora reconhece que, em qualquer espetáculo, há duas ordens perceptivas as quais ela denomina de ordem da presença e ordem da representação:

Cada uma das duas ordens produz sentido segundo seus próprios princípios e esses tornam-se dominantes a partir do momento em que uma ordem é estabilizada. No que se refere à segunda, que chamarei de ordem da representação, tudo é percebido em

função de personagem ficcional particular. [...] O processo de percepção, evidentemente, tem por finalidade dar vida a uma figura dramática. Os elementos percebidos, que não podemos considerar como signos da figura, não serão levados em conta no processo em andamento da produção de sentido. [...] outra ordem, que chamarei de ordem de presença, obedece a princípios completamente diferentes. O corpo do ator é percebido em sua fenomenalidade, naquilo que constitui o seu estar-no-mundo particular. Esta acepção induz um certo número de associações, lembranças, fantasias que, na maioria dos casos, não têm relação direta com o elemento percebido. [...] A multiestabilidade perceptiva, que se manifesta no momento do deslocamento de uma ordem para outra, é responsável por aquilo que nenhuma das duas é capaz de estabilizar de maneira permanente. [...] Quando, durante um espetáculo, a percepção muda repetidamente e, devido a este fato, o espectador é frequentemente transportado a um estado entre as duas ordens, tal diferença perde cada vez mais sua pertinência e, ao contrário, a atenção do sujeito que percebe fixa-se na ruptura da estabilidade, no estado de instabilidade, na passagem. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 20)

Os espetáculos que a autora comenta no referido texto (FISCHER-LICHTE, 2013) são exemplos radicais de propostas performativas de irrupção do real, de desestabilização perceptiva, de criação de liminaridade. *Como se tornar estúpido em 60 minutos*, evidentemente, está muito longe do nível de radicalidade que pode ser reconhecido nos exemplos mencionados por ela. No entanto, em sua condição de peça-conferência/conferência-espetáculo e em muitas estratégias de desvio deliberadamente adotadas pela encenação e dramaturgia, mencionadas neste artigo, procurou-se criar as fraturas, difrações ou, em nossas palavras, as oportunidades de atravessamentos do real que julgamos necessárias para conferir potência às ideias, encaminhar o processo criativo e colocar, assim, nosso pensamento-ação em cena.

REFERÊNCIAS

- BARSANELLI, M. L. Peças usam tom de palestra na disputa pela atenção do público. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 out. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/10/pecas-usam-tom-de-palestra-na-disputa-pela-atencao-do-publico.shtml>. Acesso em: 13 abr. 2020.
- DANAN, J. Monodrama (polifônico). In: SARRAZAC, J-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 113-115.
- FÉRAL, J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, S. Experiências do real no teatro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013.
- FERNANDES, S. Sintomas do real no teatro. In: LEITE, J. F. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2017. p. 11-14.
- FISCHER-LICHTE, E. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013.
- HERSANT, C.; JOLLY, G. Oralidade. In: SARRAZAC, J-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 129-131.
- HERSANT, C.; NAUGRETTE, C. Rapsódia. In: SARRAZAC, J-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 152-155.
- KINAS, F. Carta aberta: uma peça conferência, numa cidade em repouso, para um banquete público. *Sala Preta*, São Paulo, v. 5, p. 209-214, 2005.
- LEITE, J. F. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2017.
- MEDRADO, R.; SANCHES, J. *Como se tornar estúpido em 60 minutos*. Salvador, 2018. (Peça não publicada).
- PAGE, M. *Como me tornei estúpido*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- PAVIS, P. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SANCHES, J. A conferência como estratégia dramática de desvio. *Cena*, Porto Alegre, n. 31, p. 300-311, 2020.
- SANCHES, J. *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015*. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19583/1/TESEJOÃOSANCHES.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2021.
- SANCHES, J. *Egotrip: ser, ou não ser? Eis a comédia*. Salvador: Eudfba, 2017.
- SÁNCHEZ, J. A. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELLISCO, M.; CIFUENTES, M. J.; ÉCIJA, A. (ed.). *Repensar la drama- turgia*. Murcia: CENDEAC, 2011. p. 19-37.
- SARRAZAC, J-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARRAZAC, J-P. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, J-P. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

João SANCHES: é dramaturgo, encenador e professor permanente do PPGAC-UFBA.

REPERTÓRIO

