

LUCIANA EASTWOOD ROMAGNOLLI

**Dramaturgias conviviais:
formas para experiências do comum**

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Luciana Eastwood Romagnoli

Versão corrigida

(Versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

**Dramaturgias conviviais:
formas para experiências do comum**

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas. Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro. Linha de pesquisa: Texto e Cena.

Orientação: Prof. Dr. Antonio Carlos de Araújo Silva.

São Paulo

2019

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: **ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood**

Título: **Dramaturgias conviviais: formas para experiências do comum**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de
São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Ao meu filho Martim Eastwood Romagnolli Miranda, que nasceu durante a realização desta pesquisa e transformou o meu modo de estar e agir no mundo.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Antonio Araújo, por ter acreditado no projeto desta pesquisa, pela confiança, respeito, escuta e motivação. Sobretudo, por suas preciosas orientações, fundamentais para a estruturação do texto desta tese e para ampliar e aguçar a problematização do tema.

Aos professores Silvia Fernandes e Fernando Mencarelli, pelo acolhimento sempre afetuoso e pela atenção dedicada à pesquisa no exame de qualificação, contribuindo de modos determinantes para o desenvolvimento e a definição dos rumos desta tese.

Às professoras Ana Pais e Christiane Greiner, pelas pontuações apresentadas na banca.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Artes da USP.

A Marcelo Evelin, Marcio Abreu, Sueli Araujo, Cristiane Zuan Esteves, aos demais artistas do Opovoempé, da CiaSenhas de Teatro, da companhia brasileira de teatro e do CAMPO arte contemporânea e a todos os colaboradores envolvidos nos trabalhos analisados nesta tese, pelas experiências inesquecíveis que me proporcionaram como espectadora e pela disponibilidade de contribuir com entrevistas, fornecer materiais e abrir ensaios e oficinas. A todos os outros artistas e autores citados nesta tese.

Às colegas de pós-graduação Joana Dória, Maria Tendlau e Terena Zamariolli pela parceria na série de piqueniques Porque nunca nos vimos antes.

À amiga Daniele Avila Small, com quem tanto aprendo, por seu apoio e encorajamento em minha trajetória profissional como crítica de teatro e na jornada acadêmica, fundamentais para que eu não esmorecesse diante das dificuldades.

Ao amigo Clóvis Domingos, pela parceria profissional e por assumir a edição do Horizonte da Cena para que pudesse me dedicar à maternidade e à tese.

Às amigas Annalice Del Vecchio de Lima e Joana Oliveira, pela convivência amorosa e motivadora.

À minha família, em especial, minha sogra Rita de Cássia de Lima, minha cunhada Cristina Veríssimo e meu cunhado Diego Rezende, pelos cuidados com Martim e por tornarem possível, da maneira mais carinhosa, que eu dedicasse meu tempo e minha atenção à pesquisa e à escrita.

À minha mãe, Glória Eastwood Romagnolli, e meu pai, José Umberto Romagnolli (*in memoriam*) por sempre terem dedicado tanto amor aos meus estudos, pelas dificuldades enfrentadas para que eu pudesse frequentar boas escolas e por me ensinarem a gostar dos livros, dos questionamentos, dos debates, do pensamento crítico. A ela, por me ajudar financeiramente com as idas a São Paulo; por viajar incontáveis vezes para me dar o suporte que eu precisava para a escrita desta tese; pela paciência e pelo acolhimento.

A meu marido, Marcelo Miranda, por ter sido meu primeiro incentivador à crítica de teatro, pelos prazerosos debates estéticos e teóricos, pelo imenso apoio estrutural e emocional que me deu condições a realizar esta pesquisa e, não menos importante, pela convivência diária apaixonante.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Piquenique autônomo.	74
Figura 2. O Chá: o convite.	77
Figura 3. O Chá: conversas.	78
Figura 4. Guerrilhas magnéticas: “O que você não deixa para trás?”.	85
Figura 5. “A festa”: estações de trabalho.	95
Figura 6. “A festa”: datas e cálculos.	96
Figura 7. “A festa”: os pratos.	98
Figura 8. “A festa”: o desenho da finitude.	101
Figura 9. “A festa”: passagem do agora.	102
Figura 10. “O espelho”: bucólico.	104
Figura 11. “O espelho”: diretora entre espectadores.	105
Figura 12. “O espelho” no Festival de Curitiba.	110
Figura 13. “O espelho”: dois a dois, com fones de ouvido.	114
Figura 14. “Os espelho”: <i>post-it</i>	115
Figura 15. “A Batalha da Maria Antonia”: acordo inicial.	119
Figura 16. “A Batalha da Maria Antonia”: fichas preenchidas.	121
Figura 17. “A Batalha da Maria Antonia”: exposição.	122
Figura 18. “A Batalha da Maria Antonia”: jogos.	124
Figura 19. “A Batalha da Maria Antonia”: subgrupos de leitura.	130
Figura 20. “Homem Piano”.	138
Figura 21. “Os pálidos”.	141
Figura 22. “Os pálidos”: dois andares.	144
Figura 23. “Os pálidos”: vaquinha recusada.	145
Figura 24. “Os pálidos”: mãos espalmadas.	147
Figura 25. “Os pálidos”: vínculo pelo olhar.	148
Figura 26. “Os pálidos”: o selinho.	148
Figura 27. “Os pálidos”: pele com pele.	149
Figura 28. “Taubira”.	158
Figura 29. “Taubira”: performer entre espectadores.	159
Figura 30. “PROJETO bRASIL”: beijo consentido.	162
Figura 31. Residência no Campo.	174
Figura 32. Residência no CAMPO: ser o outro.	175
Figura 33. “Matadouro”: corrida da manada.	176
Figura 34. Residência no Campo: compartilhamento público.	180
Figura 35. “De repente fica tudo preto de gente”: o ringue de luz.	182
Figura 36. “De repente fica tudo preto de gente”: avanço em direção aos espectadores.	183
Figura 37. “De repente fica tudo preto de gente”: desdefinição dos corpos.	187
Figura 38. “Batucada”: o início.	194
Figura 39. “Batucada”: mascarados e infiltrados.	200
Figura 40. “Batucada”: a máscara de Catirina.	201
Figura 41. “Batucada”: o paredão toca e silencia.	206
Figura 42. “Batucada”: travessia final.	207

RESUMO

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. Dramaturgias conviviais: formas para experiências do comum. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019).

Esta tese propõe o conceito de *dramaturgia convivial* para a análise estética e crítica de práticas artísticas que intensificam e problematizam o convívio entre espectadores, artistas e, ocasionalmente, técnicos. Com base em uma concepção expandida de dramaturgia como a articulação das presenças e sentidos para a composição de um acontecimento, investigamos modos de elaboração dramática do convívio em práticas artísticas de teatro e dança, à luz das discussões sobre presença, estética relacional, participação e dramaturgia do público. Analisamos trabalhos do grupo Opovoempé, da CiaSenhas de Teatro, da companhia brasileira de teatro e da Demolition Incorporada para traçar estratégias de implicação do espectador e de instauração de experiências estéticas do comum. A partir dessas análises, observamos usos característicos das materialidades da cena e formas de negociação entre os corpos, dialogando com os conceitos de circuito afetivo e política do comum, de modo a relacionar aspectos estéticos, éticos e políticos dessas práticas.

Palavras-chave: Convívio. Dramaturgia. Espectador. Público. Comum.

ABSTRACT

This thesis proposes the concept of *dramaturgy of conviviality* for the aesthetic and critical analysis of artistic practices that intensify and problematize the conviviality between spectators, artists and, occasionally, technicians. Based on an expanded conception of dramaturgy as the articulation of presences and senses for the composition of an event, we investigate ways of dramaturgical elaboration of conviviality in theatre and dance practices, in the light of discussions about presence, relational aesthetics, participation and dramaturgy of audience. We analyzed some works by the Opovoempé group, CiaSenhas de Teatro, companhia brasileira de teatro and Demolition Incorporada to outline strategies for engaging the spectator and establishing aesthetic experiences of common. From these analyzes, we observe typical uses of scene's materialities and forms of negotiation between the bodies, dialoguing with the concepts of affective circuit and politic of common, in order to relate aesthetic, ethical and political aspects of these practices.

Keywords: Conviviality. Dramaturgy. Spectator. Audience. Common

SUMÁRIO

RESUMO	3
ABSTRACT	4
APRESENTAÇÃO	1
1. CONVÍVIO EM QUESTÃO	8
1.1 ESTAR JUNTO: CORPOS EM PRESENÇA	8
1.1.1 <i>Convívio prenante e experiência.....</i>	<i>19</i>
1.1.2 <i>Comunidades efêmeras e espectador emancipado?</i>	<i>30</i>
1.2 VER E SER VISTO: DESLOCAMENTOS DO PÚBLICO.....	42
1.2.1 <i>Público e democracia.....</i>	<i>51</i>
1.3 UMA DRAMATURGIA PARA OS CORPOS PRESENTES	65
1.3.1 <i>Porque nunca nos vimos antes.....</i>	<i>71</i>
2. ESTRATÉGIAS PARA O CONVÍVIO TEATRAL	81
2.1 COMPARTILHAR O TEMPO E A MEMÓRIA: OPOVOEMPÉ	83
2.1.1 <i>A máquina do tempo: “A festa” e “O espelho”</i>	<i>93</i>
2.1.2 <i>“Arqueologias do presente: A Batalha de Maria Antônia”</i>	<i>118</i>
2.2 MANIPULAÇÃO À VISTA: CIASENHAS DE TEATRO	135
2.2.1 <i>“Os pálidos”</i>	<i>140</i>
2.3 CONSENTIMENTO E RECUSA: COMPANHIA BRASILEIRA	153
2.3.1 <i>“PROJETO BRASIL”</i>	<i>155</i>
2.4 O MEDO DO CORPO: MARCELO EVELIN	168
2.4.1 <i>“De repente fica tudo preto de gente”</i>	<i>181</i>
2.4.2 <i>“Batucada”</i>	<i>193</i>
3. DRAMATURGIAS CONVIVIAIS.....	209
3.1 COMPOR O CONVÍVIO.....	219
3.1.1 <i>Materialidades</i>	<i>220</i>
3.1.2 <i>Negociar relações</i>	<i>240</i>
3.2 POLÍTICA DO COMUM.....	252
3.2.1 <i>Instituir o plural.....</i>	<i>255</i>
3.2.2 <i>A cena do dissenso</i>	<i>260</i>
DOS LIMITES AOS DESCONTORNOS.....	268
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	273

“Para mim, que escrevo essas palavras em solidão e em certo esquecimento (ao menos momentâneo) da potência do meu corpo, a imaginação de um nós que se manifesta corporalmente aqui e agora constitui um dos principais estímulos de escrita”.
SÁNCHEZ, 2016, p. 32. [tradução minha]

APRESENTAÇÃO

A escrita é uma atividade solitária. Tantas vezes realizada por um corpo que se desconecta da própria sensorialidade para se concentrar em um diálogo com discursos ecoados por vozes ausentes. No livro “Componer o plural” (2016), o pesquisador José A. Sánchez trata dessa quase impossibilidade que é escrever em outra forma que não no singular, porque demandaria um consenso que dificilmente as palavras nos permitem ter até conosco mesmos, por sua polissemia, por sua imprecisão, por sua insuficiência, por sua contingência. Ainda que a análise do discurso nos recorde de que há sempre muitos discursos de outros no nosso discurso. Para Sánchez, a melhor maneira de compor o plural é outra: dançar. Mas, então, já não se trata de consenso, mas de corpos que se movem junto, ainda que não no mesmo ritmo, ainda que não na mesma direção.

Estar junto pede mais corpo. O convívio é algo que só ocorre se tivermos nascido no mesmo século, se estivermos presentes no mesmo espaço, ao mesmo tempo, e colocarmos nossos corpos uns diante dos outros, sob o risco do olhar, do espirro, do esbarrão, da violência ou do beijo. Algumas coisas só são possíveis quando dois corpos ou mais estão presentes, -isso é do campo da experiência. Da experiência de presença compartilhada. Da experiência tátil.

A situação convivial é onde *um* rompe seu isolamento, onde o corpo mobiliza outro corpo, onde dois ou multidões podem agir juntos, ainda que por uns momentos efêmeros, e construir uma forma de vida social transformada. Mas é também onde cada um precisa se haver com sua singularidade frente ao outro, negociar os espaços de liberdade de seus corpos e sustentar um dissenso que nem massacre as diferenças nem impeça que ainda encontrem formas de habitar um mundo comum. “Por que o convívio?”, então, é uma pergunta que não se encerra. Abre outras perguntas, que serão atualizadas a cada encontro de dois corpos: O que o convívio torna possível? O que podemos fazer juntos? Quantos nós cabem nesse plural? Como conviver(mos)?

Esta pesquisa nasceu, anos atrás, em um corpo mais ingênuo e em um país que permitia corpos mais ingênuos, movida pelo desejo do encontro e da experiência de alteridade. Surgiu como desdobramento da minha dissertação de mestrado e seu esforço em

relacionar as dimensões da presença e da dramaturgia – encontrar articulações dramaturgicas da presença cênica de atores, objetos, luzes etc. em espetáculos da companhia brasileira de teatro. Para alguém que cresceu em uma cidade de interior praticamente sem acesso ao teatro ou à dança, como ainda estão tantas neste país, formou-se na faculdade de Comunicação e no exercício diário do jornalismo cultural impresso, sempre muito íntima das palavras e pouco da própria corporeidade, lançar essa ponte da dramaturgia à presença foi uma resposta incorporada em oposição ao logocentrismo e, ainda que o feminismo não estivesse consciente, ao desconforto com o habitar um corpo identificado como feminino em uma cultura patriarcal. A conscientização da presença urdida pela dramaturgia vem como um gesto para libertar esse corpo de uma socialização demasiado racional e resgatar algo que se dilui na rotina urbana acelerada e performada em redes sociais: o convívio.

Foi num dia em que eu caminhava pela praia, com os sentidos despertados pelas texturas de água, areia e vento, num intervalo de programação do Mirada – Festival Ibero Americano de Teatro de Santos, em 2012, que formulei a hipótese de um conceito operativo: “dramaturgia da presença”. Apresentei-o ainda na qualificação de mestrado para uma banca que o considerou objeto original passível de investigação em doutorado. No entanto, em fevereiro de 2014, durante uma viagem a Buenos Aires, quando indaguei o crítico Jorge Dubatti sobre as conclusões a que eu havia chegado com base em sua Filosofia do Teatro, incluindo presença e convívio no trabalho de dramaturgia, ele usou a expressão “dramaturgias conviviais” para tratar de formas de interação entre atores e espectadores. Compreendi, a partir dali, que não se tratava somente de uma dramaturgia da presença, mas da *copresença*. Do que os corpos fazem quando estão *em relação* de proximidade uns com os outros.

A minha experiência como espectadora e crítica de teatro contemporâneo brasileiro mostrava que havia práticas artísticas muito mais elaboradas do que a simples abertura de momentos de interação ou participação, interessadas em intensificar e problematizar esse convívio entre espectadores e atores ou performers, investindo em formas cênicas para instaurar experiências de alteridade e de estar juntos, fazer juntos. Essa constatação apontou o caminho para a investigação de quais estratégias vêm sendo empregadas por esses artistas e quais efeitos elas provocam no acontecimento cênico ou performático.

Um espetáculo determinante para essa compreensão foi “O Espelho”, do Opovoempé, ao qual estive presente em 2012, no Festival de Curitiba. O mais impactante, ali, era encontrar-me em uma posição em que eu não sabia o que era esperado de mim como espectadora. À mesa de café, seria possível só observar, mas não seria o bastante. Ao mesmo

tempo, os interditos convencionados na tradição teatral dificultavam a tomada da palavra. Senti que havia um espaço de indeterminação que, para além dos constrangimentos do público, abria uma brecha para uma liberdade de invenção pouco comum a quem é espectador.

Desde sempre, esta foi uma pesquisa realizada da plateia, onde meu corpo sentiu as diferentes demandas e possibilidades de cada forma de convívio instaurada por distintas práticas cênicas. Entretanto, no início, o interesse pelas dramaturgias conviviais se impulsionava por experiências de convívio como potência de elaboração sensível e lúdica do que nos permanece interdito na estreita faixa de ação que corresponde à normalidade no cotidiano. Em outras palavras, o convívio teatral se apresentava – também ao espectador – como exercício de ação não utilitária sobre o mundo, exercício de ação criativa para os processos emocionais e relacionais que não se esgotam nos ritos sociais legitimados. Uma possibilidade de encontro para elaborar aquilo que o dia a dia não dá conta.

Como crítica de teatro, percorrendo festivais nas regiões Sul e Sudeste, principalmente, encontrava uma profusão de trabalhos artísticos que já não concebiam o espectador como elemento posterior à criação e externo ao teatro, mas componentes da situação teatral e de sua dramaturgia. No espectro teórico, isso encontrava correspondência com as discussões sobre presença legadas pelos estudos da performance e outras abordagens dedicadas a desfazer fronteiras entre linguagens, entre corpo e mente, tanto no teatro quanto em outras áreas artísticas e, ainda, da filosofia estética e política.

No decorrer da pesquisa, no entanto, as questões ganharam contornos mais políticos. Estes sempre estiveram presentes nos teatros, assim como as tensões sociais nunca inexistiram na sociedade brasileira, o marco é que vieram à tona com uma força crescente que os fez impossíveis de ignorar depois das Jornadas de Junho de 2013 e suas consequências. Qualquer idealização do convívio perdia o sentido, e fez-se necessária uma ética de coexistência entre singularidades para habitar o campo minado armado pela polarização política na eleição de 2014, o golpe que destituiu a presidente Dilma Rousseff em 2016 e a ascensão da extrema-direita. A discussão sobre dissenso e democracia impôs-se como crucial para qualquer abordagem da convivialidade.

Esse contexto político afetou as práticas artísticas dos grupos analisados. Opovoempé, CiaSenhas, companhia brasileira e Demolition Incorporada apresentaram, nesta década, trabalhos em que a posição do espectador é destituída do lugar tão-somente de observador para um trânsito instável entre ver e outras formas de agir, implicando seus corpos

no convívio cênico com atores ou performers, por sua vez, também em deslocamento entre essas posições. Trabalhos em que a experiência estética é algo que se faz junto. Com atenção ao tempo e ao espaço compartilhados pelos corpos presentes e com reverberações políticas sobre nossos modos de conviver.

Nesse sentido, estar presente como espectadora em “Batucada”, de Marcelo Evelin, no Festival de Curitiba de 2016 impactou os caminhos desta pesquisa. A indeterminação sobre como ser público ali, gerando formas muito distintas de relação com o acontecimento performático, e o ser atravessada pela multidão trouxeram questões principalmente sobre a liberdade de ação no comum. Mais tarde, na residência no CAMPO arte contemporânea, outros desafios se somaram à experiência de singularidade na multidão.

A CiaSenhas, com estratégias de manipulação e seu interstício afetuoso, e a companhia brasileira, com a realização de um beijaço que demanda consentimento a uma intimidade física anti-heteronormativa entre performers e espectadores, também acrescentaram distintas perspectivas ao problema das dramaturgias conviviais. Compuseram, assim, um conjunto de práticas artísticas das quais me aproximei como espectadora e crítica de teatro, primeiramente e, então, como pesquisadora. Essas três miradas se sobrepõem no corpo desta pesquisa, permitindo também o trânsito entre a imersão na experiência, uma tomada de distância crítica, a articulação dos sentidos (os significados e as sensações) e a problematização à luz de questões políticas atuais.

A metodologia proposta para a realização desta tese, com observação participante articulada à revisão teórica e a entrevistas, reconfigurou-se no fazer, sujeita às contingências de uma pesquisa de doutorado realizada sem recursos de mecanismos de fomento. O desejo inicial de acompanhamento de temporada de alguns dos trabalhos analisados se mostrou inviável diante da realidade financeira e, conseqüentemente, do cronograma. Isso impediu a observação distintiva de uma sequência de apresentações, o que poderia fornecer evidências acerca das alterações que cada público provoca na dramaturgia. Ao mesmo tempo, permitiu a concentração na esfera produtiva/criativa, afastando as perspectivas associadas às teorias da recepção, que nunca estiveram no escopo do projeto.

O foco de análise dos estudos de caso voltou-se à experiência de ser espectadora em espetáculos que configuravam dramaturgias conviviais, com base na observação participante, na memória e em anotações desses eventos efêmeros, na revisão de registros em vídeo, realização de entrevistas e leitura de textos críticos. No decorrer da pesquisa, foi ainda possível um contato mais próximo com os processos criativos dos artistas ao frequentar duas

oficinas ministradas por Cristiane Zuan Esteves, sobre participação e performance urbana, uma oficina ministrada por Marcio Abreu, sobre dramaturgia, e uma residência artística dirigida por Marcelo Evelin, além de assistir a ensaios do Opovoempé e da CiaSenhas durante as temporadas de “Os pálidos”, no Fringe do Festival de Curitiba, e “AQUIDENTRO AQUIFORA”, no Sesc Belenzinho, em São Paulo.

Essa diversidade de práticas metodológicas converge com os caminhos da pesquisa qualitativa e com a postura de uma pesquisadora *bricoleur*, que monta sua investigação a partir de diversas experiências e atravessa paradigmas interpretativos para construir uma nova narrativa com a maior riqueza de descrições, embora ciente de que a realidade objetiva não é “capturável” – o que as teorias do jornalismo ensinam –, e de que o olhar sobre a complexidade dos fenômenos carrega as limitações da minha perspectiva. Ainda assim, disposta a investigar o mundo da experiência vivida a partir de uma visão da realidade como socialmente construída.

Consequentemente, não há qualquer pretensão de neutralidade distanciada na condução desta pesquisa. Se essa já seria uma abordagem problemática em outros tipos de proposições cênicas, por supor uma pretensa separação sujeito-objeto, nas dramaturgias conviviais torna-se inconciliável. A demanda a implicar o corpo no acontecimento, própria dessas práticas, coloca o corpo e a subjetividade da pesquisadora-espectadora no centro da experiência de convívio. Isso convoca ao jogo as minhas identidades – mulher, latina, branca, cis, heterossexual, mãe, curitibana, crítica etc. – e a minha singularidade dentro do circuito de afetos dos espetáculos.

Ao mesmo tempo, esta tese não se propõe a traçar uma generalização totalizadora dos modos de construção das dramaturgias conviviais ou de suas implicações. Seria incoerente com essas dramaturgias que não se estabilizam completamente – mantêm-se lacunares, transitivas, abertas à ação do próximo grupo de espectadores. Seria incoerente, ademais, com o próprio entendimento de arte não como reafirmação do instituído, mas movimento instituinte, que se dedica à invenção de outras, novas formas. O campo das dramaturgias conviviais, assim, preserva seus deslimes, em expansão.

A escrita desta tese se organiza em três partes principais. O primeiro capítulo efetiva uma discussão teórica não exaustiva, pontuada por exemplos de minha experiência como público, acerca da situação de convivialidade instaurada por práticas artísticas nas quais corpos de espectadores e artistas compartilham o tempo e o espaço em copresença. Para isso, dialogamos com conceitos como convívio (DUBATTI, 2007), produção de presença

(GUMBRECHT, 2010) e experiência (DEWEY, 2010), com a estética da performance e as classificações da presença defendidas por FISCHER-LICHTE (2008). O lugar do público no convívio teatral é contraposto a ideais comunitários e à argumentação de RANCIÈRE (2010) sobre o espectador emancipado.

Em diálogo com autores como BOURRIAUD (2009); BISHOP (2012) e WHITE (2013), abordamos os deslocamentos propiciados ao espectador em distintos modos de participação no teatro contemporâneo e em práticas artísticas liminares (CABALLERO, 2011) ou que investem na situação (CORNAGO, 2015) mais ampla do acontecimento cênico/perfomático em sua dimensão pública.

Finalmente, com base em uma concepção expandida de dramaturgia (PAIS, 2004; BEHRNDT, S.; TURNER, 2008), apresentamos a possibilidade de uma elaboração dramatúrgica da convivialidade, com uma abordagem teórico-prática das questões e impasses para instaurar o convívio em uma série de performances urbanas que organizam piqueniques em espaços públicos.

O segundo capítulo se concentra nos estudos de caso, contemplando um recorte da cena contemporânea brasileira em que se estabelecem formas de convívio intenso ou radical entre espectadores e artistas. As primeiras obras analisadas são “A festa”, “O espelho” e “Arqueologias do presente – A Batalha da Maria Antonia”, do grupo Opovoempé, de São Paulo. Elas instauram situações de celebração da vida, de um café à mesa e de jogos, enquanto investem na presentificação dos espectadores e no compartilhamento do tempo, de memórias pessoais e públicas, e de posicionamentos políticos.

“Os pálidos”, da CiaSenhas de Teatro, de Curitiba, traz à tona o dilema da manipulação dos espectadores em práticas participativas, como convidados de uma festa inacabada. O “PROJETO BRASIL”, da companhia brasileira de teatro, também de Curitiba, avança para um convívio à distância íntima entre performers e espectadores, que aviva a discussão sobre consentimento. E, finalmente, “De repente fica tudo preto de gente” e “Batucada”, da Demolition Incorporada, do Piauí, misturam os espectadores aos performers e os envolvem em coreografias que mantêm um grau significativo de indeterminação sobre como agir.

O terceiro capítulo propõe uma definição para o conceito operativo de *dramaturgias conviviais* e se desdobra na investigação de seus aspectos estéticos, éticos e políticos. As análises de práticas artísticas empreendidas embasam o exame de procedimentos utilizados nessas dramaturgias, incluindo o uso das materialidades e as estratégias de engajamento do

espectador. Finalmente, são discutidas as implicações éticas e políticas, considerando a circulação de afetos (AHMED, 2004; PAIS, 2018) e os impasses democráticos (ROYO, 2016; MOUFFE, 2003), envolvidos na instauração de uma experiência estética de comum (PELBART, 2009).

As dramaturgias conviviais apresentam-se, assim, com a potência do *fazer junto* que contrapõe a dispersão dos corpos físicos em uma cultura altamente virtualizada, marcada pelo utilitarismo, a produtividade e as exclusões do capitalismo. Ao mesmo tempo, estão sujeitas a impasses éticos tão complexos quanto os que se apresentam em outros espaços de convívio social. Investigar o convívio permite olhar para as negociações e demais estratégias envolvidas na partilha – e a reinvenção – do comum que se estabelece a cada acontecimento cênico. Permite pensar na tomada de consciência do outro e de si propiciada pelos deslocamentos de espectadores e performers de suas posições convencionadas. Pensar as formas de aproximação e de conflito. As demandas a um espectador presente, consciente, que se posicione como sujeito sensível e sujeito político. A vulnerabilidade e o risco a que se dispõem público e artistas ao aproximar suas presenças quando compartilham um espaço e um tempo.

Sempre se conviveu no teatro. Como se convive no teatro hoje?

“...o teatro que busco fazer é ativador de presenças. é provocador de escuta. É convocador de convivências. covivenciar. vivenciar com. isso só acontece se estamos vivos e ali. lembrei que estamos vivos. aqui. e vamos continuar”.

Marcio Abreu em e-mail a Eleonora Fabião (FABIÃO, 2016).

“...é um perigo, de fato, a desapareção da ‘coisa política’. da coisa política como compreendida por [Hannah] Arendt. para ela, política é espaço de criação do novo, do inesperado; política é ação plural que potencializa o convívio de diferentes; seu sentido é a liberdade, (...) é algo que se faz na prática e na partilha, como relação, ‘entre-os-homens’, entre nós”.

Eleonora Fabião em e-mail a Marcio Abreu (FABIÃO, 2016).

1. CONVÍVIO EM QUESTÃO

1.1 ESTAR JUNTO: CORPOS EM PRESENÇA

Conviver. Viver com. Em companhia de.

Em conformidade ou inconformidade.

O verbo conviver traz em sua etimologia o sentido de viver “com”, preposição que expressa as ideias de “companhia, sociedade, junção no tempo ou no espaço”, “maneira de ser ou de estar, acompanhamento e consequência”. Entre tantas significações possíveis, denota relações interpessoais de aproximação, afeto, união, oposição e adversidade. Conviver, portanto, é “compartilhar do mesmo espaço; coexistir”: estar junto de outro ou de muitos, não necessariamente em consenso.

Convívio, o substantivo, diz então da situação ou do ato – e de seu efeito – de conviver, em proximidade com outrem. Outra palavra semelhante seria “convivência”, mas esta – informa o Houaiss – suporta o peso de sentidos de frequência, intimidade, familiaridade ou ainda de “coexistência harmoniosa” que aquela não carrega. O convívio é a situação básica dos corpos em presença.

O pesquisador argentino Jorge Dubatti (2007) resgata esse conceito dos estudos literários de Florence Dupont¹, autora que se dedica às situações de enunciação e recepção da literatura oral da Grécia Antiga, em especial, as epopéias de Homero e os cantos dos aedos. Para Dupont, as dinâmicas de convivialidade constituiriam a situação irrenunciável do acontecimento literário naquele contexto de transmissão oral do qual faziam parte os

¹ Ver DUPONT, F. **La invención de la literatura: de la intoxicación griega al libro latino**. Madrid: Debate, 2001; e DUPONT, F. **Homère et Dallas: introduction à une critique anthropologique**. Hachette, 1991.

banquetes de Dionísio – antepassados do teatro como viria a se desenvolver no Ocidente. Para Dubatti, por sua vez, essa “instituição ancestral do convívio” é herdada e torna-se a situação básica do teatro conforme o conhecemos na atualidade.

Ao forjar sua Filosofia do Teatro, Dubatti faz o esforço de encontrar as matrizes fundamentais da teatralidade, sem ignorar a expansão e a desdefinição de fronteiras própria da arte contemporânea desde a segunda metade do século passado, tanto pelo hibridismo entre artes quanto entre os campos estético e social. Dubatti identifica como estrutura matriz da teatralidade o encontro de três coordenadas básicas: o convívio, a poiésis e a expectativa (espaço do espectador)². Sinteticamente, para ele, teatro é “a produção e expectativa de acontecimentos poéticos e corporais (físicos e físico-verbais) em convívio”³ (2007, p. 36). Portanto, o teatro se faria pela soma dessas condições:

- 1) a copresença de atores, espectadores e técnicos no plano da vida cotidiana,
- 2) a criação de um acontecimento poético ou metafórico que permita um salto do cotidiano para o extracotidiano,
- 3) a instalação da distância do olhar como espaço para o espectador exercer sua percepção.

Quanto à distância necessária ao ato do espectador, Dubatti observa que, embora diversas poéticas teatrais proponham o seu borramento por estratégias de aproximação entre artistas e público, há no espaço da expectativa uma dinâmica fluida de entradas e saídas pela qual rapidamente se reinstala a distância do olhar ou, ainda, a situação de se estar simultaneamente dentro e fora do acontecimento poético, pela qual o espectador é visto pelos outros como parte do espetáculo (2007, p. 136).

Sem aderir à perspectiva ontológica ou qualquer modo que sugira algum grau de normatização da atividade teatral, a este trabalho interessa a concepção da *expectação* como um espaço de atividade do espectador que é constitutivo do acontecimento teatral, ou seja, que não concebe o teatro como algo feito para o público, mas que se faz com o público; e o conceito de *convívio* como mapeamento de uma característica comum à linguagem teatral

² Nota de tradução: em espanhol, segundo o Diccionario de la Legua Española, da Real Academia Española, um dos sentidos da palavra “expectación” é a “contemplación de lo que se expone o muestra al público”. Em português, não há termo correspondente, uma vez que “expectação” denota expectativa, sem relação específica com a atividade do espectador. Considerando que Dubatti opta por não usar o termo “contemplación”, existente no espanhol, também opto desde a escrita de minha dissertação de mestrado (Romagnoli, 2013) por traduzir o termo pelo neologismo “expectação”, convencida de que expressa a ênfase no trabalho do espectador para além da fruição. Por fim, se mantenho a grafia com “x” é para manter a diferença também existente no espanhol entre “expectación” e “espectador”. Ver: <http://dle.rae.es/?w=expectacion> Acesso em 05 jan. 2017.

³ No original: “es la producción y expectación de acontecimientos poéticos corporales (físicos y fisicoverbales) em convívio”.

como tem sido praticada por inúmeros artistas, que possa ser abordado de maneira abrangente e expandida, assumindo uma perspectiva não binária. Dessa forma, torna-se necessário articular, simultaneamente, singularidades a hibridismos; a presença à sua contraface de ausência, o encontro ao desencontro, para que se possa abarcar manifestações plurais das artes da cena ou artes vivas, ora classificáveis como teatro, ora como performance ou dança.

O que Dubatti chama de convívio, então, é a reunião irrepitível de duas ou mais pessoas vivas num espaço e tempo curtos, efêmeros, para compartilhar um rito de sociabilidade; uma situação em que se alternam papéis de emissor e receptor de um texto não necessariamente verbal, ou seja, em que haja trocas. Esse “dois ou mais” instaura a supressão do isolamento do indivíduo, que passa a estar em companhia e em conexão sensorial (DUBATTI, 2007, p. 46-47).

Se há convivência frequente entre os artistas e técnicos ao longo do processo criativo de ensaios e das temporadas, o encontro desses com os espectadores é de ordem mais efêmera e provisória: a do convívio teatral. Dirá Jorge Dubatti que ele ocorre em três eixos: técnicos – artistas; artistas – espectadores; e espectadores – técnicos; além das relações dos artistas entre si, dos técnicos entre si e dos espectadores entre si. Por estar atado ao tempo de duração do acontecimento teatral, o convívio é efêmero. Sua realização é, também, a promessa de uma experiência de perda, num futuro próximo, quando o tempo e os corpos se afastem. Nesse sentido, Dubatti localiza na convivialidade certa “aura⁴” do teatro, no sentido de irrepitibilidade proposto por Walter Benjamin. Ele recorre a uma entrevista dada por Beatriz Sarlo, na qual a escritora e crítica literária diz que “no teatro, a aura está na presença imediata dos corpos” (SARLO, apud DUBATTI, 2007, p. 61). Presença que é sempre referida à outra presença, e é volátil, irreproduzível, e aberta ao risco.

Ainda que não nos detenhamos no caráter sacralizado da discussão sobre “aura”, a questão do risco do “vivo” interessa enquanto traço significativo do convívio teatral. O convívio, afinal, implica algum tipo de afetação entre corpos em presença, talvez um vínculo⁵. Ou ainda, ao menos, implica a possibilidade de que ocorra alguma afetação pela dimensão corpórea da experiência. Eis o risco: estar em presença do fogo não garante que um corpo se queime, mas sem essa presença, é certo que nada da sorte de uma queimadura ocorrerá.

⁴ Em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, o ensaísta alemão Walter Benjamin define “aura” como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (1985, p. 70) e afirma que as técnicas de reprodução da modernidade destroem esse efeito aurático. Sobre o assunto, ver BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol 1.** São Paulo: Autêntica Editora, 1985.

⁵ Embora o vínculo possa ser pensado em relação a um tempo cronológico prolongado, não acreditamos que a duração seja fator de garantia o vínculo, mas, sim, o tempo subjetivo.

Pensemos, então, o convívio como a condição de possibilidade para certo tipo de incidente entre corpos.

De que tipo? Na impossibilidade de apreendermos o que fosse a totalidade de possibilidades de dinâmicas de convívio, em vez de tentar circunscrevê-las em algum tipo de caracterização inevitavelmente insuficiente, há de bastar considerarmos que há risco de incidentes entre corpos que só se manifestam em presença, distintos de outras afetações que operem em dinâmicas não conviviais. “Isso só acontece se estamos vivos e ali”, dizia Marcio Abreu no trecho da carta que paira como epígrafe deste trabalho. “Lembrei que estamos vivos. Aqui. E vamos continuar”.

O convívio guarda essa relação estreita com a vida, em sua precariedade e insuficiência. Daí ser ocasião de “viver e ver-se viver em convívio” (2007, p. 59), conforme afirmou Dubatti acerca da posição do espectador ao observar a si mesmo (o que ele chama de “autoexpectação”).

O convívio pode significar um *encontro* de presenças na acepção simples de uma “junção de pessoas” uma diante da outra; ou na **pregnante**, de encontro como confluência, descoberta, choque; sem desprender-se, nunca, do seu avesso, o *desencontro*. Embora conceba que a reunião de intersubjetividades gere um agente intersubjetivo e novas subjetividades, Dubatti já sugere algo comparável a essa oscilação entre encontro e desencontro ao reconhecer a possibilidade de dissenso no convívio entre espectadores:

Há contágio, afetação, interdeterminação, de velocidades e intensidade surpreendentes. No entanto, é impossível pensar em um agente coletivo monolítico ou homogêneo. Este (s) agente(s) novo(s) se manifesta(m) atravessado(s) por tensões de consenso e dissenso em permanente mutação (DUBATTI, 2007, p. 69). [tradução minha]⁶.

Para o autor, o “comportamento convivial do público” varia conforme o contexto sócio-histórico, a composição cultural, o espaço teatral e a poética teatral. É justamente a compreensão de que “o conjunto de procedimentos morfo-temáticos do texto dramático, espetacular ou atoral gera uma disposição convivial diferente a partir do reconhecimento das convenções” (2007, p. 71) que abre a possibilidade expandida de análise de procedimentos dramaturgicos que articulem distintas formas de convívio.

Nesse caso, ao tratar das particularidades do convívio no acontecimento teatral, consideramos que dois eixos de relação estão em posição de centralidade: o convívio entre

⁶ No espanhol: Hay contagio, afectación, inter-determinación, de velocidades y intensidad sorprendentes. Sin embargo, es imposible pensar en un agente colectivo monolítico u homogêneo. Este agente o gentes nuevo(s) se manifiesta(n) atravesados por tensiones de consenso y dissenso en permanente mutación (...).

atores e espectadores e o dos espectadores entre si. Isto porque ambos constituem as presenças que de fato de se encontram no aqui e agora da apresentação teatral. Os atores já vêm de uma convivência prolongada entre si e com os técnicos durante o processo criativo, ensaios e, posteriormente, na temporada, o que afeta completamente as condições de convivialidade entre eles, por exemplo, por seu caráter não efêmero e pelas relações de intimidade que se estabelecem. Quanto ao eixo técnicos-espectadores, também apontado por Dubatti, não consideramos que seja sempre efetivo no acontecimento teatral, uma vez que grande parte das poéticas – inclusive participativas – mantém a equipe técnica apartada do público e fora da zona de visibilidade. Como consequência disso, os espectadores não tomam consciência da presença corpórea dos técnicos senão pelos efeitos dela. Entretanto, nas poéticas que investem na exposição dos processos de feitura da cena, por exemplo, quando a operação de luz é realizada às vistas do público, o convívio entre técnicos e espectadores pode obter distintos graus de intensidade.

Diante disso, Dubatti ainda oferece quatro categorias de análise para o comportamento convivial centradas nas ações/reações dos espectadores, e novamente apresenta questões análogas ao encontro e ao desencontro, assim como à autonomia:

- a) Conjunção: quando as subjetividades dos espectadores tomam a mesma direção, como no aplauso em uníssono.
- b) Disjunção: a fragmentação do conjunto de espectadores em subjetividades contrastantes, como em um embate entre vaias e aplausos.
- c) Controle: mecanismos para manter as regras de convívio, como o pedido de silêncio ao toque de um celular.
- d) Delegação: surgimento espontâneo de representantes, como o espectador que sobe ao palco em nome do público para desempenhar uma função.

Ainda insuficientes para qualificar as formas relacionais, os modelos de subjetivação e os afetos produzidos em distintas situações de convívio, essas classificações dão algumas pistas à análise da convivialidade no teatro. Seja como disjunção ou conjunção, o convívio teatral permite uma experiência extracotidiana de percepção do *estar junto*, inscrita na ordem estética. Estarmos juntos: um e outro, um e muitos.

Pensemos em um espetáculo realizado em palco italiano, com quarta parede, em relação frontal com os espectadores sobre os quais impera o breu. Toda luz recai sobre os atores, que disfarçam os próprios corpos para que não sejam percebidos pela plateia como outra coisa que não os personagens que representam. Numa situação como essas, embora

estejam todos de corpo presente, artistas, técnicos e espectadores, o convívio teatral é reduzido, porque tanto a presença dos artistas para além dos personagens quanto a dimensão do público são apagadas, assim como o tempo e o espaço que compartilham (o aqui e agora), que é substituído pela construção de espaço e tempo ficcionais.

Ainda assim, nesse estado de sustentação da ilusão de uma distância ficcional, o convívio possibilita um tipo de afetação próprio. É o que a teórica alemã Érika Fischer-Lichte denomina “retroalimentação autopoética⁷” (2008, p. 41), a dupla afetação que ocorre entre palco e plateia numa dinâmica de reciprocidade:

Os atores atuam, isto é, eles se movem pelo espaço, gesticulam, mudam de expressão, manipulam objetos, falam ou cantam. Os espectadores percebem suas ações e respondem a elas. Embora alguma dessas reações possam se limitar a processos internos, suas respostas perceptíveis são igualmente significantes: os espectadores riem, aplaudem, suspiram, gemem, soluçam, choram, arrastam os pés ou prendem a respiração; bocejam, dormem e começam a roncar; eles tosse e espirram, comem e bebem, amassam papel de embrulho, sussurram ou gritam comentários, gritam “bravo” e “bis”, aplaudem, zombam e vão, levantam-se, deixam o teatro e batem a porta na saída. Tanto os outros espectadores quanto os atores percebem e, em troca, respondem a essas reações. A ação no palco então ganha ou perde intensidade; a voz do ator fica mais alta e incômoda ou, alternativamente, mais sedutora; eles se sentem animados a inventar cacoc, improvisar, ou se distraem e perdem a deixa; eles se aproximam das luzes para endereçar diretamente ao público ou pedem que se acalmem, ou até que saiam do teatro. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 38)⁸.

A retroalimentação autopoética, conforme descrita pela autora, explica as interações básicas no convívio entre atores e espectadores. Mas ela também se refere ao eixo convivial espectadores-espectadores:

Os outros espectadores podem reagir às respostas dos seus colegas espectadores aumentando ou diminuindo a extensão de sua participação, interesse ou suspense. Suas risadas ficam mais altas, até convulsivas, ou são suprimidas de repente. Eles começam a abordar um ao outro, a argumentar ou a insultar-se. Em suma, quaisquer que sejam as ações dos atores, elas provocam uma resposta dos espectadores, o que impacta em toda a performance. Nesse sentido, as performances são geradas e determinadas por uma retroalimentação autorreferencial e em constante mudança (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 38)⁹.

⁷ No original: “autopoietic feedback loop”.

⁸ No original: “The actors act, that is, they move through space, gesture, change their expression, manipulate objects, speak, or sing. The spectators perceive their actions and respond to them. Although some of these reactions might be limited to internal processes, their perceptible responses are equally significant: the spectators laugh, cheer, sigh, groan, sob, cry, scuff their feet, or hold their breath; they yawn, fall asleep, and begin to snore; they cough and sneeze, eat and drink, crumple wrapping paper, whisper, or shout comments, call “bravo” and “encore,” applaud, jeer and boo, get up, leave the theatre, and bang the door on their way out. Both the other spectators as well as the actors perceive and, in turn, respond to these reactions. The action on stage thus gains or loses intensity; the actor’s voice get louder and unpleasant or, alternatively, more seductive; they fell animated to invent gags, to improvise, or get distracted and miss a cue; they step closer to the lights to address the audience directly or ask them to calm down, or even to leave the theatre”.

⁹ No original: “The other spectators might react to their fellow spectators’ responses by increasing or decreasing the extent of their participation, interest, or suspense. Their laughter grows louder, even convulsive, or is suppressed suddenly. They begin to address, argue, or insult each other. In short, whatever the actors do elicits a

Cabe notar que Érika Fischer-Lichte usa a palavra “performance” para abranger também as práticas teatrais, as quais nomeia mais especificamente de “performances teatrais¹⁰”, no escopo do que a autora propõe ser a estética performativa/performática¹¹, seguindo uma lógica que colapsa binarismos¹². O próprio Dubatti pontua que sua opção pelo termo “teatro” é mais uma tomada de posição, valorizadora de um lugar de fala, do que uma delimitação. Logo, tanto na abordagem de Dubatti quanto na de Fischer-Lichte, o que sustenta a escolha lexical é a compreensão de que teatralidade e performatividade são componentes complementares¹³ que se encontram em variados graus nas artes da cena – se assim pudermos chamá-las, de modo menos restritivo.

Por tudo isso, teatro e performance aparecem no curso deste estudo como designações amplas para práticas cênicas, teatrais, performáticas que tratarei ora por “performances teatrais”, ora por “acontecimento teatral”, ora por “teatro”, sem a intenção de fixar uma terminologia, mas de adotar uma perspectiva transitória, que dê relevo a um ou outro aspecto de acordo com o contexto.

Voltemos, um pouco, ao exemplo do espetáculo com quarta parede, no qual há o esforço de apagamento das materialidades dos corpos dos artistas e do público, sobrepostas pela ficção dos personagens e da história. Esse efeito, comum em palcos brasileiros por herança de nossa colonização europeia, reporta às discussões sobre a Querela da Moralidade do Teatro ocorrida na França no século XVII, que versaram contra os efeitos sensuais e contagiosos provocados pela presença corpórea de atores diante de espectadores, segundo Fischer-Lichte (2008, 2012).

Tanto os padres da igreja quando os envolvidos na Querela [...] reconheciam a capacidade do teatro de exercer um efeito sensual imediato e desencadear fortes efeitos, até mesmo irresistíveis, baseados na sua presença. A atmosfera dentro do

response from the spectators, which impacts on the entire performance. In this sense, performances are generated and determined by a self-referential and ever-changing feedback loop”.

¹⁰ No inglês: “theatre performance”.

¹¹ Pesquisadora dos Estudos da Performance, Diana Taylor (2003) aponta a filiação dos termos em inglês “performative” e “performativity” à filosofia da linguagem e à retórica, em decorrência de estudos de J. L. Austin e Jacques Derrida, com a consequência de que os mantém dentro do campo discursivo logocêntrico, de modo que se referem menos a uma qualidade da performance do que do discurso. Ela prefere a palavra “performático”, presente no vocabulário espanhol (e no português), mas não no inglês, para distinguir um campo aquém e além do discursivo.

¹² Em sua introdução à edição em inglês do livro “The Transformative Power of Performance” (2008), da autora alemã, o pesquisador norte-americano Marvin Carlson observa a inexistência da divisão entre estudos da performance e estudos do teatro na Alemanha – enquanto nos Estados Unidos o desenvolvimento dos departamentos acadêmicos operou essa separação demarcada.

¹³ Também Josette Féral defende que “a performatividade é um dos elementos da teatralidade e todo espetáculo é uma relação recíproca entre ambos. Enquanto a performatividade é responsável por aquilo que torna uma performance única a cada apresentação, a teatralidade é o que a faz reconhecível e significativa dentro de um quadro de referências e códigos” (Fernandes, 2014, p. 126).

teatro foi interpretada como altamente infecciosa. [...] Tanto os entusiastas quanto os críticos do teatro concordam que essa transmissão é possível somente através da presença dos atores, espectadores e eventos. [...] os críticos do teatro na Querela identificavam outra fonte do poder da performance. Eles o localizavam no próprio corpo do performer, independente do personagem ou da ação performada. Eles alegavam que os atributos físicos de uma atriz ou ator exerciam uma atração erótica nos membros do sexo oposto e uma agitação imoderada, até desejos adúlteros no público. Os corpos dos atores seduziam os espectadores¹⁴ (2008, p. 94).

A despeito da heteronormatividade dessas afirmações (condizentes com o moralismo cristão que as embasa), elas apontam para um reconhecimento antigo do poder de afetação sensorial, sensual e erótico do teatro; e o desdobramento dessa querela contribuiu para que, na segunda metade do século XVIII, emergisse um novo modo de atuação, demandado e teorizado por autores como Diderot, Lessing e outros, segundo o qual os atores e as atrizes deveriam “obliterar o seu estar-no-mundo corporal no palco” e transformar “seus corpos em ‘texto’¹⁵” (LICHTE, 2012, p. 108) para que somente o personagem fosse percebido por quem observa da plateia, sustentando a ilusão.

Assim, o sujeito-corpóreo, aquele *corpo fenomênico* que o ator é, permaneceria oculto sob o objeto-corpóreo, o *corpo semiótico*, que o ator usa como signo para construir seu personagem na representação. Tal esforço, contudo, conforme observa Fischer-Lichte, encontra como limite a impossibilidade de se bloquear toda percepção da presença desses corpos fenomênicos mesmo sob as restrições da quarta parede e demais estratégias cênicas, uma vez que não se pode eliminar completamente a tensão que existe na arte entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença. Em última instância, um sempre remete ao outro.

Essa tensão, afinal, é própria da experiência estética, conforme sustenta o filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2011). O que varia é o peso de cada componente – presença ou sentido – de acordo com a natureza da arte e o contexto histórico determinado de sua produção. Por *sentido*, compreendem-se os processos de significação. Por *presença*, as “coisas que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (2011, p. 9). Isto é,

¹⁴ No original: “Both the church fathers and those involved in the Querelle (Thirouin 1998) acknowledged theatre’s ability to exercise an immediate sensual effect on the audience and trigger strong, even overwhelming affects based on its presentness. The atmosphere inside a theatre has been interpreted and described as highly infectious.¹³ [...] Both theatre-enthusiasts and theatre critics agree that this transmission is possible only through the presentness of actors, spectators, and events. [...] Querelle’s theatre critics identified another source for the power of performance. They located it in the performer’s body itself, regardless of the dramatic character or actions performed. They claimed that the sheer physical attributes of an actress or actor exercised an erotic attraction for members of the opposite sex and stirred immoderate, even adulterous desires in the audience. The bodies of the actors seduced the spectators”.

¹⁵ Tradução minha.

aquela materialidade que se oferece diretamente aos sentidos, especialmente, à possibilidade do tato:

A palavra presença não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa 'presente' deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos (GUMBRECHT, 2011, p. 13.)

Desse modo, o predomínio do sentido corresponde ao do pensamento, e o da presença, ao do corpo – instituindo uma dicotomia discursiva que separa o inseparável. Mas essa não é uma divisão estanque, pois o sentido emerge do corpo, ou, nas palavras de Gumbrecht, “não existe emergência de sentido que não alivie o peso da presença” (2011, p. 117). Vale também o inverso, de modo que presença e sentido não são excludentes, o que há entre ambos é “uma relação de complementaridade”, cada qual com sua função em relação ao outro para que, juntos, criem um padrão estrutural oscilante, cuja tensão “dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego” (2011, p. 137).

Historicamente, nos diz Gumbrecht, o logocentrismo ocidental privilegiou o sentido em detrimento da presença a partir do início da Idade Moderna (fim do século XV), gerando uma “perda do mundo, hermeneuticamente induzida”, que paulatinamente anula “a capacidade de lidar com o que está à nossa frente, diante dos olhos e no contato com o corpo” (2010, p. 10). Uma separação forçosa entre corpo e mente, atribuindo a esta a razão e àquele o irracional, contra a qual também se opõem inúmeros outros pensadores, desde o filósofo John Dewey aos estudos da performance. No Brasil, podemos pensar que esta cisão corpo-mente corresponde ao processo pelo qual a cultura europeia impõe-se sobre às dos povos indígenas originários.

Diante de críticas de artistas como Antonin Artaud e Georges Bataille, segundo as quais a cultura ocidental, logocêntrica, teria “perdido” o contato corporal (em sua dimensão não discursiva), Gumbrecht defende que cabe à experiência estética impedir essa perda das dimensões corpórea e espacial da existência – o estar-no-mundo –, manifesta como sensação de não fazermos parte do mundo físico em sujeitos que se posicionam como espectadores diante de um mundo que “se apresenta como um quadro” (GUMBRECHT, 2010, p. 134). A amplitude dessa afirmativa encontra correspondência crítica na “sociedade do espetáculo” de Guy Debord, sobretudo pela concepção de que “quanto mais se contempla, menos se vive” (DEBORD, 1997, p. 24).

Dentre as artes, o teatro, por sua faceta convivial, favorece a centralidade da presença mais do que o cinema, por exemplo, assim como o show musical mais que o registro

fonográfico, em razão da presença física de performers e espectadores no mesmo espaço e ao mesmo tempo – algo ausente em filmes e discos ou plataformas de *streaming*. Cada objeto artístico, contudo, terá seu próprio balanceio entre sentido e presença, de modo que o cineasta e ensaísta Rogério Sganzerla nos anos 1960 já falava em “cinema da alma” e “cinema do corpo”, sendo este a “apreensão direta de uma realidade material, a exploração do concreto, a valorização da câmera e do presente” (Sganzerla, 2010, p. 82). Assim, haverá filmes em que a materialidade da presença é enfatizada e outros em que sobressai o sentido, livros em que a materialidade das palavras se evidencia e outros em que não é destacada – e o mesmo para as artes visuais, o teatro etc.

Entretanto, as chamadas “artes da presença” ou “artes vivas”, dentre as quais se encontra o teatro, a performance e a dança, mas também um show de música, com seu quinhão de teatralidade e performatividade, se distinguem justamente pela possibilidade de que essa apreensão da realidade material seja mediada não por um aparato tecnológico, mas também por outro corpo. Isso se torna especialmente relevante no contexto da “civilização da tela”, a partir da qual, segundo Moisés de Lemos Martins (2011), formou-se “uma **comunidade sem o corpo do outro**, embora alimentada pelos seus fantasmas, e também pelos fantasmas do nosso próprio corpo” (2011, p. 15-16).

No debate sobre a midiatização da cultura que ganhou força nos anos 1990, Philip Auslander (1999) já defendeu que o excesso de mídias eletrônicas estaria esvaziando o caráter “ao vivo” das performances. Entretanto, no escopo deste trabalho não consideramos que a midiatização tecnológica substitua a presença, mas, ao contrário, que a formação de uma “civilização da tela” redesperta a demanda pela presença, conforme observou Fischer-Lichte ao responder à argumentação de Auslander descrevendo situações cênicas em que “a crescente midiatização estimulou os desejos do público pela presença corporal dos atores” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 73), justamente essa instância responsável, segundo ela, pela retroalimentação autopiética no teatro.

Ademais, ao explicar a diferença entre convívio e tecnovívio, Dubatti (2015) não os distingue pela ausência de tecnologia – de maneira a não excluir uma quantidade imensurável de produções teatrais nas quais os corpos interagem com microfones, telas, câmeras, projetores e outras tecnologias. O que distingue o tecnovívio, segundo ele, é a supressão absoluta da presença do artista, impedindo as relações conviviais. O autor argentino costuma ilustrar essa diferença com o exemplo do espectador que assiste a um filme durante um voo de avião: por mais agressiva que seja a turbulência enfrentada, os atores nada sofrerão (Dubatti,

2015, p. 48). Caia o avião ou caso o espectador ronque, tenha um ataque de fúria, gargalhe ou chore nada se alterará nas atuações ou no curso dos acontecimentos filmados antes e alhures¹⁶.

Caso um acontecimento político ou natural de impacto ocorra horas antes, em nada afetará um filme como “Deus da Carnificina” (2011), dirigido por Roman Polanski a partir da peça escrita por Yasmina Reza, caso se preserve o arquivo (seja qual for o formato). Embora, é claro, afetará a atmosfera na plateia e a produção de sentidos. Entretanto, um golpe político ou uma enchente podem abalar a apresentação de uma peça e até provocar alterações em textos ou cenas. Em contraponto, então, quando o público de “Deus da Carnificina, uma comédia sem juízo”, o espetáculo teatral dirigido por Emilio de Mello, dobra-se em gargalhadas, os atores sentem, são afetados e modificados, e podem gostar das reações e reforçar a comicidade das atuações e das falas, caso não decidam que é preciso mudar o tom e freá-las para que outros sentidos não sejam atropelados. Eis a retroalimentação autopoietica.

Nem é preciso dizer que, por essa lógica, o mesmo não vale para o público que assiste ao “Deus da Carnificina” de Roman Polanski no cinema. Nenhuma reação da plateia afetará qualquer cena e o breu sobre as cadeiras reforçará sempre o imperativo cultural (mais ou menos desobedecido ante os combos de pipoca e refrigerante) do silêncio e da discrição na plateia. Este imperativo, válido também para grande parte do teatro desde a invenção da iluminação a gás, é cada vez mais rompido pela luz sobre os espectadores em poéticas que propõem a quebra da quarta parede e uma valorização da dimensão do convívio.

Retomando, enfim, o conceito de *convívio teatral*, importa-nos, sobretudo, como ele permite a investigação de um espaço de exercício da alteridade, que pode ser experimentada em intensidades diversas, no encontro entre artistas e espectadores. Se o convívio implica a reunião de duas ou mais pessoas vivas para compartilhar um rito de sociabilidade, em condições de proximidade, audibilidade e visibilidade que propiciem uma conexão sensorial, isso proporciona um encontro/confronto de presenças onde é possível afetar e deixar-se afetar (DUBATTI, 2007, p. 47). Assim, abre a possibilidade (sem garantia) de suspender, ainda que de modo efêmero, o isolamento entre os corpos, instaurando vínculos temporários.

Essa “relação de companhia”, conforme a nomeia Dubatti, entre os corpos presentes na situação teatral dá-se, ainda, como um encontro/desencontro¹⁷ de si mesmo, no qual se

¹⁶ Jean-Louis Comolli observa que na sessão cinematográfica o espectador se vê essencialmente diante de “um alhures e um antes”. “O filme foi rodado, montado, editado antes de ser projetado à minha frente nesta sala. A experiência da sessão que posso viver unicamente no presente me é dada como a marca atual de uma sequência perdida de acontecimentos passados. (...) Duas cenas, a da produção e a da projeção. A operação cinematográfica é inicialmente a experiência do descompasso e do recompasso entre essas dimensões temporais e espaciais. O filme e o espectador estão na sessão ao mesmo tempo presentes e ausentes um para o outro” (2008, p. 2013).

constroem sentidos sobre si e sobre o mundo à medida que o espectador observa o outro e também se auto-observa (a autoexpectação). “Dessubjetivar-se de si, subjetivar-se com os outros, para regressar à própria subjetividade, constituem os marcos de uma deriva permanente durante o convívio”¹⁸ (DUBATTI, 2007, p. 57).

Os vínculos temporários no convívio teatral compõem-se de acordo com as diversas formas de relação entre palco e plateia configuradas em cada dramaturgia¹⁹. Entendemos, então, a *expectação* como o espaço específico de atuação do espectador, com graus variados de distância para o olhar, onde se constitui esse laboratório de percepção do outro e de autopercepção (2007, p. 23). Concordamos com Dubatti que suas atividades compreendem camadas múltiplas: o mundo cotidiano (a ordem convivial), o trabalho do artista (a performativa), o corpo semiótico ou poético (ordem metafórica ou representativa) e a zona de experiência e afetação mútua (2007, p. 158-159). Tal concepção de teatro como *experiência* encontrará ecos em Gumbrecht, como já vimos, e poderá se aprofundada ao nos determos sobre as conceituações de John Dewey e Jorge Larrosa Bondía mais adiante.

1.1.1 Convívio prenante e experiência

A situação de convívio entre artistas e espectadores, e ocasionalmente técnicos, sobre a qual se realiza um acontecimento teatral responde pela potência da dimensão da presença sempre resistir nas performances teatrais, mesmo naquelas produzidas sob os ditames de uma cultura do sentido como a que se estabeleceu no Ocidente desde a Idade Moderna. É por isso que, mesmo na apresentação de uma peça em palco italiano, num regime de ilusão, em que haja empenho para subtrair a percepção das presenças dos atores e dos espectadores, os efeitos de presença serão sentidos, e o convívio, vivido em alguma medida.

Assim como já se viu esforços para apagar o convívio – o que mais uma vez depõe sobre sua potência de afetação, ou não causaria incômodo –, é possível, num movimento inverso, evidenciá-lo e intensificá-lo. O convívio pode ser potencializado no acontecimento teatral pelo direcionamento da atenção de atores e espectadores à percepção da situação teatral compartilhada pelos corpos, ao espaço, ao tempo, à materialidade, aos corpos, convocando à sensação e posterior autorreflexão sobre o estarem ali, juntos. Isso pode ser provocado por

¹⁷ Dubatti fala em “reconhecimento de si mesmo”, mas acreditamos que esse encontro possa se dar também como um estranhamento de si.

¹⁸ No original: “Desubjetivarse de sí, subjetivarse con los otros, para regresar a la propia subjetividad, constituyen los hitos de una deriva permanente durante el convívio”.

¹⁹ Conforme discutiremos adiante, compreendemos que esta é uma questão do âmbito da dramaturgia, na medida em que sua forma de organização gera distintos sentidos e efeitos de presença.

meio da interpelação direta de espectadores específicos ou do público como conjunto, do uso de pronomes e dêiticos para indiciar o lugar, o tempo e os sujeitos envolvidos na situação de enunciação (aqui, agora, vocês, nós etc.) ou de formas mais diretas de participação corporal do público pela convocação de falas ou movimentos. As distintas formas, modulações, intensidades, usos e objetivos do convívio teatral variarão de acordo com o tipo de relação que se estabelece entre palco e plateia – ou, caso essas definições espaciais não se apliquem mais, entre performers e espectadores e entre espectadores e espectadores.

Historicamente, o convívio teatral passa a receber mais atenção a partir do que Fischer-Lichte denomina de “performative turn”, a virada performática (ou giro performativo) nas artes ocorrida primeiramente na passagem do século XIX para o XX, com o estabelecimento de estudos teatrais e rituais (Fischer-Lichte, 2008, p. 31) e intensificada na segunda virada, que viria nas décadas de 1960 e 1970, com a emergência da *performance art* e com o desvio da atenção da obra para o acontecimento compartilhado com o espectador em presença. Embora ela teorize a partir do contexto europeu, as artes brasileiras também manifestam essa segunda virada performática, tal como comprovam obras de Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988), Teatro Oficina, entre tantas outras.

Fischer-Lichte destaca como marco daquele período uma das “Peças Faladas” do dramaturgo austríaco Peter Handke, na qual o palco permanecia vazio e as luzes, acesas sobre palco e plateia.

“Insulto ao público”, de Peter Handke, dirigida por Claus Peymann, estreou no Theater am Turm em Frankfurt durante a primeira “Experimenta” (3 a 10 de junho de 1966). Almejava redefinir o teatro redefinindo a relação entre ator e espectador. O teatro não era mais concebido como a representação de um mundo fictício, que o público, em troca, deveria observar, interpretar e entender. Algo deveria ocorrer entre atores e espectadores que instaurasse o teatro. Era crucial que algo acontecesse entre os participantes e menos importante o que aconteceria (2008, p. 21).²⁰

A autora relata como a noite de estreia dessa peça foi de constante negociação entre atores e espectadores para que estes, após serem interpelados diretamente, restringissem suas ações às reações esperadas, tal qual se sentarem quando lhes fosse pedido. Na segunda noite, diante da recusa do público em se ater às proposições de interação feitas pelos atores e diretor, e incomodado com as intervenções físicas da plateia que não podia controlar, Peymann expulsou espectadores do palco.

²⁰ No original: “Peter Handke’s Offending the audience, directed by Claus Peymann, premied at the Theater am Turm in Frankfurt during the first “Experimenta” (June 3-10 1966). It aspired to redefine theatre by redefining the relationship between actor and spectator. Theatre was no longer conceived as a representation of a fictive world, which the audience, in turn, was expected to observe, interpret, and understand. Something was to occur between the actors and the spectators that constituted theatre. It was crucial that something happened between the participants and less important what exactly this was”.

O episódio evidenciaria duas concepções distintas de teatro: para o diretor, a provocação direcionada ao público estava circunscrita ao âmbito da obra de arte, à qual os espectadores deveriam responder com não mais que aplausos ou vaias, mantendo a relação sujeito-objeto convencional do teatro. O público, contudo, teria compreendido as provocações de Handke como a possibilidade de reversão de papéis (entre ator-espectador, sujeito-objeto) e passou a perceber a performance teatral não como obra de arte a contemplar, mas evento – acontecimento a ser vivenciado como uma experiência em comum. Com isso, a importância do papel do público não somente é reconhecida como condição do teatro (conforme Dubatti também estabelece), mas passa a ser explicitamente invocada (2008, p. 39).

A segunda virada performática, então, permitiu que se abrisse um amplo campo de exploração das possibilidades de relação entre atores e espectadores, da função atribuída a estes no acontecimento teatral e das formas de convívio teatral. Desse modo, ocorre uma ampliação da complexidade da questão do convívio, que pode ser verificada no teatro mais fortemente a partir dos anos 1960, e desde então vem sendo experimentada de formas diversas pela ênfase na materialidade e na presença promovida no teatro pós-dramático já na década seguinte, segundo o teórico alemão Hans Thies-Lehmann (2007); pela invenção de novos modos de estar junto e de relações intersubjetivas praticada pela estética relacional a partir da década de 1990, de acordo com o curador de arte francês Nicolas Bourriaud (2009); pelos cenários liminares descritos pela teórica mexicana Ileana Diéguez (2011); ou pelo teatro expandido no sentido social, cujo foco recai sobre o público, no início do século XXI, de acordo com o teórico espanhol Oscar Cornago (2015).

Diante de todas essas variantes, surge a possibilidade de se fazer uma distinção entre uma forma básica (*lato sensu*), constituinte de praticamente todos os espetáculos de teatro, dança e circo (quando feitos ao vivo, em presença), e formas pregnantas de convívio teatral, aquelas nas quais essa dimensão recebe maior investimento, contemplando gradações diversas da intensidade de sua instauração. Uma primeira estratégia operacional para efetuar tais distinções pode ser encontrada em diálogo com a classificação estabelecida por Erika Fischer-Lichte entre três diferentes conceitos de presença: o fraco, o forte e o radical.

O conceito fraco de presença é definido pela autora simplesmente como estar ali diante dos olhos do outro e se equivale à condição *sine qua non* para a performance teatral ocorrer: “a copresença corporal de ator(es) e espectadores”²¹ (Fischer-Lichte, 2012, p. 106). Refere-se fundamentalmente à soma de presenças físicas ao vivo no mesmo espaço e tempo,

²¹ No original: “the bodily co-presence of actor(s) and spectators”.

de modo que encontra correspondências diretas com o conceito dubattiano de *convívio*. Essa definição básica e abrangente, constituindo uma zona comum entre atores e espectadores que compartilham um cruzamento tempo-espacial, é a circunstância fundamental à retroalimentação autopoiética, mútua afetação, sempre bidirecional e recíproca.

Ao considerar essa zona de mútua afetação, percebemos que é também no encontro de presenças que se efetivam as trocas afetivas entre cena e público, compreendendo os afetos como as cargas sensíveis que “aderem a sensações, sentimentos, pensamentos ou palavras”, por eles são transportadas e transmitidas (PAIS, 2018, p. 50). Ao articular as teorias do teatro às teorias dos afetos, a pesquisadora portuguesa Ana Pais (2018)²² nomeia dois processos envolvidos nas trocas afetivas entre cena e público, a “comoção” e a “ressonância afectiva”. A comoção (diferentemente da interioridade da emoção) faz-se como um movimento com o outro, na relação dentro-fora, tal como ocorre no encontro entre cena e público ao promover “relações temporárias entre os corpos onde os afectos, que intensificam os espaços sociais, constroem fronteiras ou ligações” (2018, p. 52). Ainda segundo Pais,

Embora possa ter contornos mais débeis ou mais fortes, mais determinados ou mais livres, o movimento da comoção depende do convite e das políticas de afectos de cada espectáculo. Criando uma atmosfera particular a cada representação, a função do público nesse movimento é ampliar e intensificar afectos, ainda que estes possam ser favoráveis ou desfavoráveis ao fazer artístico. Entendo esta função como uma ressonância afectiva, um modo de atenção e tensão, que tem consequências sobre o fazer artístico, afectando a qualidade sensível da obra (2018, p. 60).

A ressonância afetiva, então, modifica a qualidade sensível do acontecimento teatral, em sua dimensão de obra ao vivo realizada entre corpos e, portanto, porosa à circulação de afetos. Pais explicita:

A dinâmica implícita no conceito de comoção permite mostrar como a conexão/desconexão da relação entre cena e público é sentida em termos de um movimento conjunto de diferentes sentires. Por um lado, o mover-com da comoção estabelece-se e é sentido através de padrões rítmicos e intensidades sensoriais que ligam cena e público [...]. Por outro lado, uma vez que os afectos se expressam ritmicamente e são performativos pode-se dizer que eles materializam o movimento da comoção e que, nesse movimento, agem sobre o acontecimento teatral. A ressonância afectiva do público altera a dimensão sensível da obra na medida em que ela consiste numa ampliação e intensificação dos micro-ritmos afectivos em contínuo movimento, sejam eles favoráveis ou desfavoráveis, agradáveis ou violentos para actores e espectadores (2018, p. 246-247).

²² Pais (2018) dialoga privilegiadamente com os modelos propostos por Teresa Brennan (2004) e Sarah Ahmed (2004). À abordagem biológica de Brennan, preferimos nesta pesquisa a discussão de uma política cultural das emoções feita por Ahmed, que será retomada no capítulo 3. Sobre transmissão afetiva, ver BRENNAN, Teresa. 2004. **The Transmission of Affect**. Itaca: Cornell University.

Esses processos se inscrevem no campo do afeto público (Laurent Berlant, 2000, 2011)²³, uma vez que a circulação de afetos em esferas públicas de sociabilidade é determinada por normas e fantasias sociais e, em uma articulação entre as esferas pública e privada, potencializa atmosferas afetivas que são experimentadas como íntimas (PAIS, 2018, p. 40).

Sem avançar mais, por ora, na discussão sobre circulação de afetos, propomos, portanto, que esta concepção de afetação, retroalimentação autopoietica e comoção corresponda ao convívio no *latto senso*, ou, ainda, no sentido *fraco*²⁴. Este que remete à *situação* base do acontecimento teatral, mesmo quando configurado pela separação entre palco e plateia instaurada pela quarta parede, ou seja, quando a atenção dos espectadores for desviada dessa dimensão convivial para se fixar na ficcional, de modo que a percepção do convívio é desfavorecida, assim como, conseqüentemente, qualquer tomada de consciência crítica sobre ela.

Já o conceito forte de presença é definido por Fischer-Lichte como uma qualidade performática, manifesta pela habilidade de um ator em ocupar o espaço e atrair para si a atenção ininterrupta do público. Como efeito, espectadores são afetados por uma sensação de “presentificação”. “Os espectadores sentem que o ator está presente com uma intensidade incomum, conferindo a eles, em troca, a intensa sensação de si mesmos como presentes”²⁵ (2012, p. 108-109).

No caso de propormos também uma acepção forte ao convívio, essa descrição de uma percepção avivada do outro e de si corresponde à presentificação desse convívio no sentido **pregnante**, ou seja, à evidenciação da situação de copresença, que é uma relação de alteridade, e ao avivamento da sensação de “estar junto”. Ocorre em práticas cênicas nas quais a atenção é direcionada à situação convivial compartilhada com o público. Para exemplificar, podemos pensar em trabalhos que rompem a quarta parede, direcionem a atenção à plateia e interpelem diretamente o espectador, seja por olhares, gestos ou palavras, de modo que o convívio seja exposto e tomado como um importante componente de estruturação formal.

²³ Ver Berlant, Lauren. 2000. “Intimacy: A Special Issue.” In *Intimacy*, 1-8. Londres e Chicago: University of Chicago Press. ———. 2011. *Cruel Optimism*. Durham e Londres: Duke University Press.

²⁴ Faz-se importante ressaltar que, com o uso dos termos “fraco” e “forte”, não pretendemos estabelecer uma escala hierárquica pela qual haja mais valor no “forte” em detrimento do “fraco”, tampouco ecoar a construção discursiva patriarcal que associa força ao gênero masculino e fraqueza ao feminino, como uma vantagem do primeiro. De um ponto de vista que recusa essa dicotomia, um convívio “forte” não é necessariamente “melhor” do que o convívio “fraco” e vice-versa, a questão é de ênfase ou não nessa dimensão do acontecimento teatral.

²⁵ No original: “The spectators sense that the actor is present in an unusually intense way, granting them, in turn, the intense sensation of themselves as present”.

É o caso de espetáculos como “Vida”²⁶ e “Oxigênio”, da Companhia Brasileira de Teatro, cujas frases-mestras, como refrões, já revelam esse gesto de promoção do convívio à superfície aparente e perceptível: “Estamos aqui, não estamos? Alguém escapou?” ou “Este é um ato que deve ser produzido aqui e agora”, ditas respectivamente por Rodrigo Ferrarini e Rodrigo Bolzan endereçando o público, de modo que este se sinta implicado no acontecimento. Nos dois casos, a performance teatral começa com alguma forma de explicitação da situação de convívio, que evidencia o espaço, o tempo e os sujeitos envolvidos – a percepção do outro (ator) e de si (espectador nomeado, interpelado), e da própria relação de alteridade. Tais estratégias compõem uma situação teatral de convívio no sentido forte.

E como conceber um convívio no sentido radical? Se avançarmos na analogia às conceituações de presença feitas por Fischer-Lichte, veremos que a presença radical (que a autora expressa por meio do peso da materialidade das letras em caixa alta: PRESENÇA) resulta do colapso da dicotomia entre corpo e mente. Segundo ela, “o processo civilizatório ocidental pressupõe o dualismo mente-corpo²⁷”, que se consolidaria idealmente quando finalmente “os seres humanos conseguissem deixar o corpo sob o controle da mente e se abstrair de seus corpos, livrando-se das condições estabelecidas pela existência física²⁸” (2008, p. 99). Em contraposição, a presença cumpriria essa promessa de apagar a dicotomia entre corpo e mente, mas de modo antagônico à sublimação do corpo: permitindo uma experiência de “mente corporificada”, isto é, de não mais se “ter” um corpo, mas “ser” um corpo, unindo consciência e instintos, como uma sensação de revitalização. Assim, “o espectador experimenta o performer e a si como mentes corporificadas em um constante processo de vir a ser – ele percebe a energia circulante como uma energia transformadora e vital²⁹” (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 115). O que se instaura, então, é uma *experiência* de PRESENÇA, pela qual “a existência ordinária é experimentada como extraordinária – como transformada e até transfigurada” (2012, p. 116)³⁰.

Qualquer analogia que se pretenda fazer com a presença radical deverá considerar essa potência transformadora que recobre uma situação da sensação de extraordinário, de ser um evento significativo que afeta conjuntamente corpo e mente dos envolvidos, de que algo

²⁶ Para uma análise mais detalhada sobre a abordagem dramaturgica do convívio em “Vida”, “Oxigênio”, “Isso te interessa?” e “Esta Criança”, da Companhia Brasileira de Teatro, ver ROMAGNOLLI, 2013.

²⁷ No original: “the occidental civilizing process presuppose the mind-body dualism”.

²⁸ No original: “humans succeed in bringing the body under the control of the mind and abstract themselves from their body, thus freeing themselves from the conditions set by physical existence”.

²⁹ No original: “the spectator experiences the performer and himself as embodied mind in a constant process of becoming – he perceives the circulating energy as a transformative and vital energy”.

³⁰ No original: “ordinary existence is experienced as extraordinary – as transformed and even transfigured”.

acontece entre aquelas pessoas. Uma primeira proposição de convívio no sentido radical seria, então, aquele que proporciona uma *experiência* transformadora no encontro com o outro, de modo que ele é percebido como extraordinário. Nesse sentido de *experiência*, será uma categoria mais subjetiva e instável do que os convívios fraco e forte.

Mais do que fragilidades, essas características são coerentes com uma concepção de experiência, conforme observa o professor espanhol Jorge Larrosa Bondía. De acordo com o autor, a experiência “tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida” (BONDÍA, 2002, p. 28) e seu saber é sempre particular, porque ela depende da singularidade de uma pessoa concreta e nunca será igual para outra.

Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. (2002, p. 27).

A base dessa concepção de *experiência* é um atravessamento do sujeito, no sentido de que na experiência algo nos acontece, frente a um mundo onde “a cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (2002, p. 21). Bondía localiza no excesso de informação e de opinião, que se sacralizam e ocupam os espaços dos acontecimentos, o motivo de vivermos um empobrecimento da experiência.

então o sujeito individual não é outra coisa que o suporte informado da opinião individual, e o sujeito coletivo, esse que teria de fazer a história segundo os velhos marxistas, não é outra coisa que o suporte informado da opinião pública. Quer dizer, um sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião, um sujeito incapaz de experiência. (2002, p. 22).

Tal diagnóstico é semelhante ao de filósofos como Walter Benjamin³¹ e Giorgio Agamben. Para este último, se “o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência” não é porque não ocorram eventos significativos, mas por o cotidiano estar extenuado de eventos incapazes de traduzir-se em experiência (AGAMBEN, 2012, p. 22).

Contrariamente, Georges Didi-Huberman, em diálogo com Georges Bataille, observa que experiência é fissura, é da ordem da contestação, do desconhecido, do não saber. Por isso,

³¹ Benjamin também critica a informação como contrária à experiência, que seria possível na narrativa. Ver BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221; e BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. In: **Obras escolhidas, Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

embora o valor da experiência tenha caído, a própria queda “ainda é experiência (...) em seu próprio movimento de queda sofrida” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 143). Então, ainda que seja aos lampejos inesperados, permanece a possibilidade de uma “experiência tensa entre perda e êxtase” (2011, p. 146). Contra o anúncio da destruição da experiência, Didi-Huberman afirma que “a experiência é indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite” (2011, p. 143-148). Esses lampejos são os desejos e pensamentos que se contrapõem ao insustentável domínio público da razão esclarecedora, como uma liberdade de movimento que, apesar de tudo, não se encerra em si mesma, mas faz-se como transmissão em relação a outrem.

O *sujeito da experiência*, segundo Bondía, diferentemente do sujeito da informação e da opinião que está ocupado em fazer, julgar, poder e querer, é aquele que se constitui como território de passagem (a quem algo “se passa”) e afetação (gerando marcas, vestígios, efeitos). Define-se por sua “receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial” (2002, p. 24). Um sujeito “ex-posto”, em estado de vulnerabilidade e risco.

Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre.”. (BONDÍA, 2002, p. 25).

Para aprofundar essa discussão e articular a experiência mais diretamente ao campo da arte, cabe aqui resgatar a concepção de “arte como experiência” formulada pelo filósofo John Dewey. Para ele, a experiência é sempre da ordem estética, e a arte, o cume disso. Contudo, a separação entre arte e vida teria cavado um abismo entre a experiência comum e a artística. E a oposição binária entre corpo e mente em detrimento do primeiro, considerada pelo autor uma forma de retraimento fundada no “medo do que a vida pode trazer”, causaria o estreitamento e o embotamento da experiência.

Segundo Dewey, a experiência continua ocorrendo nos processos de interação do ser vivo com o ambiente, porém, muitas vezes é incipiente, não emerge como intenção consciente, ou seja, não constitui uma *experiência singular* (*uma* experiência; no original: *an experience*). Isso decorre de distrações e dispersões entre o que se observa, pensa, deseja e obtém, que não permitem à experiência se consumir (2010, p. 109). Cabe lembrar que Dewey escrevia isso na década de 1930, quando esse processo ainda estava em seu primeiro estágio, se considerarmos o agravamento ao qual chegamos ao momento histórico atual.

A experiência singular seria aquela consumada e completa em si mesma. Sua unidade é conferida pela emoção ao atuar sobre os campos prático, intelectual e afetivo que a constituem de modo interdependente. Como “uma troca ativa e alerta com o mundo, em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos” (2010, p. 83) e é sentida como uma intensificação da vitalidade. Isso significa que a experiência depende da percepção da continuidade das situações, eventos e objetos. Ou seja, depende de uma não compartimentalização da vida e do colapso das oposições binárias como carne e espírito, imaginação e execução – posição partilhada por grande parte dos teóricos com os quais dialogamos neste estudo.

Além disso, é interessante observar a oposição entre percepção e reconhecimento proposta por Dewey. No reconhecimento não há resistência suficiente entre uma situação nova e uma velha [já conhecida] para assegurar que aquela chegue à consciência como uma experiência, de modo que pode ser vivida rotineiramente e, até, automaticamente – por exemplo, percorrer o caminho de casa ou assistir ao mesmo procedimento cênico pela vigésima vez. Já a percepção demanda um ato de reconstrução da experiência diante de algo que, por sua diferença em relação ao conhecido, faz com que a consciência torne-se nova e viva – como um passeio a uma paisagem desconhecida ou um trabalho artístico inesperado. Isso significa que é necessário algum atrito entre uma nova condição e a antiga para gerar a consciência renovada do que se está a fazer e permitir que, mais do que só o reconhecimento, a percepção aflore, desencadeando *uma* experiência. Em outras palavras, é preciso algo extracotidiano.

Se pensarmos na relação com o espectador, as estratégias de desestabilização de sua condição podem ser catalisadoras de experiências à medida que façam com que “algo aconteça” com eles, desestabilizem binarismos e rompam com o reconhecimento de seu fazer habitual – ao menos, enquanto essas estratégias não se tornem, também, habituais ao ponto de já se repetirem de modo automatizado.

Qualquer espectador de teatro será capaz de acessar seu próprio arquivo de memórias e encontrar exemplos de acontecimentos teatrais que foram sentidos como experiências significativas – uma “comunhão extasiada”, conforme diz Dewey, sem aludir à comunidade –, intensamente percebidas, que lhe despertaram a consciência, causaram emoções fortes e, por essa combinação entre sentimento e razão, entre intelecto e sensível, entre ação e recepção, proporcionaram a sensação de que algo de extraordinário *aconteceu* e de alguma

transformação. A primeira proposição de convívio radical seria, então, esse que é vivido como *uma* experiência, com a particularidade e a vulnerabilidade decorrentes disso.

Porém, se chamarmos de convívio radical aquele que proporciona *uma* experiência, é importante observar que nem toda *experiência significativa* teatral é gerada por uma intensificação no nível do convívio. Posso citar, por exemplo, a segunda apresentação a que assisti de “Leite Derramado”, espetáculo dirigido por Roberto Alvim. Na noite de sua estreia em São Paulo (e não na apresentação do mesmo espetáculo, com problemas técnicos, em pré-estreia no Mirada – Festival Ibero Americano de Artes Cênicas de Santos), tive *uma* experiência como espectadora: a acentuação da vitalidade, a intensificação de afetos, sensações e dos processos intelectivos, a consciência tornada nova e viva, uma consciência da singularidade daquela experiência e de seu caráter transformador da minha subjetividade. Contudo, não me parece cabível dizer que foi uma experiência de convívio – havia convívio teatral ali, sem dúvida, mas não era a dimensão do convívio que mais diretamente proporcionava a experiência. Embora todo meu corpo estivesse de alguma forma implicado, foi menos uma experiência física e sensorial como um todo do que uma experiência visual, auditiva e intelectual. E, se concordarmos com Dewey, todos esses aspectos precisam coexistir para que haja *uma* experiência, mas haverá experiências em que um ou outro aspecto sobressaia.

Enquanto “Leite Derramado” foi uma experiência mais isolada e introspectiva, concentrada em mim mesma, “Fugit”, do grupo catalão Kamchàtka, me proporcionou uma experiência singular de envolvimento numa dimensão de alteridade, um movimento em direção ao outro, afetando o corpo físico, além da visão e audição, o tato e o aparelho motor na transformação exercida.

Reunido em fila à frente de uma estação de trem do século XIX, na cidade de Santos, durante o Mirada – Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas, o público é atraído por homens e mulheres trajados para viagem, portando malas antigas, que se comunicam somente por gestos e expressões faciais e, assim, conduzem o nosso grupo de espectadores a entrar em vagões de trem e a segui-los pelas ruas como se fosse fugitivos – imigrantes refugiados. Nesse percurso, adentramos construções antigas, lugares aparentemente abandonados, feitos esconderijo, e somos divididos em grupos menores (por vezes, pessoas que vieram juntas “assistir ao espetáculo” se separam) que cumprem trajetos distintos. Aos poucos, a condução dos atores e as situações forjadas convidam a entrar no jogo – que é essencial para que a experiência se realize.

E é disso que se trata: de um teatro da experiência – de uma experiência que passa pelo corpo e assim constitui um saber –, no qual a racionalidade é apenas uma das vias de afetação e conhecimento. Os nossos corpos, como espectadores, são implicados em situações coletivas de afetos e dúvidas: o recolhimento de nossas identidades e aparelhos celulares; a partilha de um pequeno pedaço de pão entre uma dezena de pessoas; ser levado dentro de um ônibus, debaixo de um lençol branco, para não se sabe onde, como clandestino, entre outras.

Obviamente, nenhuma simulação seria capaz de repetir o que seja a experiência de um refugiado, como a vivenciada pelos sírios e haitianos nesta década e por outras incontáveis etnias em tantos outros tempos. Se alguma experiência de alteridade é possível, certamente é residual, incompleta, insuficiente. Nem por isso dispensável. No ônibus de destino incerto, no escuro das ruas vazias, no beco onde o pão é dividido, senti um átimo de medo, um momento de desamparo, um instante de solidão, um temor da perda – e essas sensações acionaram outras semelhantes gravadas na minha memória corpórea e se colaram também aos músculos e nervos como experiência sensível. Mas não se limitou à dimensão físico-sensória. O tempo todo em que se é espectador-atuante, observado pelos demais, é-se também observador da atuação do outro, de modo que o lugar do público não se estabiliza, ao contrário, é movente e induz à autorreflexividade.

No fim de “Fugit”, o público vendado é deixado à própria sorte, de modo que a condução até então realizada pelos atores se rompe. Não há mais pessoas ou regras a seguir. Cada um é deixado com seu corpo, sua experiência e sua consciência. Para mim, se dúvida foi uma experiência singular. *Uma* experiência, vivida com intensidade. No entanto, para outros espectadores com quem conversei, isso não se efetivou. Sinal de que se houver recusa, ou se as condições do entorno forem desfavoráveis – por exemplo, quando parte do público contamina com posturas de escárnio, desprezo, rejeição ou zombaria; ou se a luz do dia não propiciar a mesma sensação de perigo e avivamento dos sentidos da deriva pela cidade vazia à noite –, qualquer experiência significativa fica impossibilitada.

Se retomarmos as observações de Dewey sobre a superação das divisões binárias e sobre o duplo fazer/estar sujeito a algo, somadas à transfiguração sugerida por Fischer-Lichte, seria possível conceber a instabilidade no lugar do espectador como situação propícia³² à experiência, pois o coloca em condição de “fazer” e “ficar sujeito” concomitantemente. Essa situação em que o ordinário da separação de palco e plateia é transfigurado e o espectador se

³² Quando se fala em aspectos favoráveis ou propícios à experiência, trata-se de condições, disposições, inclinações cuja efetividade só se concretizará a depender dos modos de realização e de todos os envolvidos. Portanto, deve ser comprovado caso a caso.

torna simultânea ou pendularmente observador e observado, quando sua função no acontecimento teatral deixa de ser fixa para se lançar num processo contínuo de vir a ser, pelo qual se intensifica a interação com o meio e com as outras presenças. Ainda que tais características nunca possam assegurar a sua realização.

Sem garantias de que ocorra a todo o público igualmente, ou que se repita em uma segunda apresentação, podemos pensar a instauração de uma experiência que privilegie a dimensão do encontro como situação de *convívio radical*. Um “covivenciar”, sugerido por Marcio Abreu na epígrafe, algo que se vivencia junto, na construção de um comum.

De todo modo, seja na acepção *forte* ou *radical*, o fortalecimento do convívio teatral passa necessariamente pelo reconhecimento da dimensão do público como presente e participante do ato teatral. É a radicalização do “estar junto”: a reafirmação da qualidade intersubjetiva presencial das performances teatrais, de sua configuração privilegiada para a circulação dos afetos e para uma experiência de alteridade e de comum – como dois lados da mesma moeda que recusam, ambos, o isolamento individualista.

Isso faz com que o convívio teatral, no sentido pregnante (forte ou radical), propicie uma reflexão encarnada sobre os modos de vida em sociedade. A condição de “encarnado”, aqui, é crucial: assinala um saber que se experimenta corporalmente, próprio da dimensão da presença, da performance. Uma posição que se opõe ao desprezo pelo corpo³³ e à submissão das sensações ao sentido.

1.1.2 Comunidades efêmeras e espectador emancipado?

No campo dos estudos do teatro e da performance, a questão da comunidade vem sendo intensamente debatida desde o início do século XX, enfocando as relações entre atores e espectadores. Muitas vezes, é associada a projetos de “salvação” social que visam a uma comunidade e a uma comunhão utópicas. A crítica principal sofrida por essa linha é a de uma nostalgia de uma pretensa união ou comunhão.

Destacamos visões como a de Georg Fuchs, para quem “ator e espectador, palco e plateia não estão em oposição. Eles são uma unidade”³⁴ (Fuchs, 1959, p. 46 apud Fischer-Lichte, 2008, p. 51). Fischer-Lichte observa que, “como muitos reformadores e vanguardistas

³³ Dewey critica diretamente uma ordem social em que “o prestígio vai para aqueles que usam a mente sem a participação do corpo” e afirma que o “‘sentido’ abarca uma vasta gama de conteúdos: o sensorial, o sensacional, o sensível, o sensato e o sentimental, junto com o sensual. Inclui quase tudo, desde o choque físico e emocional cru até o sentido em si – ou seja, o significado das coisas presentes na experiência imediata” (2010, p. 87-88).

³⁴ No original: “player and spectator, stagium and auditorium are not in opposition. They are a unit”.

do teatro, [Fuchs] sentiu que essa unidade poderia ser restabelecida pela abolição da divisão entre palco e plateia”³⁵ (2008, p. 51). Ela cita exemplos alemães, mas não precisamos ir tão longe: no Brasil, o trabalho do Teatro Oficina é referência dessa desfixação do lugar do espectador desde a segunda metade do século passado, promovendo experiências de intenso convívio em suas performances teatrais. Nas palavras do diretor José Celso Martinez Corrêa sobre o grupo: “Nosso ritual diário de comunhão com o público ainda vai ser percebido como ouro”³⁶. A palavra comunhão, contudo, não remete aqui a nenhuma nostalgia cristã, pelo contrário, a ética é antropofágica, profana, libertária e dionisíaca.

Cabe lembrar ainda brevemente as experiências de Augusto Boal na década de 1960 com o Teatro do Oprimido e seu plano de conversão do espectador em ator. No teatro-fórum, previa a participação do público na criação da obra como transformador da ação dramática, movido pela ideia de que os meios de produção artísticos deveriam ser transferidos aos cidadãos espectadores. Contra uma concepção de espectador passivo, Boal propunha que este “deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores”. E conclui: “A poética do oprimido é essencialmente uma Poética da Liberação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo!” (Boal, 2005, p. 236-237).

A virada performática também potencializa o debate sobre o potencial criador de comunidade do teatro, com foco no teatro-ritual, de viés antropológico. É o caso do pesquisador Richard Schechner, que defende uma revisão do individualismo em prol de uma sociedade mais comunitária, na qual a performance ritual exerceria papel central. Para Schechner, o ritual “é uma forma de os povos se conectarem a um estado coletivo e, ao mesmo tempo, a um passado místico e constroem uma solidariedade social, para formar uma comunidade” (Schechner, 2012, p. 88). Segundo Schechner, o ritual torna-se performance estética quando “uma comunidade participativa se fragmenta, tornando-se ocasional”, já a performance estética torna-se ritual quando “um público formado por indivíduos se transforma em uma comunidade (2012, p. 83)”. Por seu caráter liminar, a performance ritual seria capaz de produzir entre os participantes a experiência de *communitas* (conceituada por TURNER, 1969), a qual Schechner se refere como um sentimento de camaradagem ou solidariedade que pode surgir, ainda que efemeramente, geralmente na forma de uma

³⁵ No original: “like many theatre reformers and avant-gardists he felt that this unity could be reestablished by abolishing the division between stage and auditorium”.

³⁶ Fonte: site do Teatro Oficina. <http://www2.uol.com.br/teatrooficina/velhosite/oficina/oficina.htm> Acesso em 10 jan. 2017.

communitas normativa (imposta e ordenada, como em uma congregação religiosa) e, mais raramente, na de uma *communitas* espontânea (descrita em termos de sinceridade na transmissão do calor humano).

Há nessa proposição uma concepção transcendental de comunidade como promessa de solidariedade e comunhão, tanto sagrada quanto secular, e uma nostalgia de um passado mais comunitário, que se sustentaria no comportamento ritual humano, da ancestralidade à contemporaneidade, com a qual esta pesquisa não se alinha, por não compreender o convívio como uma dimensão mística, nem a comunhão como um fim desejável em razão do caráter politicamente problemático da noção de unidade que ela pressupõe.

Jacques Rancière, ao aproximar sua filosofia à teoria do teatro em obras como “O espectador emancipado”, contudo, se posiciona contra a ideia de que este seja, por excelência, a arte da comunidade. Ao mesmo tempo, a discussão sobre o *comum* permeia toda sua abordagem do regime estético como sendo fundamentalmente político, por permitir redistribuições do sensível. O conceito-chave, aqui, é o de “partilha do sensível”: “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”, ou seja, uma “partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (Rancière, 2005, p. 15).

Para o autor, uma vez que a experiência estética torna aparente a arbitrariedade das formas como se organizam os sujeitos e o mundo, e torna sensível a alteridade, ela interpela as ideologias vigentes e apresenta possibilidades heterogêneas de partilha do sensível, por meio de dissensos e ficções. Redistribui as relações “entre o ativo e o passivo, o singular e o comum, a aparência e a realidade”, com as quais se constitui temporal e espacialmente os lugares de arte e “produz, assim, formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação políticas que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos” (RANCIÈRE, 2010, p.53).

Com base nisso, refletir sobre as potencialidades do teatro para a reconfiguração da experiência leva a indagar sobre as implicações estéticas e políticas das formas como se redistribuem as relações entre sujeito-objeto ou sujeito-sujeito – performers e espectadores – no espaço e no tempo do acontecimento teatral, tomando este como lugar de ficção ou dissenso, conforme propõe Rancière.

Podemos pensar que o convívio teatral abre a possibilidade de constituição de uma microcomunidade temporária e heterogênea onde são experimentadas repartilhas do sensível entre atores e espectadores. Contudo, é aqui que o filósofo sustenta uma posição polêmica, contrária à daqueles que ele chama de “reformadores do teatro” e às suas tentativas de instaurar uma comunidade entre atores e espectadores e de salvá-los de uma suposta passividade. A fala de Rancière sobre o espectador emancipado, proferida como conferência e transformada em livro, guarda um aspecto de provocação, como sugerem suas últimas frases:

Eu tenho consciência de que tudo isso deve soar como palavras, meras palavras. Mas eu não levaria isto como um insulto. Ouvimos tantos oradores passarem suas palavras adiante como algo mais que palavras, como senhas que nos habilitariam a entrar em uma nova vida. Vimos tantos espetáculos que se gabavam por não serem meros espetáculos, mas cerimoniais de uma comunidade. Mesmo hoje em dia, apesar do chamado ceticismo pós-moderno quanto a mudar nossa forma de viver, pode-se ver tantos shows que posam como mistérios religiosos que talvez não seja tão escandaloso ouvir, para variar, que palavras são apenas palavras. Romper com os fantasmas da Palavra transformada em carne e do espectador transformado em ator, saber que palavras são apenas palavras e que espetáculos são apenas espetáculos talvez nos ajude a entender melhor como palavras, histórias e espetáculos podem nos ajudar a mudar alguma coisa no mundo em que vivemos (RANCIÈRE, 2010b, p. 122).

Bem, palavras são e não são meras palavras: o seu poder de ação, criação, transformação sobre o mundo é inegável, daí o caráter de provocação que sombreia o texto. Provocação dirigida às ambições desmedidas de transformação social que capturariam a arte para finalidades que lhe são alheias. Um espetáculo é só um espetáculo na medida em que não cabe esperar dele a resolução do conflito no Oriente Médio ou o fim dos totalitarismos ou a solução contra o genocídio da população negra. O que não impede que, pelas ficções que cria, pelos dissensos que estabelece, contribua para interferir no modo como essas questões são percebidas, projetar novos paradigmas e fazer-se espaço de experimentação de impossíveis – para ecoar o filósofo político Vladimir Safatle quando diz que “talvez a única função da arte seja exatamente esta, nos fazer passar da impotência ao impossível³⁷” (Safatle, 2016, p. 35).

A provocação crítica de Rancière direciona-se contra os “reformadores do teatro” porque, para o autor, eles ressoariam a posição platônica antiteatral ao aderir ao discurso dos males (em especial, a alienação) causados pelo espetáculo na sociedade. Para o filósofo francês, o problema está na concepção do espectador como observador passivo, destituído da capacidade de agir, alienado por uma “sociedade do espetáculo” (Debord, 1997, p. 24) onde “quanto mais se contempla, menos se vive; quanto mais se aceita reconhecer-se nas imagens

³⁷ Diz Vladimir Safatle que precisamos “nos lembrar que o impossível é apenas o regime de existência do que não poderia se apresentar no interior da situação em que estamos, embora não deixe de produzir efeitos como qualquer outra coisa existente. O impossível é o lugar para onde não cansamos de andar, mais de uma vez, quando queremos mudar de situação. Tudo o que realmente amamos foi um dia impossível” (Safatle, 2016, p. 35-36).

dominantes da necessidade, menos se compreende a própria existência”. Essas supostas passividade e alienação como condições do espectador seriam o argumento de base para modelos teatrais de participação “ativa” do público na ação coletiva – como vimos, anteriormente, no pensamento de Augusto Boal. As observações de Rancière, então, estendem-se contra proposições poéticas tão díspares quanto as dos “reformadores” Antonin Artaud e Bertolt Brecht, e contra uma rejeição do espetáculo manifesta na concepção do teatro como “comunidade viva”.

Desde o advento do romantismo alemão, o conceito de teatro tem sido associado à ideia de comunidade viva. O teatro apareceu como uma forma da constituição estética – no sentido da constituição sensorial – da comunidade: a comunidade como um meio de ocupar o tempo e o espaço, como um conjunto de gestos vivos e atitudes vivas que estão acima de qualquer forma ou instituição políticas; a comunidade como um corpo performático e não como um aparato de formas e regras. Deste modo, o teatro foi associado à noção romântica de revolução estética: a ideia de uma revolução que não mudaria apenas as leis e instituições, mas transformaria as formas sensoriais da experiência humana. A reforma do teatro significou, deste modo, a restauração da sua autenticidade como uma assembléia ou uma cerimônia da comunidade. O teatro é uma assembléia onde as pessoas adquirem consciência da sua condição e discutem os seus próprios interesses, diria Brecht depois de Piscator. O teatro é uma cerimônia onde se dá à comunidade a posse das suas próprias energias, afirmaria Artaud. (RANCIÈRE, 2010, p. 111).

É compreensível a crítica de Rancière à ideia de que a performance teatral (e a comunidade que ela formaria) esteja acima de regras, embora caiba questionar no que ou em quem se baseia, uma vez que os estudos da performance não a posicionam “acima” das formas e das instituições políticas, do modo hierárquico ou independente como ele sugere. Pensar a comunidade como corpo performático não exclui pensá-la como aparato de formas e regras, pelo contrário, permite refletir sobre a performance das instituições normatizadoras, dos dispositivos de controle. De todo modo, não sendo Rancière propriamente um assíduo ensaísta sobre teatro (o cinema é objeto mais frequente de seus estudos), é interessante tomar suas provocações mais como uma chamada ao reequilíbrio de forças em um momento histórico em que, em reação aos excessos textocêntricos e à obliteração do corpo no logocentrismo ocidental, há aqueles que tendem a recusar a representação em favor da performatividade. Lembremos do teatro como zona de experiência, como acontecimento simultaneamente constituído de teatralidade e performatividade, para evitar tais armadilhas de parcialidade.

Quanto à ambição pelas grandes transformações, o alerta servirá para desviar das grandes para as microutopias. Afinal, não seria a arte crítica espaço para experimentação de formas heterogêneas às normas da vida cotidiana? Ou já se perdeu a crença em qualquer possibilidade de transformação da vida social pela ação/imaginação humana?

Vejamos mais da argumentação de Rancière contra a concepção de teatro como “lugar especificamente comunitário”:

Espera-se que ele seja tal lugar porque, no palco, corpos vivos e reais atuam para pessoas que estão fisicamente presentes e juntas no mesmo lugar. Desta forma, espera-se que ele proporcione uma sensação única de comunidade, radicalmente distinta da situação do indivíduo assistindo [à] televisão, ou das pessoas que vão ao cinema, que se sentam diante de imagens desencarnadas, projetadas. Por incrível que pareça, o amplo uso de imagens de todos os tipos de meios na cena teatral não colocou este pressuposto em questão. As imagens podem substituir os corpos vivos na cena, mas enquanto os espectadores estiverem unidos ali, a essência viva e comunitária do teatro parece estar a salvo. Assim, parece impossível escapar da questão: o que acontece especificamente entre espectadores num teatro que não acontece em outro lugar? Existe algo mais interativo, mais comunitário, que acontece entre eles do que entre indivíduos que assistem [a]o mesmo programa na TV ao mesmo tempo? (RANCIÈRE, 2010, p. 117-118).

Nessas perguntas, é notável como o autor, embora trate do encontro de presenças físicas (o convívio), faça-o somente na dimensão espectador-espectador, suprimindo a relação entre espectadores e atores. Ignora, assim, que basta um ator ou uma atriz para que o convívio se instaure mesmo nas formas de natureza híbrida fronteiriças com a videoarte ou o cinema, pois a tecnologia não faz o ator desaparecer, o que ela gera é uma tensão entre corpo e imagem – ou entre a materialidade do corpo presente e a imagem do corpo ausente. Exemplo disso é o espetáculo “Julia”, da diretora Christiane Jatahy, no qual dois telões e um cinegrafista dividem o palco com os dois atores, de modo que a atenção do público é “disputada” entre corpo e tela. Isso gera uma tensão permanente na expectativa, que intensifica e torna aparente o processo de montagem a ser realizado pelo olhar de cada espectador, induzindo à autorreflexão sobre essa ação. Como espectadora, pude observar que num palco italiano à distância considerável da plateia, como o Teatro Bom Jesus, em Curitiba, a configuração espacial reduziu o espaço de ressonância afetiva e a comoção pelos corpos fenomênicos dos atores, o que privilegiava a contemplação das imagens projetadas em grandes telas. Em contraste, num teatro de plateia contígua ao palco, como o Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo, a proximidade física com os atores favoreceu essa afetação presencial, configurando uma espécie de triangulação na qual ora a tela fazia a mediação entre os corpos dos espectadores e os corpos dos artistas, ora a atriz Julia Bernat ocupava uma posição de “mediadora” entre público e tela.

Em sua argumentação, porém, Rancière rapidamente exclui qualquer ator de cena, substituindo-os por imagens. Bem, se imagens tomam completamente o lugar dos atores, provavelmente não haveria tanta diferença em relação às artes audiovisuais, conforme ele insinua. Contudo, consideremos um trabalho liminar como “Stifters Dinge”, do diretor Heiner Goebbels, em que não há atores propriamente, somente técnicos ou atores-operadores que

preparam o grandioso maquinário para produzir uma profusão de imagens e sons. A sensação de ausência (contraparte da presença: a ausência só é sentida em relação à iminência da presença por algo que esteve ou se esperava presente) desses atores pesa sobre o acontecimento. Especialmente porque os técnicos são vistos pelo público antes do início oficial do espetáculo, enquanto fazem os preparativos finais no cenário-instalação. Ou seja, é justamente em função (de oposição) da concepção do teatro como encontro das presenças de espectadores e atores que um acontecimento como esse se constrói. Sua potência reside justamente no modo como tensiona esses lugares fronteiriços. Logo, talvez já não se possa dizer que o grupo de espectadores, estranhado pelas ausências sentidas, se comportará como o faz diante da televisão – sobretudo se o espetáculo compõe a programação de uma mostra que carrega a palavra teatro no nome (a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MITsp 2015), o que inaugura um tipo de expectativa específica, distinto da fruição em uma sala de cinema ou uma galeria de arte. Toda a situação convoca os espectadores a direcionar a atenção sobre – e perceber – o ser espectador e o ser teatro, e à autorreflexão sobre como essas formas se organizam.

A questão, então, não seria mais apenas “o que acontece especificamente entre espectadores num teatro que não acontece em outro lugar?”, mas o que de específico acontece entre espectadores, atores e (ocasionalmente) técnicos num teatro que não em outro lugar? Esta, sim, contempla todos os envolvidos no convívio teatral – ou na “comunidade” que Rancière interroga. E pode afetar, inclusive, a relação espectador-espectador.

Vejamos a resposta do autor à primeira pergunta:

Acho que esse “algo” não é nada além do pressuposto de que o teatro é comunitário em si e por si mesmo. A pressuposição de que o “teatro” significa sempre corre na frente da cena e prediz seus efeitos reais. Mas, num teatro, ou diante de um espetáculo, assim como num museu, numa escola, ou na rua, existem apenas indivíduos, abrindo seu próprio caminho através da floresta de palavras e coisas que se colocam diante deles ou em volta deles. O poder coletivo comum a estes espectadores não é o status de membro de um corpo coletivo. E também não é um tipo peculiar de interatividade. É o poder de traduzir do seu próprio modo aquilo que eles estão vendo. É o poder de conectar o que vêm com a aventura intelectual que faz com que qualquer um seja parecido com qualquer outro, desde que o caminho dele ou dela não se pareça com o de mais ninguém. O poder comum é o poder da igualdade de inteligências. (...) O que tem que ser colocado à prova pelas nossas performances – seja ensinar ou atuar, falar, escrever, fazer arte, etc. – não é a capacidade de agregação de um coletivo, mas a capacidade do anônimo, a capacidade que faz qualquer um igual a todo mundo (Rancière, 2008).

É fundamental a preocupação de Rancière em não hierarquizar as artes (e, com elas, a partilha do sensível) e em valorizar o anônimo em vez do coletivo, se esse coletivo for concebido como uma comunidade unificadora e, conseqüentemente, de pendor totalitário. Entretanto, se concordamos com os fins da argumentação, aos meios é necessário interpor

pontuações. A primeira: a comunidade só é pressuposto no teatro em sua acepção mais abrangente, a de convívio no sentido fraco, e não parece ser esta a que Rancière mira quando fala em poder. Afinal, se ela efetivará sua potência de experiência, como anseiam seus entusiastas, não é da ordem do pressuposto nem questão passível de generalização; só se saberá diante da forma elaborada por cada poética e das relações que suscita. Assim, dizer que o ritual é uma forma de conexão a um estado coletivo não significa que todo e qualquer ritual produzirá esse efeito, mas que carrega essa possibilidade a depender de seu modo de execução.

Segundo ponto: afirmar que no teatro existem apenas indivíduos é ignorar que o outro que o espectador tem diante de si ou a seu lado (especialmente quando as luzes da plateia se acendem) não é uma tela, nem uma página, nem uma árvore. Tampouco o espectador está cercado apenas de palavras e coisas, isolado em seu próprio mundo. Entre dois sujeitos próximos há potência de mútua afetação, há possibilidade de uma ação empreendida juntos, distintas das que se pode fazer por intermédio tecnológico. Descrer disso é aceitar um mundo de individualismo extremo.

Terceiro: Toda a argumentação do parágrafo se baseia numa visão logocêntrica – o que o teatro “significa”, o poder de “traduzir” etc. – que não abre espaço para a afetação sensorial e para “aquilo que o sentido não consegue transmitir”, como diria Gumbrecht (2010). Por essa perspectiva, não surpreende que Rancière recuse a experiência de comunidade como uma potência da performance teatral, uma vez que submete a presença à lógica do sentido. Logo, descarta a retroalimentação autopoética entre atores e espectadores efetivada em convívio e como os deslocamentos que desestabilizam essas posições propiciam a autorreflexão sobre os interditos e os possíveis de cada lugar.

Quanto a esses trânsitos, observemos a crítica de Rancière ao binarismo do pensamento debordiano manifesto na oposição hierárquica entre inativo e ativo, espectador e ator.

Todas estas oposições – olhar/saber; olhar/agir; aparência/realidade; atividade/passividade – são muito mais que oposições lógicas. Elas são o que eu chamo de partilha do sensível, uma distribuição de lugares e de capacidades ou incapacidades vinculadas a estes lugares. Em outros termos, são alegorias da desigualdade. (...) O espectador é geralmente desmerecido porque ele não faz nada, enquanto os atores no palco – ou os operários lá fora – fazem alguma coisa com seus corpos. Mas é fácil inverter a questão afirmando que aqueles que agem, aqueles que trabalham com seus corpos, são obviamente inferiores àqueles que são capazes de olhar - isto é, aqueles que conseguem contemplar ideias, prever o futuro, ou ter uma visão global do mundo. As posições podem ser trocadas, mas a estrutura continua a mesma. O que conta, na verdade, é apenas a afirmação da oposição entre duas categorias: existe uma população que não pode fazer o que a outra população faz. Existe capacidade de um lado e incapacidade de outro (RANCIÈRE, 2010, p. 115).

Nesse mesmo sentido, no trabalho de dramaturgos e atores que não concebem os espectadores como aqueles para quem é preciso explicar “a verdade a respeito das relações sociais e os melhores meios para acabar com a dominação”, Rancière ainda critica a “pressão” que recai sobre o público para que este dê as explicações, descubra as respostas, saia da passividade e se torne um cidadão ativo no mundo. Esta seria, ainda, uma posição embrutecedora por manter a distância entre os que sabem (agora, os espectadores) e os que não sabem (os atores), os capazes e os incapazes.

Novamente, a concordância com a finalidade de não tornar a relação palco-plateia embrutecedora não coincide com a adesão aos argumentos que a sustentam. Abrir o espetáculo à resposta do espectador não o coloca necessariamente em posição superior à do ator, como aquele que sabe diante de quem não sabe – o que tenho visto muitas vezes como espectadora dessas proposições é um partilhar da pergunta, que coloca espectadores e atores lado a lado na incerteza e na busca. Existe capacidade dos dois lados. Do mesmo modo, propor formas heterogêneas de ação ao público não significa tomá-lo como superior nem inferior: assim como o espectador é posto em posição de “atuar”, ou seja, ser visto, o ator pode passar à posição de observar, ou ver, e entre esses lugares não há hierarquia de capacidades, mas trânsitos entre posições e singularidades.

Para além dessas divergências, a provocação feita por Rancière ao teatro traz questões bastante pertinentes para a reflexão sobre as relações entre atores e espectadores no convívio teatral: quando essas relações pressupõem a igualdade de inteligências – e um espectador emancipado – e quando, ao contrário, preservam a distância de capacidades e se tornam embrutecedoras. O teatro participativo, sobre o qual deteremos a atenção adiante, tem sido constantemente questionado a esse respeito – e é crucial que o seja. Entretanto, parece demasiado radical – e pouco testada no corpo a corpo com as obras³⁸ – a conclusão de Rancière:

O atravessamento das fronteiras e a confusão de papéis não deveriam levar a uma espécie de “hiperteatro”, transformando a condição (passiva) do espectador em atividade ao transformar a representação em presença. Pelo contrário, o teatro deveria questionar o privilégio da presença viva e trazer o palco novamente para um nível de igualdade com o ato de contar uma história ou de escrever e ler um livro. Ele deveria ser a instituição de um novo estágio de igualdade, onde os diferentes tipos de espetáculo se traduziriam uns nos outros (RANCIÈRE, 2010, p 121).

³⁸ Nesse ponto, concordo com Gareth White de que “o artigo parece menos ciente das práticas contemporâneas do que dos manifestos que as inspiraram em algum momento do passado”. No original: “the essay seems less aware of contemporary practices, than of the manifestoes that inspired it at sometime in the past” (2013, Loc 546).

Não seria o “privilegio” da presença menos uma questão de hierarquia do que de singularidade? Não seria um projeto demais uniformizador e normatizador pedir que o teatro se equiparasse à escrita e à leitura de um livro? Quando Rancière fala em contar uma história, parece querer dar relevo à transmissão oral de signos, mas este ato não se faz também por formas de afetação físicas e sensoriais? Por que o teatro não pode experimentar suas potencialidades, radicalizar aspectos daquilo que lhe é característico para ampliar suas experiências? Não é essa proposição demais controladora sobre o que deve e o que não deve o teatro, querendo demarcar os seus limites?

A afirmação de Rancière contém uma rejeição ao que o teatro pode ser em termos de singularidade e de pluralidade: se o singular é o convívio teatral, o plural é as tantas formas, mais representativas ou performáticas, como ele pode se apresentar. Se o teatro contemporâneo ocidental, nas últimas décadas, tem seguido caminhos de “mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada”, como no teatro pós-dramático de Hans Thies Lehmann (2007, p. 143), ou concebe a teatralidade “não mais como representação, mas apresentação, *mise en présence*”, como diagnostica Jean-Pierre Sarrazac (2012, p. 105), dentre outros tantos teóricos dos estudos teatrais, é em decorrência de uma recusa ao teatro como sinônimo de forma dramática e ao textocentrismo que – este sim – cria uma hierarquia do texto sobre as demais formas de expressão da cena.

Quanto ao problema da lógica binária apresentado pelo filósofo, a estética da performance responde com outra concepção do que seja colapsar as oposições hierárquicas: a possibilidade de trânsito entre elas, de coexistência, de oscilação. É nesse sentido que a desestabilização do lugar do espectador não vem sem uma desestabilização do lugar do ator. Isso não faz com que o espectador vire ator ou o ator vire espectador simplesmente invertendo os pólos do binômio e as posições numa hierarquia, mas cria trânsitos mais fluidos e possibilidade de experimentação de outros predicativos desfazendo a hierarquia.

O problema, portanto, não reside na condição do espectador enquanto categoria ontológica, mas no exercício prático dessa condição. Este é afetado historicamente por um processo político e sócio-cultural de embrutecimento intelectual e sensível, que passa pela dessubjetivação decorrente da multiplicação dos dispositivos de controle³⁹ (Agamben, 2009),

³⁹ Giorgio Agamben define os dispositivos como conjunto de práxis e saberes que governam gestos e pensamentos humanos, de modo que os sujeitos resultam “do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos” e “um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação” (Agamben, 2009, p. 41). No atual momento do capitalismo, contudo, há uma imensa proliferação de dispositivos e eles já não se caracterizam pela produção de sujeitos, mas pela dessubjetivação. “As sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real. Daqui o eclipse da política, que

pelo sequestro do tempo submetido à demanda de desempenho maquínico no capitalismo tardio 24/7 (Crary, 2015)⁴⁰, pela cultura de consumo vigente no Ocidente. Mas, também, por especificidades históricas e sociopolíticas brasileiras, distintas do contexto francês ou europeu ou mesmo dos países desenvolvidos. Aqui, onde a precarização do sistema educacional⁴¹ e a desvalorização da cultura⁴² operam pela via do embrutecimento, com escolas (não somente as públicas) despreparadas para formar leitores quanto mais prover uma formação estética, e baixos investimentos em projetos artísticos, o que gera um afastamento entre os cidadãos e a arte, além da depauperização da autoestima do espectador acerca de sua própria sensibilidade e capacidade reflexiva. Tudo isso, recentemente acompanhado de um agravamento da crise de representatividade política⁴³ e da demanda social por novos e maiores espaços de ação e decisão públicos, como se viu nos movimentos de ocupação dos órgãos da Funarte, das universidades e das escolas de Ensino Médio em 2016 e na ascensão da extrema direita, com consequente queda dos direitos democráticos, a partir das eleições de 2018.

pressupunha sujeitos e identidades reais (o movimento operário, a burguesia), e o triunfo da *oikonomia*, isto é, de uma pura atividade de governo que visa somente à sua própria reprodução” (2009, p. 48-49)

⁴⁰ Jonathan Crary critica a lógica temporal produtiva do capitalismo tardio, à qual nomeia com a expressão 24/7 que indica a demanda por produção 24 horas por dia, sete dias por semana, reconfigurando identidades para se “adaptarem à operação ininterrupta de mercados, redes de informação e outros sistemas”. “Um ambiente 24/7 (...) é um modelo não social de desempenho maquínico e uma interrupção da vida que não revela o custo humano para sustentar sua eficácia”. (Crary, 2014, p. 19). Alterou-se, assim, a forma de percepção do mundo, com perda do convívio, de modo que “a base inter-humana do espaço público se torna irrelevante para nosso isolamento digital fantasmagórico” (2004, p. 99). “Com um menu infinito e perpetuamente disponível de solicitações e atrações, 24/7 incapacita a visão por meio de processos de homogeneização, redundância e aceleração. Apesar de afirmações em contrário, assistimos à diminuição das capacidades mentais e perceptivas em vez de sua expansão e modulação” (2014, p. 43).

⁴¹ De acordo com o relatório “Alfabetismo e o Mundo do Trabalho”, no Brasil há 8% de pessoas em idade de trabalho com plena capacidade de interpretação e expressão; 23% com capacidade intermediária, 42% elementar, 23% rudimentar e 4% analfabetas. O estudo, divulgado em fevereiro de 2016, foi conduzido pelo IPM (Instituto Paulo Montenegro) e pela ONG Ação Educativa. Disponível em: http://download.uol.com.br/educacao/2016_INAF_%20Mundo_do_Trabalho.pdf Acesso em 14 jan. 2017. De uma perspectiva da emancipação, o que esses números traduzem não é a incapacidade (inata) dessas pessoas, mas a falta de desenvolvimento de suas faculdades e de repertório, como resultado de um contexto educacional, cultural e político de embrutecimento.

⁴² Segundo a pesquisa “Públicos de Cultura”, de 2013, realizada pela Fundação Perseu Abramo, 57% dos brasileiros afirmaram que nunca haviam visto uma peça no teatro, e 61%, que nunca haviam visto uma peça em outro local que não um teatro (como na rua). Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/sintese/> Acesso em 14 jan. 2017. Já a “Pesquisa Nacional sobre Hábitos Culturais”, realizada em dezembro de 2015 por Fecomércio-RJ/Instituto Ipsos, indica que 47% dos brasileiros não realizaram nenhum “programa de lazer cultural” no ano e somente 12% foi ao teatro (em 2007, era 6%). Disponível em: <http://empreendedor.com.br/noticia/pesquisa-revela-habitos-culturais-dos-brasileiros/> Acesso em 14 jan. 2017.

⁴³ Para o pesquisador de Ciências Sociais João Paulo Viana, trata-se de uma crise mundial: “A crise da representação política tem sido caracterizada como um fenômeno mundial, colocando em dúvida a legitimidade dos partidos políticos, enquanto agentes de representação de interesses, em corresponder efetivamente às demandas societárias. Num contexto marcado pela emergência de novas formas alternativas de participação política, além de mudanças estruturais nas economias capitalistas, o aumento do descrédito dos cidadãos para com as instituições representativas se tornou uma realidade não apenas em Estados periféricos.” Ver VIANA, J.P. Sobre a crise da representação política. In: **Blog Legis-Ativo, Estadão**, 10 nov. 2015. Disponível em: <http://politica.estadao.com.br/blogs/legis-ativo/sobre-a-crise-da-representacao-politica/> Acesso em 10 ago. 2019.

A concepção da igualdade de inteligência, por essa linha de pensamento, está em pressupor a capacidade do espectador e não recusá-la: se ele é capaz de interpretar, se há saber em ver e ouvir, se essas atividades já demandam faculdades perceptivas e cognitivas, por que não convidá-lo a exercer essa percepção e essa cognição também em outros lugares? O que o espectador perde quando o teatro lhe confere mais espaço de ação? Porque se trata disso: não de conferir ao espectador uma ação que lhe era interdita – em última instância, só a obediência à norma social impede qualquer um na plateia de levantar-se e correr nu sobre o palco, ao menos até que os atores o impeçam ou os seguranças o capturem –, mas de abrir espaços para esse espectador. Se esses espaços serão emancipados ou embrutecedores, dependerá do tipo de redistribuição do sensível que configuram, se são espaços de mais liberdade ou de mais imposição, de singularidades ou de uniformização, de manipulação ou de diálogo entre sujeitos. Se são espaços de consenso ou de dissenso.

Em outras palavras, dependerá da distinção entre um projeto homogêneo de comunidade, recusado em sua dimensão cristã e totalitária, e uma concepção heterogênea na qual se abra espaço para as singularidades e para experiências de resistência e de uso livre do comum. Esses dois horizontes devem se manter à vista de qualquer discussão sobre as implicações políticas do convívio teatral no confronto com os casos concretos de espetáculos abordados, a partir do momento que a análise se volte à articulação dramaturgica do convívio justamente como campo de disputa do comum.

1.2 VER E SER VISTO: DESLOCAMENTOS DO PÚBLICO

Desde os anos 1990, as chamadas *microutopias de proximidade* estão no horizonte da Estética Relacional, na medida em que esta se propõe a “estreitar” o espaço das relações, tecer vínculos temporários e novos modos de melhor habitar o mundo, construindo espaços concretos de encontro. O movimento foi nomeado pelo crítico e curador de arte francês Nicolas Bourriaud a partir de um conjunto de práticas artísticas voltadas para o processo, cuja matéria principal é a intersubjetividade, e o tema, o encontro para uma elaboração coletiva dos sentidos. Assim, essas obras constituem “domínios de trocas particulares”, variando de acordo com o modelo de sociabilidade criado. Daí emerge uma nova concepção de “forma”, como propriedade relacional.

As figuras de referência da esfera das relações humanas agora se tornaram ‘formas’ integralmente artísticas: assim, as reuniões, o encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais (2019, p. 40).

Entre as formas, estão os momentos de convívio construídos. As obras relacionais, então, inventariam “modos de estar-juntos, formas de interações que ultrapassem a fatalidade das famílias, dos guetos do tecnoconvívio e das instituições coletivas que nos são oferecidas” (2009, p. 84). Aí residiria seu projeto político, em antagonismo com os modos de comunicação que, hoje, encerram os contatos em “espaços de controle que decompõem o vínculo social”. Por isso, para Bourriaud, “a partida mais animadamente disputada no tabuleiro da arte se desenvolve em função de noções interativas, conviviais e interacionais” que buscam formas de recompor esses vínculos (2009, p. 11).

A interatividade, entretanto, não configura nenhuma novidade. O que distingue a arte relacional das artes participatórias dos anos 1960, segundo o autor, é o lugar inédito concedido a essas relações como matéria artística:

essa geração de artistas não considera a intersubjetividade e a interação como artifícios teóricos em voga, nem como coadjuvantes (pretextos) para uma prática tradicional da arte: ela as considera como ponto de partida e de chegada, em suma, como os principais elementos a dar forma à sua atividade (2009, p. 62).

Ainda que se refira às artes visuais e à performance, o crítico francês abre caminho para o desenvolvimento de estudos relacionais acerca das especificidades de artes como o teatro, na qual o aspecto intersubjetivo sempre foi fundamental – embora mais como pressuposto do que destino.

No artigo “Lo real es relacional”⁴⁴, o pesquisador espanhol José António Sánchez constata que as consequências da emergência da estética relacional foram diversas para os criadores de teatro – em relação ao cinema, literatura e artes visuais – justamente porque o “relacional” sempre foi um aspecto concreto dentro dos processos de criação e nas situações de apresentação, de modo que o teatro seria “um meio ótimo para o cumprimento desse novo objetivo fixado para a atividade artística”⁴⁵ (2012, p. 276). Isto porque o convívio teatral é, por essência, relacional.

Enquanto Bourriaud distingue a arte relacional pela centralidade da interação, Sánchez ressalta sua diferença diante das práticas teatrais participativas dos anos 1960 – dentre as quais destaca Augusto Boal – pela não subordinação ao (macro)político. Em vez disso, a ambição é micropolítica: gerar um espaço autônomo, regido por leis distintas das vigentes no processo político ou jurídico ou nos meios de comunicação hegemônicos, de modo que “aqueles que antes ocupavam o papel de consumidores, ou, em todo caso, de figurantes passam ao primeiro plano e tornam-se significantes e inclusive geradores, eles mesmos, de conteúdo simbólico”⁴⁶ (Sánchez, 2012, p. 273).

Em seu estudo sobre cenários liminares, a pesquisadora mexicana Ileana Diéguez CABALLERO também reconhece a proximidade entre a arte relacional e as práticas da teatralidade liminar por ela investigadas, embora se oponha à ênfase na virada performática, para focar a perspectiva de “campos expandidos”, conforme pontua Fernandes (CORNAGO; FERNANDES; GUIMARÃES, 2019, p. 214). Por *liminaridade*, CABALLERO entende a “zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como ação da presença num meio de práticas *representacionais*” (CABALLERO, 2011, p. 20), que abarca desde o social performativo até a arte teatral e performativa (CABALLERO, 2016, p. 52). Um território de negociações intersubjetivas tanto quanto de ações insurgentes contra o *status quo*, que a autora aproxima à noção de comunidades efêmeras de Victor Turner:

O que percebo como liminaridade acontece quando em uma realidade emerge outra realidade; quando em uma situação se instala aquilo que está reprimido, cancelado, silenciado. É sem dúvidas uma espécie de retorno, de reparação. Um ato de memória. Nestes últimos anos percebo o liminar inevitavelmente conectado a uma dimensão fantasmal e de luto; como se desde esta condição fosse possível sustentar uma efêmera *communitas* na que pudéssemos voltar a estar com os que já não estão (CABALLERO, 2016, p. 58).

⁴⁴ Trata-se da última versão do capítulo “Lo real es relacional”, integrante do livro “Prácticas de lo real en la escena contemporánea”, a mim enviada por e-mail por José António Sánchez em 29 jun. 2016.

⁴⁵ No original: “ofrecen un medio óptimo para el cumplimiento de este nuevo objetivo fijado a la actividad artística”.

⁴⁶ No original: “quienes antes ocupaban el papel de consumidores, o em todo caso, de figurantes, pasen a primer plano, se hagan significantes e incluso generadores ellos mismos de contenido simbólico”.

Partilharia, assim, com a estética relacional a geração de poéticas intersticiais que transgridam classificações e sentidos fixados, com base numa concepção de arte como “prática social alternativa” e “projeto político” que favoreça trocas distintas das “zonas de comunicação” impostas (CABALLERO, 2011, p. 46).

Por essa perspectiva em comum, a arte passa a ser concebida como “estado de encontro”, o que “sublinha a dimensão convivial e socializante – arte como lugar de produção de uma socialização específica – não necessariamente no nível das coletividades massivas, mas também de micro-comunidades e micro-encontros [sic] que testemunham as efêmeras relações com o outro” (2011, p. 47).

Para tratar dessa dinâmica de alteridade presente nas práticas teatrais e de teatralidade liminar, a autora recorre à formulação de Mikhail Bakhtin⁴⁷ sobre a autoconsciência ser constituída na fronteira entre si e o outro, não numa suposta interioridade soberana. Ao olhar para dentro de si, o que o sujeito encontra é o olhar do outro, de modo que a estrutura do ato ético, ou do ato estético com proceder ético, dá-se por meio de três operações principais: eu-para-mim, outro-para-mim, e eu-para-outro. Ou seja, é uma “estrutura relacional, um sistema de relações personalizadas e variáveis, construídas por nossa interação com o mundo, determinadas pelas posições a partir das quais desenvolvemos as relações com os outros” (2011, p. 53).

Traçadas essas características em comum entre o estatuto relacional da arte e a teatralidade liminar, CABALLERO identifica ambos justamente como territórios de “dissidência”, em que as diferenças são colocadas em jogo.

muitas das ações artísticas às quais Bishop faz referência apontam – como também acontece nas práticas das quais me aproximo – a emergência de estados efêmeros de encontro que dão espaço a gestos de dissidência e de diferença, e que por isso mesmo invertem as relações com o que nos rodeia, carnavalizando de alguma maneira estas relações, embora num tempo muito breve (CABALLERO, 2011, p. 47).

Pensar o convívio como condição para o encontro de singularidades é um ponto importante porque a suposta falta de dissenso está entre os aspectos que deflagraram um debate crítico intenso – e ainda corrente – sobre o caráter político e a qualidade estética da arte relacional, em que uma das principais vozes é a pesquisadora britânica Claire Bishop (2006). Sua crítica direciona-se, sobretudo, à inclinação ao consenso que fundamentaria a arte

⁴⁷ Ver Bajtín, M. M. **Estética de la creación verbal**. México: SXXI Ed. 1992. [A tradução para o português é de Maria Ermantina Galvão G. Pereira, feita a partir da tradução francesa: Bakhtin, Mikhail. **Apontamentos 1970-1971, em Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997]. Para Bakhtin, os principais atos constituidores da autoconsciência são determinados em relação com outra consciência, na fronteira, enquanto o isolamento causa uma perda de si mesmo. Ver também Bajtín, M. M. **Hacia una filosofía del acto ético**. De los borradores y otros escritos. Trad. e notas Tatiana Bubnova. Barcelona/San Juan: Anthropos/EDUPR; 1997. [Em português: Bakhtin, M. M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Pedro & João Ed., 2010.]

relacional encontrada tanto na formulação teórica feita por Bourriaud quanto nas curadorias e análises feitas por ele das obras de artistas como Rirkrit Tiravanija e Liam Gillick.

De fato, Bourriaud situa no modernismo o movimento de gerar conflitos, enquanto, segundo ele, “o imaginário de nossa época se preocupa com negociações, vínculos, coexistências” (2009, p. 63). Para Bishop, ao contrário, “sem antagonismo só há a imposição de consenso de ordem autoritária – uma total supressão do debate e da discussão, o que é inimigo da democracia⁴⁸” (2006, p. 66). Contrapondo a análise de trabalhos de outros dois artistas, Santiago Sierra e Thomas Hirschhorn⁴⁹, a autora propõe o “antagonismo relacional” como forma de expor as repressões necessárias para que a aparência de harmonia social se sustente⁵⁰.

Bishop também questiona o modo como a arte relacional pretende-se contextual sem que, de fato, considere as especificidades do contexto ou esteja imbricada nele, o que muitas vezes levaria a que se tenha uma impressão de indiferenciação, como se a obra agisse num ciberespaço. A partir daí, abre-se outra questão: a da qualidade da relação construída artisticamente. “Se a arte relacional produz relações humanas, então a próxima pergunta lógica a ser feita é quais tipos de relação estão sendo produzidos, para quem, e por quê?”⁵¹ (BISHOP, 2006, p. 65). A autora reconhece que a mesma preocupação surge no discurso de Bourriaud, embora, segundo ela, ele não a aplique aos exemplos de obras dos artistas que analisa:

Para ser justa, eu acho que Bourriaud reconhece esse problema – mas ele não o aborda em relação aos artistas que promove: ‘Conectar pessoas, criando experiência comunicativa, interativa’, ele diz, ‘Para quê? Se você se esquece do ‘para quê’, temo que seja deixado com arte Nokia simplesmente – produzindo relações interpessoais para benefício próprio e nunca abordando seus aspectos políticos’⁵² (BISHOP, 2006, p. 68).

⁴⁸ No original: “Without antagonism there is only the imposed consensus of authoritarian order—a total suppression of debate and discussion, which is inimical to democracy”.

⁴⁹ Sobre esses artistas, a autora afirma que seus trabalhos provocam relações marcadas por sentimentos de desconforto em vez de pertencimento, sustentando a tensão entre participantes e context, por exemplo, com a presença de colaboradores de diferentes classes econômicas (BISHOP, 2006, p. 70).

⁵⁰ Sua reivindicação faz sentido especialmente para sociedades em aparente equilíbrio social, como se viu até o início do século XXI, mas talvez precise ser repensada em um contexto como o do Brasil pós-2013 (e o norte-americano pós-Trump e o de parte da Europa pós-Brexit etc.), no qual explodiu a polarização política entre esquerda e direita, progressistas e reacionários, de modo que a impossibilidade de co-habitação entre posições distintas anula o diálogo e já não resta dissenso, mas muros. Isso não significa que se deva retornar à falsa inocência de um consenso totalitário, mas evidencia a necessidade de se inventar formas de negociação e coexistência, como sugere Bourriaud.

⁵¹ No original: “If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why?”.

⁵² No original: “To be fair, I think that Bourriaud recognizes this problem—but he does not raise it in relation to the artists he promotes: “Connecting people, creating interactive, communicative experience,” he says, “What for? If you forget the ‘what for?’ I’m afraid you’re left with simple Nokia art—producing interpersonal relations for their own sake and never addressing their political aspects”.

A ênfase, aqui, é para que os procedimentos de participação não se tornem um fim em si mesmo, mas possam configurar “um cruzamento mais complexo de questões sociais sobre engajamento político, afeto, igualdade, narcisismo, classe e protocolos comportamentais” (BISHOP, 2012, p. 39)⁵³. Esse é um dos pontos defendidos no livro “Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship”, em que a pesquisadora apresenta sua própria análise da arte produzida a partir dos anos 1990, época em que o artista passa a ser “concebido menos como produtor individual de objetos distintos do que como colaborador e produtor de situações”, e “o público, anteriormente concebido como ‘observador’, é agora reposicionado como coprodutor ou participante”⁵⁴ (BISHOP, 2012, p. 2). Assim, desloca a discussão da estética relacional para a “arte participatória” e sua tradição europeia desde o início do século XX.

Segundo Bishop (2012), os momentos de ascensão das práticas participativas seguiram grandes mudanças no imaginário político, que tensionavam os modos convencionais de criação e recepção artística no capitalismo: as vanguardas de 1917 (ano da Revolução Russa) e as neovanguardas de 1968⁵⁵ – não por acaso, ambas coincidem com as viradas performáticas nas artes apresentadas por Erika Fischer-Lichte. O terceiro momento, este iniciado em 1990, seria consequência da queda do comunismo no ano anterior, e já não é identificado como performance, mas, como um “giro social” da arte que se efetiva no fim do século XX.

Trianguladas, essas três datas compõem uma narrativa do triunfo, último esforço heróico e colapso de uma visão coletivista de sociedade. Cada fase foi acompanhada por uma reformulação utópica da relação da arte com o social e de seu potencial político – manifesto em uma reconsideração das formas que a arte é produzida, consumida e debatida⁵⁶ (BISHOP, 2012, p. 3).

⁵³ No original: “a more complex knot of social concerns about political engagement, affect, equality, narcissism, class, and behavioural protocols”.

⁵⁴ No original: “the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as a collaborator and producer of situations” e “the audience, previously conceived as a ‘viewer’ or ‘beholder’, is now repositioned as co-producer or participant”.

⁵⁵ No Brasil, esse contexto social diverge. Duas referências bastante distintas das pesquisas artísticas de participação do público, Lygia Clark fez sua série “Bichos” (1960-1964) logo antes de João Goulart ser deposto pelo Golpe Militar, e Augusto Boal desenvolveu o seu Teatro do Oprimido no início dos anos 1970 em plena ditadura – o que significava uma atmosfera incomparável ao pós-maio de 1968 francês. Falta um estudo extensivo da história do teatro participativo no país, mas é notável como práticas de participação foram incorporadas ao repertório de procedimentos teatrais de uma variedade de artistas, embora nem sempre acompanhadas de uma reflexão crítica sobre suas formas e efeitos. No cenário atual, um dos principais grupos a se dedicar ao tema da participação como fundamento de sua poética é Opovoempé.

⁵⁶ No original: “Triangulated, these three dates form a narrative of the triumph, heroic last stand and collapse of a collectivist view of society. Each phase has been accompanied by a utopian rethinking of art’s relationship to the social and of its political potential – manifested in a reconsideration of the ways in which art is produced, consumed and debated”.

Por essa vinculação a um contexto histórico-político, Bishop defende que a participação (e sua fala se estende ao relacional) não é positiva nem democrática *a priori*, mas deverá ser analisada em suas formas de realização. Ela observa, por exemplo, que os procedimentos participativos pioneiros nos anos 1960, de *happenings* ou de companhias como o Living Theatre, hoje viraram lugares-comuns absorvidos pelo *mainstream*. Além disso, com a revalorização da dimensão social da arte (o giro ou virada social), muitas dessas práticas de participação estariam sendo instrumentalizadas, na Inglaterra, em nome de um estado de “bem-estar” ambivalente, pelo qual a passagem da exclusão para a inclusão social se resume à adequação ao capitalismo, em suas faces consumista, individualista e de elogio à autossuficiência, eliminadas as divergências. Mais grave: os procedimentos participativos podem ser empregados para produzir cidadãos submissos à autoridade, que aceitem o risco e a responsabilidade sobre si mesmos como se os problemas sociais fossem da ordem individual e não contradições sistêmicas.

Tal preocupação política tem sua contraface estética, que destitui a potência disruptiva da arte, afinal, “medo, contradição, euforia e absurdo – podem ser cruciais para o impacto de qualquer obra artística⁵⁷” (BISHOP, 2012, p. 26), mas não cabem numa arte voltada ao bem-estar e à conciliação. O que Bishop questiona, sobretudo, é o modo como o critério ético se eleva acima do estético e do político no ajuizamento das obras, a partir de uma urgência social derivada de um contexto de crise da representatividade político-partidária e de descrença em grandes transformações sociais – que direcionaria às microutopias, como em Bourriaud. De modo que a ética do trabalho colaborativo passe a determinar o valor de uma obra, obliterando o valor estético próprio do que se produz ao final. Isso levaria a

uma situação na qual as práticas sociais colaborativas são todas percebidas como gestos de resistência igualmente importantes: não pode haver obras de arte participatória falhas, fracassadas, malresolvidas ou tediosas, porque todas são igualmente essenciais para a tarefa de reparar um vínculo social. Embora simpatize com essa última ambição, eu argumentaria que é crucial também discutir, analisar e comparar essa obra criticamente como arte, uma vez que este é o campo institucional na qual é endossada e propagada, mesmo quando a categoria arte permanece uma exclusão persistente nos debates sobre esses projetos⁵⁸ (BISHOP, 2012, p. 13).

Não se trata de defenestrar a ética – como diz a autora, “em qualquer arte que use pessoas como meio, a ética nunca se retira completamente. A tarefa é aproximar essa

⁵⁷ No original: “fear, contradiction, exhilaration and absurdity – can be crucial to any work’s artistic impact”.

⁵⁸ No original: “a situation in which socially collaborative practices are all perceived to be equally important artistic gestures of resistance: there can be no failed, unsuccessful, unresolved, or boring works of participatory art, because all are equally essential to the task of repairing the social bond. While sympathetic to the latter ambition, I would argue that it is also crucial to discuss, analyse and compare this work critically as art, since this is the institutional field in which it is endorsed and disseminated, even while the category of art remains a persistent exclusion in debates about such projects”.

preocupação da estese” (BISHOP, 2012, p. 39). Para tanto, há de se levar em conta que a arte participatória tem um duplo estatuto ontológico – como acontecimento no mundo e retirado dele (Dubatti diria que esta é condição de toda arte teatral: convivial e poiético) –, o que lhe permite comunicar nos dois níveis “os paradoxos que são reprimidos no discurso cotidiano, e evocar experiências perversas, perturbadoras e deleitosas que ampliam nossa capacidade de imaginar o mundo⁵⁹”. Contudo, atingir o segundo nível demanda uma forma de mediação que seja um terceiro termo além do ator e do espectador (um objeto, imagem, história etc.) e “que permita a essa experiência se ancorar no imaginário público⁶⁰” (BISHOP, 2012, p. 284). Esse terceiro termo não está excluído, a priori, das formas conviviais.

Sua demanda, então, é por novas formas de análise crítica da arte participativa ou relacional que não descartem a forma, a mediação, a visualidade e os sentidos da obra produzida, considerando-a não somente como processo social, mas por seus efeitos estéticos legíveis e ilegíveis. Dentre os aspectos que propõe analisar estão as tensões entre qualidade e igualdade, coesão e disrupção, autoria singular e coletiva, intenção e recepção, agenciamento e manipulação e “o esforço corrente de encontrar equivalentes artísticos para posições políticas”⁶¹ (BISHOP, 2012, p. 3).

Ante o risco de uma inclusão que seja conversão ao sistema excludente e de um apelo à igualdade que sufoque as singularidades, Bishop sugere uma abordagem “lacaniana⁶²” de atenção à singularidade de cada projeto, às rupturas simbólicas, às reavaliações das experiências na contramão das hierarquias culturais, aos efeitos gerados no público e, ainda, a uma crítica ao que seja participar e às suas implicações.

Ao discutir a dimensão ética, a autora menciona as artes que “usam pessoas como meio”, artes do corpo como teatro, performance, dança, mas também o cinema. Mas a arte participatória, entretanto, apresenta uma distinção que, se para uns é sua potência, para outros é motivo de depreciação: fazer não só dos atores, mas também dos espectadores material e meio artístico, conforme observa o pesquisador inglês Gareth White ao propor uma “estética da participação”.

O meio do teatro inclui, em qualquer caso, a presença corporal e as respostas ativas dos membros do público como indivíduos e como grupos, mas quando um convite para juntar-se à performance é feito e aceito, o espectador participante se torna material de um tipo

⁵⁹ No original: “the paradoxes that are repressed in everyday discourse, and to elicit perverse, disturbing and pleasurable experiences that enlarge our capacity to imagine the world”.

⁶⁰ No original: “that permits this experience to have a purchase on the public imaginary”.

⁶¹ No original: “the ongoing struggle to find artistic equivalents for political positions”.

⁶² Referência ao psicanalista Jacques Lacan, cujo discurso analítico impacta a escrita dessa tese pela experiência desta autora como analisanda nos três últimos anos da pesquisa de doutorado e pela leitura de vários de seus seminários, ainda que sem uma sistematização conceitual.

diferente, mais cuidadosamente moldado e manipulado, mais produtor de signos e afetos, mais complexo como lugar de percepção e ação⁶³ (White, 2013, Loc 3973).

O termo “manipular” relacionado a pessoas chama a atenção por sua conotação política perigosa, relacionada a formas de controle e influência, o que não necessariamente está dito por White: sua descrição, pela maneira como se desdobra aludindo à prática do espectador e à complexidade do seu lugar, parece mais aberta; manipular também oferece o sentido de manobrar ou manusear (outras traduções possíveis), isto é, de um tratamento/elaboração estético que se fará com a participação, mas deixa em alerta para questionarmos as formas participativas quanto a essas distintas acepções do termo.

Ainda assim, qual seja a condução, White argumenta que o procedimento participativo não tem efeito direto, uma vez que a condição do espectador não perde sua autonomia. Segundo ele, então, um gesto de convite à participação pode manipular física, emocional ou psicologicamente o espectador, mas não pode antecipar como ele experimentará isso, ao contrário, deve deixá-lo livre para fazer o que quiser com essa experiência.

A dinâmica que se instaura é a de um duplo movimento. Primeiro, as ações dos participantes são experimentadas como performance: a apresentação de si mesmo como sujeito e como espectador. Em outras palavras, o espectador é chamado a representar ou performar a si mesmo diante de outras pessoas, empregando corpo, memória, fala, identidade, opiniões, posicionamento público etc. Algo que ele já faz em qualquer situação da vida, mas que ganha outro estatuto pelo enquadramento estético que a situação teatral instaura. Esse outro estatuto está vinculado ao segundo movimento, quando tais ações são percebidas como material e meio com que os artistas trabalharão. Nessa conta, embora reconheça o aspecto participativo de qualquer plateia no âmbito da retroalimentação autopoética, White exclui as respostas do público que não se tornam parte da ação do ponto de vista do artista. Além disso, observa que o equilíbrio das relações – e dos poderes – entre todos os envolvidos no convívio teatral é precário:

Os performers geralmente retêm a autoridade sobre a ação, enquanto o espectador geralmente retém o direito de se manter fora da ação, assistir a ela e ouvi-la. Transformar essa relação de algum modo requer que as duas partes renunciem a algo: ambas cedem parte do controle que esperavam ter sobre sua parte do acontecimento⁶⁴ (White, 2013, Loc 162).

⁶³ No original: “The media of theatre include, in every case, the bodily presence and active responses of audience members as individuals and as groups; but when an invitation to join the action of a performance is made and accepted, the audience participant becomes material of a different kind, more carefully shaped and manipulated, more productive of signs and affects, more complex as a site of perception and action”.

⁶⁴ No original: “performers usually retain authority over the action, while the spectator usually retains the right to stay out of the action, and to watch and hear it. To change these relationship in some way ask both parties to surrender something: both give up some of the control they might expect to have over their part of the event”.

Logo, a estética da participação afeta a dimensão da autoria, proporcionando um descentramento do lugar de produção, mas só parcialmente, no espaço de interação que os atores abrem para os participantes.

Este tipo de renegociação de papéis será justamente o objeto do ceticismo de Jacques Rancière. Tal como argumentei anteriormente, White trata as posições de ator e espectador sem hierarquia, com capacidade – e autonomia – de ambos os lados. Mostra que as práticas participativas não necessariamente se fundamentam numa compreensão do espectador como um incapaz. Além disso, desmitifica essa definição fixa de espectador sustentada por Rancière lembrando que “o que um público é e faz é historicamente e culturalmente condicionado, frequentemente de modos complexos⁶⁵” (White, 2013, Loc 236).

Para White, desestabilizar os lugares do público e dos atores é uma forma de acentuá-los, para que sejam percebidos como especiais, particulares, e assim possamos olhar para eles com estranhamento, de modo desnaturalizado, com uma mirada distinta da habitual necessária para que algo seja *percebido*. Além disso, ao evidenciar o encontro – e a dimensão da alteridade – nos é mostrado os limites de nossa autonomia e a nossa responsabilidade diante dos outros, o que seriam os fundamentos de uma prática teatral ética.

Como prática, contudo, é diante da concretude de cada realização que se poderá verificar a ética e o direcionamento político de seus efeitos e afetos. Retomo, então, uma observação de Claire Bishop sobre a arte participatória, assim como a relacional, não ser em si mesma uma salvação para a sociedade do espetáculo, uma vez que “é tão incerta e precária quanto a própria democracia⁶⁶”. Isso porque, como diz Bishop, a arte participatória “não está legitimada de antemão, mas precisa continuamente ser performada e testada em cada contexto específico⁶⁷” (Bishop, 2013, p. 284). Ressalva crucial também para uma abordagem do convívio teatral que, mais do que pretender afirmações de potência generalizantes, não dispense o corpo a corpo com as obras, vistas em suas singularidades. E, por vezes, na singularidade de cada apresentação a um contexto distinto de espectadores.

⁶⁵ No original: “What an audience is and does is historically and culturally contingent, often in complex ways”.

⁶⁶ No original: “it is as uncertain and precarious as democracy itself”

⁶⁷ No original: “neither are legitimated in advance but need continually to be performed and tested in every specific context”

1.2.1 Público e democracia

A relação entre a participação do público e uma forma democrática é investigada pelo pesquisador espanhol Óscar Cornago no livro “Ensayos de Teoría Escénica: Sobre teatralidad, público y democracia” (2015). Escolhe como objeto de análise distintas práticas de artes cênicas que guardam em comum o fato de considerar a “**situação** que dá lugar à presença do público como elemento importante do processo de criação”⁶⁸ e afirmar que a cena, além de si mesma, é também “o contexto nem sempre visível que a determina e a economia que a produz”⁶⁹ (2015, p. 5-6).

O autor reconhece a centralidade com que a *ação* ocupou os estudos do teatro e da performance na segunda metade do século XX – substituindo as grandes narrativas literárias e ideológicas até então dominantes, mas que já se mostravam insuficientes para dar conta da complexidade da relação entre arte e vida –, como paradigma cultural e estético, e seu caráter de “projeção em direção ao meio social”⁷⁰. Entretanto, propõe que, se a ação foi o mito da contemporaneidade, embasado na possibilidade de construção do presente e numa promessa de transformação que não se concretizou suficientemente – e se é cada vez menos provável que seus efeitos prolonguem-se além do momento de sua realização, pois não escapa do destino capitalista de tornar-se objeto de consumo e contemplação –, neste início de século XXI, ela dá espaço a uma *situação*. Isso significa que a atenção recai sobre o contexto mais amplo com o qual a obra se relaciona e que a compõe, tal como o espaço, o entorno sociocultural e, em primeiro lugar, o *público*: o representante do meio social. É o correspondente à virada social de Bishop.

Cornago, entretanto, explica que a situação não exclui a ação nem a representação:

Representação, ação e o terceiro termo que quero introduzir nessa discussão, situação, não aludem somente àquilo que fazem referência, mas a três níveis que convivem como parte de um fenômeno cênico e um contexto cultural. Esses três elementos definem formas distintas, ainda que não excludentes, de estabelecer a atividade artística. Se o deslocamento do primeiro ao segundo foi motivado por uma necessidade de chegar à sociedade de forma mais direta, o terceiro termo, a situação, supõe um momento de reflexão compartilhado e no tempo presente sobre o que está acontecendo. Assim como a ação, apela ao interlocutor da obra, mas para propor-lhe um campo de discussão sobre o projeto artístico e social⁷¹ (CORNAGO, 2016, p. 21).

⁶⁸ No original: “la situación a la que da lugar a la presencia del público como uno de los elementos importantes del proceso de creación”.

⁶⁹ No original: “el contexto no siempre visible que la determina y la economía que la produce”.

⁷⁰ No original: “proyección hacia el medio social”.

⁷¹ No original: “Representación, acción y el tercer término que quiero introducir en esta discusión, situación, no aluden solo a aquello a lo que hacen referencia, sino a tres niveles que convivem como parte de un fenómeno escénico y un contexto cultural. Estos tres elementos definen formas distintas, aunque no excluyentes, de plantear la actividad artística. Si el desplazamiento del primero al segundo estuvo motivado por una necesidad de llegar a la sociedad de forma más directa, el tercer término, la situación, supone un momento de reflexión”.

Da perspectiva da problematização do convívio teatral, o mais interessante nessa sistematização é o papel central que o público passa a ocupar e os questionamentos que se abrem sobre *como* essa relação se dará.

Se a ação se projeta ao público para tentar evitar sua transformação em objeto de contemplação estética, ou seja, sua captura pelo espetáculo, contraditoriamente, é o olhar do público que realiza essa conversão ao tomá-la como imagem. E será ainda ele quem poderá restaurar a promessa de outra relação com a dimensão estética para a construção de um novo sujeito político capaz de transformação da esfera pública. Recuperar um espaço comum de ação, com suas dissonâncias e contradições, questões sobre o que exclui, quem isola, como estar junto e como construir algo junto.

Hoje, o conflito se encontra no lugar do público⁷², mas um público que deixa de ser entendido como alguém que está do outro lado do palco, quer dizer, fora da obra. É a relação sujeito-objeto, ator-espectador, artista-público, que sustenta desde Kant a apreciação estética da arte, a que vai ser proposta de outro modo para deslocar a percepção da obra já feita para uma obra que se está – estamos – fazendo na medida em que se participa dela⁷³ (CORNAGO, 2015, p. 26).

A abordagem do teatro como situação, portanto, concebe o público como integrante do processo de construção da obra, o teatro passa a ser uma arte que acontece entre atores e espectadores, não somente algo feito por atores para espectadores.

À questão posta por Claire Bishop sobre os juízos estéticos, éticos e políticos, então, a ênfase na situação sugere que se reconheça a estética como resultado de uma prática social, o que conduz a indagações sobre sua eficácia social, coerência ideológica e contradições de fundo; mas também que se reconheça a qualidade estética das práticas criativas, superando a dicotomia entre a obra e seu processo de construção como um fenômeno perceptível, sem se esquivar das questões de ordem propriamente poética.

Cornago observa que, nesse contexto, “a solução não é recusar o lugar do espectador nem negar a ele sua possibilidade de juízo, mas ressitua-lo dentro de um espaço onde as relações entre artista-não artista, sujeito-objeto ou ator-público correspondam a dinâmicas em

compartido y en tiempo presente acerca de lo que está ocurriendo. Al igual que la acción, apela al interlocutor de la obra, pero para proponerle un campo de discusión sobre un proyecto artístico y social”.

⁷² A afirmativa de Cornago ecoa a de Bourriaud, quando diz que “hoje “a partida mais animadamente disputada no tabuleiro da arte se desenvolve em função de noções interativas, conviviais e interacionais” (2009,p. 11).

⁷³ No original: “Hoy el conflicto se encuentra em el lugar de público, pero de un público que deja de entenderse como alguien que está del otro lado del escenario, es decir, fuera de la obra. Es la relación sujeto-objeto, actor-espectador, artista-público, que sostiene desde Kant la consideración estética del arte, la que va a ser planteada de otro modo para desplazar la percepción de la obra ya hecha a una obra que está – estamos – haciendo em la medida em que se participa de ella”.

movimiento, sustentadas por un entorno colectivo⁷⁴” (2015, p. 28). Isso coloca em tensão o que está no meio dessas categorias, entre sujeito e objetos ou entre dois sujeitos, e que, para Cornago, é justamente o lugar onde as formas de estar junto, de relação e de projeção do sujeito se oferecem aos sentidos. “A percepção sensorial deixa de ter uma direção única, que vai da cena ao público, da obra ao espectador, ou do objeto ao sujeito, para apresentar-se como resultado de um meio coletivo e em movimento no qual se cruzam interesses, afetos e vontades distintas⁷⁵” (2015, p. 30).

O público torna-se o novo sujeito da cena contemporânea, trazendo seu contexto social para dentro do acontecimento cênico. É estimulado a tomar consciência da situação, de sua participação e possibilidade de ação nela. Isso gera uma mudança no papel tradicional do espectador, daquele que olha, para alguém que olha e é olhado, de sujeito da percepção para sujeito e objeto desta. O resultado é uma desestabilização sensível, causada pelo abalo nos limites que protegeriam o público em sua identidade anônima e “que o obrigam a assumir social e esteticamente aquelas dimensões que já não ficam ocultas atrás de sua condição de espectador”⁷⁶ (CORNAGO, 2016, p. 30). O público adentra uma zona indeterminada de reação e ação, que é um espaço de invenção e liberdade: um vazio que precisa assumir.

Nas obras artísticas que analisa a partir dessa perspectiva da *situação*, Cornago identifica a opção pela “ação mínima” no espaço vazio de encontro entre espectadores e atores, que é o fundo sobre o qual se instaura a cena teatral (ou um feito social) – e que coincide com nossa definição de convívio no sentido fraco. A partir daí, são geradas uma série de ações que, embora sempre constituam o teatro, nem sempre estão sob atenção (ou seja, nem sempre são percebidas como significativas).

Recentemente alguns projetos se centraram nelas [as ações] como forma de gerar uma situação coletiva que tem implícita uma reflexão prática sobre o espaço social a partir de seus elementos mínimos. O protagonista dessas ações é o público, que toma consciência de sua presença pelo feito de estar escutando, lendo, falando ou pensando. Um dos interesses da cena consiste na oportunidade de restabelecer, a partir dessa dimensão básica, os modos de encontrar-se e perceber um entorno humano⁷⁷ (CORNAGO, 2015, p. 41-42)

⁷⁴ No original: “la solución no es rechazar el lugar del espectador ni negarle su posibilidad de juicio, sino replantearlo dentro de un espacio donde las relaciones entre artista-no artista, sujeto-objeto, o actor-público responden a dinámicas en movimiento sostenidas por un entorno colectivo”.

⁷⁵ No original: “la percepción sensorial deja de tener una dirección única, que va de la escena al público, de la obra al espectador, o del objeto al sujeto, para presentarse como resultado de un medio colectivo y en movimiento en el que se cruzan intereses, afectos y voluntades distintas”.

⁷⁶ No original: “que le obligan a asumir social y estéticamente aquellas dimensiones que ya no quedan ocultas tras su condición de espectador”.

⁷⁷ No original: recientemente algunos proyectos se han centrado en ellas como forma de generar una situación colectiva que lleva implícita una reflexión práctica sobre el espacio social a partir de sus elementos mínimos. El protagonista de estas acciones es el público, que toma conciencia de su presencia a través del hecho de estar escuchando, leyendo, hablando o pensando. Uno de los intereses de la escena consiste en la oportunidad de replantear desde esta dimensión básica los modos de encontrarse y percibir un entorno humano”.

Segundo o autor, o lugar da representação e o lugar do encontro coexistem como dupla perspectiva, não excludentes: a representação demanda uma “leitura”, enquanto o encontro convida a uma participação que seja uma tomada de posição. Ambos são ao mesmo tempo idealizados e concretos, e permeados por contradições. Parte dessas contradições é de ordem socioeconômica: o modo como as estratégias tanto do encontro quanto da representação se converteram em produto de consumo. Para Cornago, porém, “isso não nega a capacidade do teatro para uma coisa ou outra, mas, sim, obriga a reconsiderá-las com relação a um contexto⁷⁸” (CORNAGO, 2015, p. 43). Nisso, em certa medida ecoa a afirmação de Bishop sobre determinadas formas teatrais não se legitimarem de antemão.

Assim como Bourriaud e Sánchez, Cornago constata que durante as ditaduras da segunda metade do século XX, a ânsia por participação apresentava contornos ideológicos mais delimitados e vinha em resposta a questionamentos sobre os limites da representação. Com as mudanças sociais ocorridas com os governos democráticos do início do século XXI, e todas as suas insuficiências, a atenção retorna aos aspectos mais básicos sobre os quais a representação se sustenta, “como a forma de estar juntos, de nos encontrar e desencontrar, de ocupar o espaço e se colocar em relação e ele, de utilizar a palavra, de escutar, conversar ou imaginar, formas de nos fazermos e nos desfazermos⁷⁹” (2015, p. 11). Em outras palavras, ao convívio como situação-base para a interação humana.

O momento atual requer, também, atenção às suas contradições: o modo como o sistema democrático vem a ser mais uma teorização do que uma prática – conforme já apontava Bishop; como o sistema de representação mais coloca o público a seu serviço do que o atende; a ação já não é garantia de autenticidade artística e política; e os maniqueísmos artísticos ou políticos não servem para descrever a complexidade do nosso tempo. Tal contexto direciona a atenção aos limites e às armadilhas da participação. “Já não se trata de participar ou não participar, tampouco de representar ou não representar, mas dos modos de fazê-lo⁸⁰” (CORNAGO, 2015, p. 46).

A perda da credibilidade dos atores sociais moveu o princípio da atuação em direção ao público com o objetivo de questionar os modos da coletividade e as formas de legitimar o que por si mesmo, sem público, não poderia se sustentar. Não é que se convide o público a atuar como em outros momentos a partir de alguma doutrina teatral ou ideológica, mas é o

⁷⁸ No original: “Esto no niega la capacidad del teatro para una cosa o la otra, pero si obliga a reconsiderarlas con relación a um contexto”.

⁷⁹ No original: “como la forma de estar juntos, de encontrarnos y desencontrarnos, de ocupar el espacio y ponerse en relación con El, de utilizar la palabra, de escuchar, conversar o imaginar; unas formas de hacemos y deshacernos”.

⁸⁰ No original: “ya no se trata de participar o no participar, como tampoco de representar o no representar, sino de los modos de hacerlo”.

próprio público a partir da sua falta de fundamento, da sua carência de uma identidade própria, que dá forma à atuação. A partir dessa condição comum que o faz ser mais um, oferece a possibilidade de repensar a ação no nível coletivo⁸¹ (2015, p. 230).

Ao mesmo tempo, o capitalismo tardio, como território de estetização e espetacularização da sociedade, demanda formas de participação “menos ingênuas” e mais atentas a como podem ser capturadas pelo sistema econômico e tornarem-se estratégias de manipulação social.

A compreensão de que procedimentos “antiespetaculares” forjados a partir dos anos 1960 já foram incorporados pelo espetáculo fundamenta o conceito de “teatro pós-espetacular”, proposto por André Eirmann⁸² para análise de obras armadas como dispositivo cujas regras se expõem desde o início para um jogo com o público, e nas quais os atores passam a exercer a função de mediadores (ou operadores) entre a obra e os espectadores. Dentre os exemplos que já se apresentaram ao público brasileiro, estariam os espetáculos-dispositivos de Rimini Protokoll (“100% São Paulo”) e Roger Bernat (“Domínio Público”).

Eirmann concebe o teatro pós-espetacular em oposição à demanda pelo encontro de presenças “cara a cara”⁸³, como a possibilidade de instaurar um desencontro. A frustração decorre de se deparar com um ator deslocado de seu lugar frontal e destituído da responsabilidade pela obra, que seria repassada ao público. Este é instado à autorreflexão diante do vazio como espelho, a partir do qual terá de decidir suas ações.

Avançando para além das considerações de Eirmann, Cornago apresenta como exemplos os trabalhos da dupla Ana Borralho e João Galante, que concebe o teatro como laboratório social no qual o público seja sujeito e objeto. “Quase sempre começamos um processo de criação nos perguntando: como colocar o público?, como situá-lo?, o que vai

⁸¹ No original: “La pérdida de credibilidad de los actores sociales há movido el principio de actuación hacia el público com el objetivo de cuestionar los modos de la colectividad y las formas de legitimar lo que por sí mismo, sin público, no podría sostenerse. No es que se invite al público a actuar como en otros momentos a partir de alguna doctrina teatral o ideológica, sino que es el próprio público el que da forma desde su no fundamento, desde su carência de una identidad própria, a la actuación. A partir de esta condición común que le hace ser uno más, ofrece la posibilidad de repensar la acción a nível colectivo”.

⁸² Ver Eirmann, André. Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes. **Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral**, n. 16, dez. 2012. Disponível em: <http://www.telondofondo.org/numeros-antiores/numero16/articulo/421/teatro-postespectacular-la-alteridad-de-la-representacion-y-la-disolucion-de-las-fronteras-entre-las-artes.html> Acesso em 17 jan. 2017.

⁸³ Eirmann parte do pressuposto de que a sociedade do espetáculo exige uma “presença permanente” que exige esse cara a cara com os artistas. Discordo dessa posição considerando que é mais marcante na sociedade atual a virtualização das relações, e esta se dá pela supressão das presenças, como se vê nas subjetividades produzidas por dispositivos como computadores, smartphones e smartTV, e por redes sociais como o Facebook, o Instagram, o Skype e o Whatsapp, que em breve deverão estar obsoletas e substituídas por formas mais eficientes de contato virtual. É esse acirramento do tecnovívio, manifesto na fórmula 24/7, que faz do cara a cara – e do convívio –, ainda, e cada vez mais, uma falta. Nisso há não “imediatez”, mas uma demanda por um encontro tátil, territorializado, onde dois corpos possam se afetar mutuamente fisicamente.

fazer? Qual será o seu papel? O público, não a obra⁸⁴” (BORRALHO e GALANTE apud CORNAGO, 2015, p. 50). Dentre seus trabalhos, “World of interiors” foi apresentado no Mirada – Festival Ibero-Americano de Teatro de Santos em 2016: uma sala vazia é preenchida pelos corpos de atores deitados sobre o chão, com fones de ouvido pelos quais escutam o texto que repetirão em volume muito baixo. Os espectadores adentram esse espaço e, para ouvirem as falas, precisam se abaixar muito perto de um dos atores – enquanto estes permanecem alheios às presenças que os cercam. Cabe a nós, como público, descobrir por nós mesmos – individual e coletivamente – como reagir, como agir, como interagir. Há os que se deitam ao lado de um ator e ouvem o relato inteiro ou passam de um ator a outro costurando pedaços de falas, os que se sentam onde é possível ouvir e os que se sentam onde não é possível ouvir, os que observam a cena formada por atores e espectadores – e, em consequência, os que são observados –, os que saem da sala e os que ficam, os que voltam e os que vão embora. E todos esses podem ser momentos distintos de um mesmo espectador.

Eis um exemplo de ação mínima, mas que desperta a preocupação – tal como expressada por Rancière, como vimos anteriormente, – de que algumas proposições cênicas focadas na presença possam colocar pressão demasiada sobre o espectador. Quanto a isso, prefiro não fazer uma afirmação categórica: as experiências hão de ser diversas para diferentes públicos. Mas gostaria de comparar rapidamente o espetáculo – a partir da apresentação a que assisti no Mirada – a outro que apresenta propostas semelhantes em alguns aspectos. “Manifiesto de niños”⁸⁵, do grupo argentino El Periférico de Objetos, dirigido por Emílio García-Wehbi, ao qual assisti no Riocenacontemporânea 2007, apresentava uma espécie de instalação cênica: um cômodo dentro do qual os atores manipulavam pequenos bonecos e faziam a chamada das crianças vítimas de violência, o que víamos através das

⁸⁴ No original: “Casi siempre comenzamos un proceso de creación preguntándonos: ¿cómo colocar al público?, ¿cómo situarlo?, ¿qué va a hacer?, ¿cuál será su papel? El público, no la obra”.

⁸⁵ A crítica Edith Scher descreve o espetáculo: “Imagens como a de um rosto que denuncia cem mortes atroz de crianças, ou a de uma criança-adulto que se diverte desenhando um espaço cercado que, lentamente, se enche de cem bonecos rígidos (os meninos mortos), ou aquela que é mostrada em uma tela difusa que, levemente desfocada, exhibe um plano geral bastante borrado e sem muitos detalhes. Também sobre essas paredes há projeções que aludem ao universo do abuso infantil, sem narrar o fato central. Nelas, é possível ver, por exemplo, fotos antigas de meninos retratados, vídeos de crianças pensativas, algumas tristes, desenhos (ou melhor, animações) que remetem a outro tempo histórico (não fica muito claro qual), com cenas extremamente cruéis. Muito, muitíssimo. Há poemas, outros textos e mais”. No original: “Imágenes tales como la de una cara que denuncia cien muertes atroces de niños, o como la de un niño-adulto que se entretiene dibujando un espacio cercado al que, lentamente, llena de cien muñequitos rígidos (los chicos muertos), o como la que se muestra en una pantalla difusa que, ligeramente fuera de foco, exhibe un plano general bastante borroso y sin tanto detalle. También sobre esas paredes hay proyecciones que aluden al universo del maltrato a la niñez, sin narrar el hecho central. En ellas se ven, por ejemplo, fotos viejas de chicos retratados, videos de pibes pensativos, tristes algunos, dibujos (más bien animaciones) que remiten a otro tiempo histórico (no queda muy claro cuál), con escenas sumamente crueles. Mucho, muchísimo. Hay poemas, otros textos y más”. Disponível em: http://www.alternativateatral.com/ver_critica.asp?codigo_critica=146 Acesso em 17 jan. 2017.

janelas ou como imagem projetada no lado externo de uma das paredes. Lembro-me de que foi meu primeiro “desencontro” (para usar o termo de Eirmann) com esse tipo de teatro e, como espectadora, me senti abandonada, sem saber o que fazer, como fazer, desorientada na minha condição de público. Mais tarde, após ver mais teatro – e, certamente, estudar mais teatro –, a impressão sobre aquele desencontro se transfigurou, e sua memória ficou como a de uma experiência potente que veio a somar-se com outras na minha compreensão da arte e da vida como espaços de experiência, de experimentação, de posicionamento, de exercício de liberdade para além das convenções sociais amarradas.

Poderia suceder o mesmo com “World of interiors”? A diferença reside no quanto o espectador encontra, nas mediações, materialidades e signos fornecidos pela obra, sentidos plurívocos com os quais se relacionar ou não. Ou o quanto a situação estabelecida o provoca ou não em termos de sensações e interpretações. Ou seja: não há garantias. A partir de minha experiência como espectadora, posso dizer que, enquanto o Periférico fornece elementos de mediação (textos, bonecos, projeções etc.) capazes de gerar sentidos concretos sobre a violência contra a infância, como fios que posso desenrolar a partir de minhas vivências e interesses, as narrativas de “World of interiors” ficaram como retalhos soltos, quase sem afetação. Aí está o critério estético que Claire Bishop solicita: na elaboração poética que sustenta o encontro proposto e que será o estímulo deflagrador de relações que não se pode prever completamente.

Em muitos desses trabalhos, o público também precisa descobrir como agir a partir de uma construção simbólica arquitetada pelos artistas. A pressão sobre o espectador não é para que ele produza sentido a partir do vazio, mas de um embate provocador com uma ficção em ação. Mais que isso, cabe-nos indagar: que vazio é este já ocupado pelos corpos dos espectadores? Sobre o vazio no teatro, recorro a uma observação da diretora e atriz Grace Passô, proferida em uma aula sobre dramaturgia: “no vazio dos primeiros minutos [de uma peça], o que habita é o tempo presente, a cultura da sociedade. Um tempo vazio vivo povoado pelo momento. Interessa-me construir o vazio, mas o vazio visível⁸⁶” (informação verbal). Isto é, ao direcionar a atenção/percepção das pessoas presentes a essa base do convívio, ainda esvaziada (mas nunca totalmente vazia) de poiésis, o que salta à posição de visível, sensível e dizível são o tempo, os corpos, seus gestos e os discursos que esses carregam da cultura em que estão inseridos. Desse modo, o “acontecimento” não depende somente da cena construída pelos performers, a responsabilidade pela sua efetivação também é do público, do que ele faz

⁸⁶ Fala de Grace Passô no Núcleo de Dramaturgia do Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte, em 18 de agosto de 2013.

e de como ele simboliza o que faz, sente e observa. Uma responsabilidade que não é simplesmente repassada – ela passa a ser compartilhada. Nesse sentido, evocamos outro comentário de Grace Passô sobre a necessidade de definir com qual nível de interatividade tratar o público, qual pacto e com quais limites propor ao elaborar uma dramaturgia. Segundo ela, – e, aqui, ecoa Cornago – uma proposta de jogo teatral “não deve ser ingênua”, mas “levar em consideração as maldades do público e aquele que se nega a jogar e fica observando, distanciado”⁸⁷. Esta observação é importante para que não se conceba a relação com um público idealizado.

Podemos, então, concordar com Rancière que não se trata de excluir os atores e colocar o espectador em seu lugar para que se estabeleça uma relação emancipada. Mas de deslocar tanto o público – para que este seja levado à autorreflexão de sua condição, como uma estratégia para a desautomatização do acontecimento teatral e de seus sujeitos – quanto os atores. Assim, a distância do olhar se reconfigura: quem olha torna-se parte da cena, sem deixar de estar fora dela. Além disso, para que a participação se efetive, são necessárias regras que a regulem, ainda que estas regras sejam transgredidas. São essas regras que delineiam o pacto entre atores e público, funcionam como marcos, disparadores de reações, sem os quais o público, no limite, talvez nem se configure enquanto tal, pois a distância que inaugura a situação teatral não se estabelece.

Esses exemplos cotejados comparativamente levam a indagações expressas por Cornago: “Como conciliar a coerência interna da obra enquanto um sistema próprio com a necessidade de fazê-la frente a um público? Como estabelecer a relação entre autonomia e dependência?”⁸⁸ (2016, p. 28). E, diria, mais: Quanto de criação poética, de sentidos concretos, de regras e convenções oferecer para que o público não paralise no vazio? Ou, no sentido inverso, quanto de realidade uma obra artística aguenta?

Abrir a construção do sensível ao sujeito da percepção implica situar-se em um meio aberto que não controlamos e aceitar o desconhecimento que isso produz, uma situação na qual nada vai acabar sendo exatamente como se espera, ao menos se ao público é oferecido realmente o espaço para intervir com uma certa liberdade. Esta é a potência e, ao mesmo tempo, o risco de expor-se ao olhar do outro quando o convida a realmente participar de uma construção que, na medida em que opera com o outro, faz coincidir o estético com o social⁸⁹ (CORNAGO, 2016, p. 28).

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ No original: “¿Cómo conciliar la coherencia interna de la obra en cuanto un sistema propio con la necesidad de hacerla frente a un público? ¿Cómo plantear la relación entre autonomía y dependencia?”

⁸⁹ No original: “Abrir la construcción de lo sensible al sujeto de percepción implica situarse en un medio abierto que no controlamos y aceptar el desconocimiento que esto produce, una situación en la que nada va a terminar siendo exactamente como se espera, al menos si al público se le ofrece realmente el espacio para intervenir con una cierta libertad. Esta es la potencia, y al mismo tiempo el riesgo de exponerse a la mirada del otro cuando se le invita realmente a participar en una construcción que en la medida en que opera con el otro hace coincidir lo estético con lo social”.

Cornago exemplifica com “El triunfo de la libertad”, de La Ribot, Juan Dominguez e Juan Oriente, uma obra fronteiriça, feita por artistas com histórico na dança, mas que a chamam de “peça para teatro”. Não há atores, apenas um espaço vazio com variações de iluminação, um texto projetado aceleradamente e alguma intervenção musical⁹⁰. O público tornar-se a única presença física humana, o encontro promovido é dos espectadores consigo mesmos, enquanto indivíduos e coletivo. Não há indicações sobre o que devem fazer, a liberdade aludida pelo título manifesta-se como infinitas possibilidades de ação/reação/interação que permanecem não concretizadas e a frustração aparece em parte dos espectadores, que abandona o lugar. Assim como se poderia dizer de “Stifters Dinge”, de Goebbels, o efeito teatral é consequência da inscrição da obra em um contexto de teatro – uma sala de teatro, um festival de teatro, a partir da comunicação de que se trata de uma peça de teatro. Sem isso, numa galeria de arte, por exemplo, “o efeito teatral se perderia e com ele a consciência de grupo de espectadores que se veem cara a cara consigo mesmos ante a frustração de suas expectativas⁹¹” (2016, p. 35).

A potência e o risco de tamanha abertura para a “liberdade” do público são o vazio e o incômodo de ver essas expectativas frustradas (mas quando a arte se orientou a atender expectativas de espectadores?), de ficar sem saber o que fazer com a diversidade ou a diluição das referências, de ir embora com pouco mais do que dúvidas sobre qual deveria ser a sua função ali, restando um espectador mais consciente de sua condição, instado a uma postura autorreflexiva. Isso não implica, necessariamente, formas de participação física – como mostra o exemplo de “El triunfo de la libertad”. Tampouco toda participação física

⁹⁰ Cornago assim o descreve: “um palco vazio e uma iluminação tênue que permite ver quatro tubos de LED suspensos no teto, nos quais passou um texto durante a meia hora que durou o espetáculo na estreia, depois ampliado para uma hora. Em algum momento, os fios pendurados nos tubos parecem se mover ligeiramente no meio de uma atmosfera um tanto fantasmagórica, e até a cor das letras parece mudar. O público não chega a saber se esses movimentos estão realmente acontecendo ou se são o resultado da concentração quase hipnótica à qual o obriga o ritmo acelerado com que os textos passam. Além das variações de luz, que às vezes se voltam para a plateia, tornando o público mais presente, e de dois breves momentos em que a música clássica soa, só o que se vê é o vazio da cena e alguns textos que se seguem sem ninguém para sustentá-los além do próprio público”. No original: “un escenario desnudo y una iluminación tenue que deja ver cuatro tubos leds suspendidos del techo por los que pasa un texto a lo largo de la media hora que duró el espectáculo en su estreno, ampliado luego a una hora. En algún momento los cables que cuelgan desde los tubos parecen moverse ligeramente en mitad de una atmósfera un tanto fantasmal, e incluso el color de las letras parece cambiar. El público no llega a saber si esos movimientos están ocurriendo realmente o son resultado de la concentración casi hipnótica a la que obliga el ritmo rápido con el que pasan los textos. Además de las variaciones de luz, que en ocasiones se vuelven hacia el patio de butacas, haciendo más presente al público, y dos momentos breves en los que suena música clásica, lo único que se ve es el vacío de la escena y unos textos que se suceden sin nadie que los sostenga más que el propio público”(2016, p. 35).

⁹¹ No original: “el efecto teatral se perdería y con ello la conciencia de grupo de unos espectadores que se ven cara a cara consigo mismos ante la frustración de sus expectativas”.

demandada ao espectador terá esse efeito autorreflexivo – por exemplo, quando este é convidado para subir ao palco como figurante dentro de uma representação.

Para Cornago, a potência desse tipo de trabalho se dá na medida em que interpõe uma indagação: “o que estamos fazendo aqui?” – pergunta implícita, que a cena deixa no ar, não para respondê-la, mas para fazê-la sensível ao público. A primeira pessoa do plural acena para espectadores e atores, um “todos nós” indeterminado, provisório, desconhecido, enquanto a autorreflexão direciona o olhar para si mesmo já não como indivíduo, mas como sujeito em um grupo.

Retomar esse lugar comum é uma via para recuperar a partir de outra perspectiva o espaço de atuação, tanto no meio de criação artística como no âmbito social. Esta é a tradução, em nível teatral, da aparência democrática que deve manter a cena social. Todos somos público é como dizer todos somos democratas⁹² (CORNAGO, 2015, p. 225).

Essa consciência de ser “um entre muitos” inaugura um plano comum, físico e imaginário, ideal e concreto, que representa outra abstração, a sociedade, de modo que se pense o público como uma representação dessa sociedade. Sua indeterminação é justamente sua potência cênica e social. Ela demanda uma abertura ao desconhecido, pela qual um deve tomar posição dentro desse grupo do qual é parte, mas que lhe escapa, sem pretensão de homogeneidade, mas de uma possibilidade de habitar provisoriamente um espaço compartilhado de invenção e transformação.

Essa brecha para que outro convívio se instaure ganha potência em alguns trabalhos da performer Eleonora Fabião, como “Ação Carioca #1: converso sobre qualquer assunto”, em que leva duas cadeiras à rua e convida os transeuntes a sentarem-se para conversar com ela. O modo imprevisto como a artista se posiciona no tecido urbano não encontra correspondência imediata no tecido social normatizado; com sua presença e ações que desafiam a possibilidade de buscar a referencialidade na vida cotidiana, a performer abala uma “ideologia do real” vigente. Nesse gesto de esquivar-se da previsibilidade e da normatização da vida cotidiana, traçando linhas de fuga pelo espaço urbano como aberturas de “zonas de indiscernibilidade no corpo da cidade”, reside o que a performer chama de “anticrime”, cometido em nome da imaginação política numa sociedade disciplinar de controle.

O encontro com o outro-espectador em trabalhos como esse é o que a performer chama de uma “prática do impossível”, por mover-se a “viver impossíveis, não torná-los

⁹² No original: “Retomar ese lugar común es una vía para recuperar desde outro enfoque el espacio de actuación, tanto en el medio de creación artística como en el ámbito social. Esta es la traducción a nivel teatral de la apariencia democrática que debe guardar la escena social. Todos somos público es como decir todos somos democratas”.

possíveis”. O propósito é de gerar um interstício mais do que uma mudança estrutural: uma ação micro e não macropolítica. O “impossível” a que a artista se refere, então, é aquilo que está “além e aquém da vida automática” (2015, p. 116).

Sua sustentação conceitual é a precariedade, compreendida como o avesso da precarização da vida aos moldes neoliberais: o precário recusa, justamente, a lógica de valor sujeita ao capital, e refere-se à precariedade dos sentidos (não unívocos nem fixos), dos corpos e da arte. De modo tal que é empregado para “flexibilizar definições rígidas – de ‘espectador’, ‘artista’, ‘cena’, ‘obra de arte’, ‘sujeito’ – e vibrar separações estanques – entre arte e cotidiano, ritualístico e mundano, corpo e cidade, entre cidadãos” (FABIÃO, 2015, p. 129).

Numa obra como o “Converso sobre qualquer assunto”, vê-se a abertura ao encontro – que pode ou não se efetivar – como uma disponibilidade da performer a adentrar um território indiscernível e convocar o espectador-interlocutor a acompanhá-la. Nesse interstício, sua “identidade” não se fixa. Conta Eleonora que já lhe indagaram se era prostituta, lésbica, psicóloga, “brasileira mesmo”? Conforme observa o pesquisador Pablo Assumpção B. Costa, estas são “perguntas ao mesmo tempo cômicas e graves, elas emblematizam uma das confusões linguísticas provocadas pela suspensão do sentido referencial efetuada pela poética da performance” (COSTA, 2015, p. 260).

Assim, a ação estimula um movimento de autorreflexão no espectador acerca da situação de que toma parte. Embora destituídos os lugares estabelecidos no teatro e abalada a distância do olhar que caracterizaria a condição do espectador, não me parece, contudo, que este chegue a se constituir como outro performer ou ator, pois, como interlocutor, não é ele o autor da proposição, não partem dele as regras, a estruturação dramática, as formas de fazer, enfim, o programa da performance. Nisso, a conversa distingue-se de “Linha”, performance na qual o interlocutor, aí sim, passa a ocupar a posição de propositor de uma ação que se fará junto.

Em “Linha Nova Iorque”, Fabião visitou desconhecidos indicados sucessivamente pelo visitado anterior para conversar e planejarem uma ação que fariam juntos num espaço público – “algo que só nos tornamos capazes de fazer porque nos juntamos, e que nunca faríamos se não nos tivéssemos juntado” para “a vivência conjunta de uma experiência” (2015, p. 104). No caso, porém, a performer reconhece que há um deslocamento da relação performer-espectador para um encontro performer-performer. A distância da expectativa é

abolida. “O trabalho dinamiza misturas eu-outro-nós, espaço interno-espaço externo, estranho-familiar, desconhecido-íntimo, cidadão-cidade” (FABIÃO, 2015, p. 108).

Já diante do cartaz com os dizeres “converso sobre qualquer assunto”, o sujeito passante atraído para a cadeira que a performer mantém diante de si é antes esse espectador desestabilizado, que já não coincide consigo mesmo. Para que o encontro aconteça, contribui a receptividade manifesta no corpo da performer e o modo como ela conduz uma negociação de poder diante desse outro, desde a interpelação até os efeitos gerados e os contrafeitos, num processo de retroalimentação contínuo que gera uma coimplicação dos corpos dela e do espectador – caso este, também, se coloque receptivo e aberto. Então, ele será não performer, mas coprodutor de dramaturgia, e a relação entre ele e a performer será a condutora da dramaturgia.

Dramaturgicamente, Eleonora precisa do outro para suplementar seu ato (...) A sua poética se estrutura como materialização do encontro: a responsabilidade de Eleonora ativa a responsabilidade do outro e é esse angulamento cruzado que compõe uma dobra estética no/do espaço público (COSTA, 2015, p. 263).

Como ferramenta fundamental, a receptividade da performer transforma o corpo em campo. “Não tenho a ilusão de compreensão mútua, nem desejo de passar qualquer mensagem preestabelecida, longe disso. Trabalho para a cocriação de sentidos momentâneos e compartilhados. Para a criação conjunta de um campo relacional” (2015, p. 17). Nesse espaço criado, sua ação é política na medida em que se interpõe a um governo da vida social pelo medo como afeto político de desmobilização, gerador de um sentimento de impotência – tema também das reflexões do filósofo Vladimir Safatle, como veremos adiante.

Ações Cariocas é um projeto de desintoxicação: expurgar as toxinas do medo via contato, fricção, diálogo. No Rio de Janeiro, assim como em outras áreas de conflito, o medo é uma poderosa arma biológica de controle massivo. O que me guiou foi (...) criar modos de pertencimento ativo que recusam a cultura do medo e a lógica da violência (FABIÃO, 2015, p. 45).

O convívio extracotidiano que a performer instaura com suas ações no tecido urbano é o anticrime de propor outra imaginação política para relações sociais fora da lógica do medo e do isolamento. Ao propor novos modos de sentir, experimentar, vivenciar a cidade, por meio de ações simples, precárias em sua recusa ao valor do capital, Fabião faz de seu corpo e suas ações campos de resistência política às normatizações da vida e da percepção, o que se desenha num campo micropolítico, molecular, não do embate entre discursos explicitamente antagônicos como na arte política conforme tradicionalmente concebida, mas da

contaminação, corpo a corpo, por um “exercício experimental de liberdade⁹³” (COSTA, 2015, p. 265).

Em sintonia com essa abordagem micropolítica⁹⁴, o pesquisador José da Costa (2014) observa na cena teatral contemporânea do Rio de Janeiro o investimento cênico em “modos de lidar com o comum e o outro”, em espetáculos que promovem a “deliberada exposição do sujeito à diferença e à alteridade, percebidas e exploradas como multiplicidade de pontos de vista”. Isso se configura por um trânsito entre o dentro e o fora do espaço cênico, dentro e fora da representação, da própria arte, de si e do outro, como um movimento de abertura e de exposição da vulnerabilidade para ser atravessado pelas diferenças (COSTA FILHO, 2014, p. 32).

Para traçar a relação entre estética e política nesse tipo de criação, o autor recorre à conceituação de *desejo* realizada pela pesquisadora Suely Rolnik em “Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo” (ROLNIK, 2007, p. 49-54). Segundo José da Costa, Rolnik apresenta três linhas simultâneas pelas quais transita constantemente o impulso desejanste: o *indizível*, correspondente àquilo que não está previamente instituído nem ancorado em referentes, valores ou formas de expressão, portanto nos deixa desterritorializados/desestabilizados; a *simulação*, pela qual se constrói uma forma de expressão, oscilando entre a desestabilização da primeira e a estabilização da terceira; e as *fixações territoriais*, pela qual se estabelecem referências e padrões duráveis no nível individual e social.

No entanto, no atual estágio do capitalismo neoliberal, voltado à produção de bens imateriais e ao aprisionamento das subjetividades às necessidades de consumo, o desejo criador é capturado pela mídia e pelo capital, de modo que a fragilidade da desestabilização presente no gesto da criação passa a ser sentida como carência a ser preenchida pela acumulação, o que só aumenta os sentimentos de falta e humilhação. Assim, junto da criatividade, são capturados também os modos de sentir e estar no mundo. A psicanalista indaga, então, sobre quais estratégias possíveis para que a arte escape a essa captura:

Como se opera em nossa vitalidade o torniquete que nos leva a tolerar o intolerável e até a desejá-lo? Por meio de que processos nossa vulnerabilidade ao outro se anestesia? (...) O que pode nossa força de criação para enfrentar esse desafio? Que dispositivos artísticos

⁹³ Expressão que vem de Mario Pedrosa, foi apropriada por Grett Bailey para um estudo sobre performance na América Latina nos anos 1960 e 1970 e é retomada por Pablo Assumpção B. Costa em sua análise do trabalho de Eleonora Fabião.

⁹⁴ O conceito de “micropolítica” se refere aos múltiplos processos pelos quais a realidade objetiva e subjetiva toma forma; é complementar ao conceito de macropolítica, como dois aspectos da política. Ver Guattari, F.; Deleuze, G. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. Rolnik, S.; Guattari, F. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

estariam conseguindo fazê-lo? Quais deles estariam tratando o próprio território da arte, cada vez mais cobiçado (e, ao mesmo tempo, minado) pela cafetinagem, que encontra aí uma fonte inesgotável para extorquir mais-valia de criação de modo a incrementar seu poder de sedução? Em suma: como reativar nos dias de hoje, em suas distintas situações, a potência política inerente à ação artística, e esse poder de encarnar as mutações do sensível, participando assim da reconfiguração dos contornos do mundo? (Rolnik, 2011, p. 296-297).

As práticas teatrais discutidas por José da Costa, assim como, também, as ações de Eleonora Fabião, constituem-se então como “processos de singularização, como agenciamentos pontuais libertários ou linhas de fuga às formas de percepção, de desejo e de sentimento padronizados e padronizadores” (COSTA FILHO, 2014, p. 39). Experimentam uma revalorização da fragilidade criativa por meio de uma presença que se instaura como vulnerabilidade ao outro de si mesmo. Seria esta uma possível estratégia para participar de uma reconfiguração social fora da normatização dos comportamentos e afetos e contra o anestesiamiento na relação com o outro.

1.3 UMA DRAMATURGIA PARA OS CORPOS PRESENTES

À dramaturgia que “converte o lugar do público em base do conflito a que a obra tem que responder” (2015, p. 200), Cornago denomina “dramaturgia do público”. Ela confere sentidos por meio de uma ficção criada para as relações entre espectadores e espaço cênico. Mais amplamente, as relações entre dramaturgia e público já vêm sendo pensadas há tempo. Por exemplo, na linhagem semiótica de um pesquisador como De Marinis (1997), para quem a relação ator-espectador seria decisiva para “forma com que se realizam as possibilidades de sentido e os efeitos potenciais do texto espetacular” por meio de estratégias de manipulação sedutoras e persuasivas (elas não são exclusividade das formas participativas) e de uma margem de autonomia criativa que é concedida ao público. Segundo ele, “é possível falar, e não metaforicamente, de uma dramaturgia (ativa) do espectador referindo-se às diversas ações/operações receptivas que este realiza no teatro: percepção, interpretação, apreciação estética etc.” (DE MARINIS, 1997, p. 25).

Outro autor que aponta nessa direção é o dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra ao tratar da “dramaturgia da recepção” pela perspectiva daquele que escreve para teatro. Propõe uma analogia entre a criação dramática do espectador modelo e a construção do “receptor implícito, leitor ideal ou leitor modelo”, de Umberto Eco (1979), concebido como um “componente da estrutura dramática”, por ser o “destinatário potencial de todos e de cada um dos efeitos esboçados no tecido discursivo da obra” (SINISTERRA, 2002, p. 71). Para Sinisterra, “o trabalho fundamental da dramaturgia deveria consistir (...) em desenhar esse espectador ideal ou receptor implícito, para que o hipotético espectador real aceite transformar-se nesse desenho” ou o recuse (2002, p. 73). Sua proposição está mais próxima de De Marinis do que da de Cornago por compartilhar a preocupação com a “recepção” – tema-chave dos estudos da Estética da Recepção, de matriz literária e desenvolvimentos no campo do teatro. O público ainda ocupa o lugar desse outro *para quem* se escreve. Como destinatário, ele é construído dentro do texto pelo autor, mas não produtor, por si mesmo, de dramaturgia.

Sinisterra trabalha com o conceito de dramaturgia próximo à definição da “arte de compor dramas, peças teatrais”, sendo o drama “um texto para ser encenado” (PALLOTINI, 2006, p. 13). Tal concepção clássica até se abre ao texto concretizado em cena, mas exclui as demais dimensões do espetáculo como produtoras de dramaturgia. Corresponde a uma visão textocêntrica à qual a palavra dramaturgia há muito não se restringe, liberta pelas

transformações ocorridas ao longo do século XX em direção à autonomia da cena no trabalho de artistas como Antonin Artaud e incontáveis outros, para quem

uma dramaturgia (que) não pode ser concebida como trabalho intelectual, senão como trabalho diretamente cênico. Dramaturgia é manipulação de objetos cênicos. Esses objetos cênicos são: luz, forma, palavra, espaço. O lugar da manipulação – como já adiantara Appia – é o corpo. Só a partir do corpo se pode elaborar uma nova dramaturgia (SÁNCHEZ, 2002, p. 98).

Notemos o eco entre a manipulação dos objetos cênicos e a manipulação do espectador na estética da participação de White para reiterar o lugar do espectador como potencialmente dramaturgicamente, ecoando De Marinis e Cornago. Inúmeros outros encenadores desde a passagem do século XIX para o XX contribuíram para ampliar o que se entende por dramaturgia, até tornar-se “instrumento de estruturação de sentidos do espetáculo” (PAIS, 2004, p. 66), passando a abranger todas as dimensões cênicas: dramaturgia da luz, da imagem, do ator, do corpo, da cena etc.

Segundo a pesquisadora portuguesa Ana Pais (2004), é a partir dos anos 1990, no âmbito da dramaturgia do olhar (orientada ao processo de estruturação dos materiais para que ganhem forma e sentido) e dos estudos sobre a percepção, que surgem as noções de dramaturgia do espaço e dramaturgia do espectador. Ambas são conectadas: o espaço, quando elemento central da dramaturgia, interfere na posição do espectador, de modo que “uma dramaturgia do espaço é, simultaneamente, uma dramaturgia do espectador, já que questiona e promove relações diferentes entre ambos em cada espetáculo” (2004, p. 59). Essa compreensão propicia que se multipliquem as formas de posicionamento dos espectadores no espaço cênico, tanto no sentido espacial quanto de atitude – não à toa, a mesma palavra cumpre as duas acepções.

Pais explicita a territorialidade imprecisa do termo dramaturgia. Segundo ela, a dificuldade de isolar a dramaturgia decorre de sua ambiguidade e invisibilidade constitutivas, consequências do se tratar de uma prática cujos procedimentos se dissipam na efemeridade da apresentação teatral. Isso a mantém “indissociável do espetáculo porque participa de todas as escolhas que o estruturam” (PAIS, 2004, p. 70). Portanto,

Quando tentamos individuar a dramaturgia num espetáculo, nomeamos inevitavelmente as opções manifestas da encenação, da cenografia, dos figurinos, da interpretação, do movimento, (...) todas as opções reveladoras de relações de sentido possíveis e que radicam na sua concepção (PAIS, 2004, p. 70).

Por consequência, define-a como um “conceito-hidra”, provido de “múltiplas cabeças” que apontam tanto para o texto quanto para a encenação. Para a autora, em suma, “a dramaturgia é o outro lado do espetáculo, o seu avesso invisível que, como um objeto

côncavo, implica uma complementaridade convexa” (2004, p. 15-16). Ou, ainda, são as “pregas” invisíveis nas dobras do visível: somente se torna perceptível quando da concretização material do espetáculo, embora participe de todas as escolhas que o estruturam, como um fio que tece os sentidos criando um discurso. Puxar esse fio significa passar por “todas as opções manifestas da encenação, da cenografia, dos figurinos, da interpretação, do movimento, (...) todas as opções reveladoras de relações de sentido possíveis e que radicam na sua concepção” (PAIS, 2004, p. 70).

Logo, a dramaturgia nesse sentido expandido será sempre, em algum grau, uma composição coletiva – o que não impede que um autor prevaleça. A inclusão do “movimento” nessa lista de elementos passíveis de costura dramática dá a pista para que a autora abarque ainda a dança no campo da dramaturgia expandida, considerando que, se são as “opções da dramaturgia a dupla face – oculta e fundacional – das opções da encenação ou coreografia, poderíamos acrescentar que tanto o dramaturgista como o encenador ou coreógrafo partilham funções basilares: observam, selecionam e estruturam os materiais” (PAIS, 2016, p. 367).

Se dramaturgia diz respeito a como os elementos de um texto ou de uma encenação se organizam, se somam, se atitam, se estranham, se atraem, se redundam ou se repelem, entendemos que ela exerce a função de um advérbio: “modificar ou dar mais precisão ao seu sentido e para exprimir circunstância de modo, de quantidade ou intensidade, de tempo, de lugar, de afirmação, de negação etc.”⁹⁵ Em outras palavras, a dramaturgia seria o processo de estruturação das formas e dos sentidos a partir de um eixo organizador. A condução dessa organização é a concepção artística do que se quer dizer/mostrar/sugerir/provocar.

Podemos conceber a dramaturgia, então, como uma categoria de análise. O reverso da composição dramática – a sua decomposição – será justamente essa operação analítica: examinar as articulações materiais e significantes, suas interconexões, vinculações, contrastes, relações, funções, enfim, os modos como se produzem efeitos e, sobretudo, como se constituem os sentidos. Por essa direção, a dramaturgia encontra afinidades com o trabalho da crítica, por serem ambas participantes do “processo de constituição de sentidos da realidade” (OSÓRIO, 2005, p. 43).

Em minha dissertação de mestrado⁹⁶, proponho que, a partir da virada performática e sua retomada de consciência sobre a dimensão da presença, houve um alargamento ainda

⁹⁵ Fonte: Dicionário Michaelis. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/adv%C3%A9rbio/> Acesso em 07 jun. 2019.

⁹⁶ Ver ROMAGNOLLI, 2013.

maior do conceito, já não vinculado somente aos elementos de sentido, mas também aos de materialidade e presença, como matérias igualmente passíveis de composição dramaturgica, uma vez que são organizadas e estruturadas no trabalho artístico de modo deliberado.

Para tal expansão do conceito de dramaturgia, que será o adotado a partir daqui nesta tese, recorro à oscilação entre produção de presença e produção de sentido como componentes da obra de arte, conforme estabelecida por Gumbrecht (2011), e à investigação sobre as relações entre dramaturgia e performance realizadas por Behrndt e Turner (2008). *Composição, estrutura, arquitetura, orquestração*, ato de *montagem* e *colagem* são algumas das expressões usadas por essas autoras para descrever ou definir dramaturgia.

Logo, “fazer dramaturgia geralmente implica uma discussão das estratégias e dos efeitos de composição⁹⁷” e “tende a implicar uma observação da peça em produção, todo o contexto do evento performático, a estruturação do trabalho artístico em todos os seus elementos (palavras, imagens, sons etc.), com a compreensão de que o teatro é vivo e, portanto, sempre em processo⁹⁸” (BEHRNDT; TURNER, 2008, p. 3-4). Além de envolver todos os artistas incumbidos de uma criação cênica, a dramaturgia contemporânea ainda diz respeito ao espectador, uma vez que “também será modelada pelo público, por meio de suas respostas e do que trouxer ao trabalho. Dramaturgia é, portanto, produzida pelo diálogo entre a peça e a comunidade particular de pessoas em um tempo e espaço específicos” (2008, p. 36)⁹⁹.

Nessa perspectiva mais abrangente, a dramaturgia extrapola o contexto teatral e passa a ser considerada pelas autoras como aplicável a diversas “montagens culturais”, como afirmam Pearson e Shanks (2001), relativas a “locais, pessoas, corpos, coisas, textos, histórias, vozes, arquiteturas¹⁰⁰”, ou seja, à “interconectividade das coisas no mundo¹⁰¹” e à consciência dessas conexões (apud BEHRNDT; TURNER, 2008, p. 36-37)¹⁰².

A análise dramaturgica deve considerar os distintos modos de articulação e interação entre os materiais – por princípios narrativos ou não, por paralelos, oposição, conjunção, disjunção, mediação etc. – e como se conectam ou não se conectam, como fazem sentido e

⁹⁷ No original: “Doing ‘dramaturgy’ usually implies a discussion of compositional strategies and effects”.

⁹⁸ No original: “dramaturgy tends to imply an observation of the play in production, the entire context of the performance event, the structuring of the artwork in all its elements (words, images, sound and so on). It also requires an awareness that theatre is live and therefore always in process”.

⁹⁹ No original: “it will also be shaped by the audience, by its responses and what it brings to the work. Dramaturgy is therefore produced through a dialogue between the play and the particular community of people in a particular time and place”.

¹⁰⁰ No original: “settings, people, bodies, textes, histories, voices, architectures”.

¹⁰¹ No original: “interconnectivity of things in the world”.

¹⁰² Ver PEARSN, M.; SHANKS, M. *Theatre/Archaeology*. London: Routledge, 2001.

como o subvertem, em suma, quais as estratégias e seus efeitos. Afinal, “os padrões encontrados revelam as ideias ideológicas, composicionais, filosóficas e sociopolíticas implícitas que orientam a performance”¹⁰³ (BEHRNDT; TURNER, 2008, p. 33). Desse modo, a própria concepção de dramaturgia se expande, extrapola o texto, abarca o trabalho com os atores – a enunciação das falas, as presenças dos corpos –, toda concepção visual – luz, espaço, objetos – e sonora do espetáculo, além da própria situação de apresentação em si mesma, a orquestração do tempo, do espaço, das presenças e das relações.

Na medida em que se pensa a dramaturgia como algo que se produz no processo criativo por meio de estratégias (deliberadas) de interconectividade entre os materiais, suas formas e seus efeitos, torna-se possível incluir a dimensão da presença e do convívio como elementos dessa montagem dramaturgical que podem ser manipulados, formatados, orquestrados pelo manejo de corpos, tempos, espaços, ritmos, intensidades. Em Romagnolli (2013), analiso exemplos de performances teatrais contemporâneas em que são evidentes as estratégias de composição para gerar efeitos de presença que afetem o público. “Como ato de montagem dos elementos de um espetáculo pela tomada de consciência das relações e conexões entre si, a dramaturgia adquire um caráter composicional que ultrapassa o campo da produção de sentido e compreende também a produção de presença – o convívio, o contato, a experiência, a materialidade” (2013, p. 147-148).

Abre-se, assim a possibilidade de se **elaborar dramaturgicamente o convívio**, isto é, de construir uma situação de convívio prenhe por meio da orquestração das presenças e da estruturação dos mais diversos componentes da cena, palpáveis e impalpáveis; além da consequente análise crítica desses procedimentos e formas empregados.

Esse alargamento do conceito se justifica pela necessidade de dar conta da emergência de práticas teatrais e performáticas que valorizam a dimensão da presença no último meio século. Uma vez que a presença é sempre copresença em relação à outra que a percebe, ou seja, é relacional e convivial, pensar a presença como dramaturgia desdobra-se em pensar uma dramaturgia para o convívio, que compreenda os corpos, o espaço e o tempo partilhados entre atores e espectadores, e os modos como se conectam e interagem.

Em qualquer acontecimento teatral (ou social), a dramaturgia do convívio pode ser analisada em termos de estruturação dos elementos, orquestração das vozes e dos corpos, ritmos e movimentos, considerando as interconexões entre os corpos/sujeitos atores e os

¹⁰³ Em razão das diversas acepções e traduções possíveis do termo performance no português, opto por mantê-lo sem traduzir. No original: “the patterns that are found reveal the implicit ideological, compositional, philosophical and sócio-political ideas that drive the performance”.

corpos/sujeitos espectadores e toda a situação que os contém. Do mesmo modo, é sempre possível verificar a dramaturgia dos atores, a dramaturgia dos espectadores, a dramaturgia do texto, a dramaturgia do espaço, a dramaturgia da luz – ainda que seja para constatar sua elaboração insuficiente, sua desarticulação, sua precariedade na constituição de sentidos e efeitos. Uma análise dramaturgical do convívio, então, indaga: Que forma de convívio se instaura entre os sujeitos do acontecimento teatral? Como ele se estrutura? Quais relações e vínculos temporários esse convívio propicia? Tal estruturação produz que efeitos?

Contudo, se retomamos a constatação de que há gradações mais intensas de convívio teatral – o forte e o radical – a depender do quanto se direciona a atenção a essa “base” comum à performance teatral que é a copresença física de atores e espectadores no mesmo espaço e tempo, é possível distinguir na prática teatral contemporânea uma vertente em que o convívio é tomado pelos artistas envolvidos como material dramaturgical, não somente como tema, mas também como forma e modo de produção de efeitos de sentido e presença. Isso porque é construído e desempenhado cenicamente de maneira que se torne perceptível e significativo. Como um convite à reflexão sobre o estar junto ou fazer algo junto.

Identificamos a concepção de dramaturgias que instauram formas de convívio pregnante em diversas criações país afora: “Nós”, do Grupo Galpão, em que os atores cozinham uma sopa de legumes que será partilhada com o público; “E se elas fossem para Moscou”, da Cia. Vértice (RJ), na qual a plateia assume o papel de convidados para uma festa de aniversário e os espectadores descem ao palco para dançar; “Aquilo que meu olhar guardou para você”, do grupo Magiluth (PE), quando o espectador é chamado ao palco, questionado sobre sua música favorita e convidado a escutá-la deitado no chão, olhando um “céu” de luzes”; “Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias”, com o grupo Teatro Kunyn (SP), cuja primeira parte é uma conversa coloquial com os espectadores divididos nos cômodos de uma casa; “Clínica do Sono”, do coletivo Taz (MG), que se dirige ao público como a aspirantes a uma vaga na instituição-título; “Talvez eu me despeça”, da Cia. Afeta (MG), no qual a atriz Beatriz França performa uma celebração coletiva de adeus, em conversa direta com os espectadores, a quem oferece bolo, olhares e abraços; “Domingo”, de Cida Falabella (MG), que convida os espectadores a irem à sua casa ouvir suas histórias, jogar i-ching e tomar café com broa; “Fauna”, do Quatroloscinco – Teatro do Comum (MG), em que os atores Assis Benevenuto e Marcos Coletta usam os sapatos dos espectadores para, em diálogo direto com estes, questionarem preconceitos que temos uns sobre os outros; “Rua das Camélias”, da Cia. Vórtica de Teatro (MG), ao criar uma situação de intimidade entre os

espectadores e as atrizes que representam prostitutas nos quartos de um prostíbulo da Rua Guaicurus, na região central de Belo Horizonte; entre incontáveis outras.

Diante dessa pluralidade, cabe ainda indagar, a cada caso, diante de cada obra, *como* os artistas produzem distintas formas de convivialidade? De que *forma* envolvem o público para produzir convívio? Por meio de quais estratégias dramáticas? Com que efeito?

E quais as implicações políticas desse convívio?

1.3.1 Porque nunca nos vimos antes

Como primeira aproximação prática à formulação dramática do convívio, a série de piqueniques “Porque nunca nos falamos antes”¹⁰⁴ foi proposta por Joana Dória, Luciana Romagnoli, Maria Tendlau e Terena Zamariolli como uma performance urbana relacional, com o objetivo de investigar algumas estratégias dramáticas para instaurar momentos de convívio na paisagem urbana. O local escolhido foram as imediações da Praça da República, em uma das regiões mais movimentadas de São Paulo, com trânsito intenso de pessoas: desconhecidos que passam uns pelos outros com pressa; guiados por uma lógica utilitária própria do capitalismo; sem estabelecer relações entre si ou com o entorno. Muitas delas, transitam desterritorializadas, como quem perdeu a corporeidade, pelos espaços descarnados da “cidade-espetáculo”¹⁰⁵, sem nunca se apropriar deles. Cenários onde os vínculos sociais estão decompostos; onde a corporeidade se enfraquece diante de relações virtualizadas e do imperativo da produtividade. Para Bourriaud, “o fracasso formal da modernidade evidencia-se na transformação das relações inter-humanas em produtos” (idem, p. 117). Ou ainda:

Perante as mídias eletrônicas, os parques recreativos, os espaços de convívio, a proliferação dos moldes adequados de sociabilidade, vemo-nos pobres e sem recursos, como o rato de laboratório condenado a um percurso invariável em sua gaiola, com pedaços de queijo espalhados aqui e ali. Assim, o sujeito ideal da sociedade dos figurantes estaria reduzido à condição de consumidor de tempo e de espaço, pois o que não pode ser comercializado está fadado a desaparecer (BOURRIAUD, 2009, pp. 11-12).

¹⁰⁴ A série de piqueniques “Porque nunca nos falamos antes” originou-se como exercício do curso de Práticas Site Specific e de Performance Urbana, ministrado pelo diretor teatral e professor Antônio Araújo, de março a junho de 2015, na pós-graduação da ECA-USP.

¹⁰⁵ Expressão empregada por Paola Berenstein (2006) alargando o conceito de “espetáculo” Guy Debord (1967) diante da diminuição da “experiência urbana enquanto prática cotidiana, estética ou artística” (2006, p. 126). Segundo a autora, “os espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados, nos levam a repensar as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão, o que abre possibilidades tanto para uma crítica da atual espetacularização urbana quanto para uma pesquisa de outros caminhos pelos urbanistas errantes, que passariam a ser os maiores críticos do espetáculo urbano” (2006, p. 127).

A noção de uma sociedade de figurantes trazida por Bourriaud opera em dualidade com a figura do protagonista, como uma hierarquia de poder, da qual o figurante está destituído: ele não produz, ele consome. E o que é mais importante, saindo desse binômio mercadológico: ele não manifesta sua singularidade senão por escolhas predeterminadas dentro do espectro de produtos à disposição.

Nesse contexto, as ações performáticas da série “Porque nunca nos falamos antes” levantaram questões formais e éticas acerca das possibilidades de uso do dispositivo relacional como gerador de convívio. Cada etapa seguiu um programa, elaborado com o propósito de ser um ativador de experiências (FABIÃO, 2008, p. 5), e configurou uma ação autônoma, que seria determinante para a configuração da ação seguinte. O primeiro deles, o “Piquenique Zero”, se propunha a criar uma ação baseada em *community-specificity*¹⁰⁶ num espaço convivial. Foi realizado na calçada de uma das ruas laterais à Praça da República, onde um grupo de imigrantes senegaleses vendia tecidos, máscaras, esculturas de madeira e outros objetos de origem africana. Sobre o chão, foram armadas duas pequenas estações, delimitadas cada uma por um pedaço de tecido de um metro quadrado, comprado deles, sobre o qual foram dispostas uma caixa de suco e outra de pães de mel, como mínimo incentivo para a conversação, considerando o papel da alimentação na sociabilidade e na convivialidade. Segundo Flandrin e Montanari,

o primeiro elemento que distingue o homem civilizado das feras e dos bárbaros é a comensalidade: o homem civilizado come, não somente (e menos) por fome, para satisfazer uma necessidade elementar do corpo, mas também (e sobretudo) para transformar a ocasião em um momento de sociabilidade, em um ato carregado de forte conteúdo social e de grande poder de comunicação [...] (FLANDRIN e MONTANARI, 1996, p.108)

O primeiro convite foi feito verbalmente aos senegaleses: aceitaríamos conversar alguns minutos com brasileiros? Apenas dois assentiram e, no momento da ação, um desistiu. Aos brasileiros¹⁰⁷, o convite foi mediado por um cartaz com os dizeres: “Você topa conversar com um desconhecido por cinco minutos?”, empunhado pelas performers. A certa altura, um rapaz do Congo apareceu e imediatamente aceitou fazer parte da ação, ocupando a segunda estação. As conversas, um a um, foram parcialmente mediadas pelas performers, que se mantinham mais ou menos presentes de acordo com a sensibilidade de cada uma diante da dupla à sua frente, e expunham, quando considerassem oportuno, cartas com proposições

¹⁰⁶ Sobre a “virada” do *site-specific* para a *community-specificity*, ver KWON, Miwon. **One place after another: site specific art and locational identity**. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2002.

¹⁰⁷ Alunos do curso de Práticas Site Specific e de Performance Urbana.

dramatúrgicas como: “cante uma música da sua juventude”, “como era o quintal da sua infância” ou “o que você estava fazendo em setembro de 2012?”.

Após a ação, o *feedback* do grupo de brasileiros foi de que havíamos conseguido estabelecer o jogo de modo não impositivo, com delicadeza. Contudo, para as performers-mediadoras, alguns problemas ficaram evidentes:

1) O fato de haver mais brasileiros do que africanos acentuou a disparidade já existente nas relações de poder determinadas pela origem (brasileiros x imigrantes) e classe econômica (estudantes da USP x trabalhadores informais). Após algumas conversas, o senegalês já estava cansado. A intenção de aproximar brasileiros e estrangeiros, “efetuar ligações modestas, pôr em contato níveis de realidade apartados”, travou diante do constrangimento do senegalês em continuar sendo observado pelos brasileiros que esperavam a sua vez de conversar e da queda de sua disposição para a conversa.

2) Os brasileiros faziam mais perguntas aos africanos do que o contrário, reforçando as relações de poder hierárquicas e a abordagem do imigrante como “o outro” e “exótico”.

Dessa experiência, surgiram então os seguintes questionamentos, que julgamos pertinentes a um amplo espectro de trabalhos forjados por meio de dramaturgias que organizam o convívio:

- Ao propor uma forma relacional, como respeitar o desejo individual de conviver ou não com outras pessoas?
- Como estabelecer relações conviviais que não reproduzam estereótipos nem hierarquias?
- Como considerar, em uma experiência baseada na comunidade, as singularidades dentro do grupo?
- Como a dramaturgia proposta poderia fomentar mais as trocas baseadas no diálogo entre as diferenças culturais (por exemplo, as diferentes músicas que se ouve na infância no Brasil e em Senegal ou no Congo) e/ou na emergência do comum entre esses sujeitos (haver alguma relação com a música na infância)?

Com os questionamentos acima descritos ainda em aberto para a próxima ação, julgamos que o trabalho baseado em *community-specificity* extrapola a dimensão da convivialidade com implicações próprias no campo ético que não poderiam ser ignoradas e exigiriam uma pesquisa específica. Decidimos, então, concentrar-nos na criação de dispositivos relacionais para gerar convívio sem o filtro da comunidade étnica e montamos os dois programas seguintes.

***Piquenique autônomo.** Uma toalha posta sobre o chão de uma rua de comércio/calçadão do centro da cidade de São Paulo: Dom José de Barros. Pratinhos, copinhos, talheres, frutas, suco, bolo. Também algumas poesias, imagens de pinturas de pessoas reunidas em lugares bucólicos para uma refeição, e vasos de flores. Como convite, dois cartazes com os dizeres: ESTE PIQUENIQUE É PARA VOCÊ. FIQUE À VONTADE! As performers observam a distância, sem intervir. Tiram fotos sem serem percebidas. Duração: 40 minutos.*

No Piquenique Autônomo, a toalha armada no calçadão chamou a atenção dos passantes, que perguntavam “o que era aquilo” e “quem havia deixado ali”, enquanto as performers ainda terminavam de montar a cena. Os dois primeiros transeuntes a interferir na disposição das comidas e objetos foram um garoto que pegou uma banana e uma senhora que levou um vaso de flores. A observação continuou a distância, com as performers camufladas entre a multidão. Foi possível constatar algumas atitudes recorrentes:

Figura 1. Piquenique autônomo.



Fonte: Luciana Romagnolli.

1) O fluxo de aproximação dos transeuntes obedecia à seguinte dinâmica: quando dois ou mais se aproximavam, isso atraía um grupo maior; quando esse grupo saía, porém, a toalha ficava vazia por algum tempo e os passantes olhavam-na curiosos, mas desconfiados, até que uma nova dupla se aproximasse e atraísse um novo grupo. A toalha sozinha despertava estranhamento e desconfiança, enquanto a presença de outras pessoas comendo,

bebendo e interagindo com os poemas criava uma zona mais atraente e confiável para aproximação.

2) Essa zona de confiança, contudo, dependia da condição social das pessoas próximas. Quando um homem em situação de rua aproximou-se, a confiança não se instaurou: ninguém se aproximou.

3) Em nenhum momento do piquenique alguém se sentou na toalha para comer, beber, ler ou descansar. Este foi o comportamento mais surpreendente para as performers, pois o imaginário do piquenique inclui que os participantes se sentem na toalha ao redor da comida para compartilhá-la. As interações entre os transeuntes limitaram-se a breves momentos em que comiam em pé ao mesmo tempo ao redor da toalha, quando não apenas pegavam o alimento e levavam-no consigo. O alimento ofertado e os objetos não foram suficientes para disparar vínculos temporários entre as pessoas.

4) Em cerca de trinta minutos o piquenique desfez-se. O convívio não se estabeleceu. Os transeuntes, sem abandonar a condição de pessoas que estão de passagem, levaram não somente as comidas, mas os vasos de flores e parte dos poemas e das imagens. É possível comparar esse comportamento com o relato feito por Nicolas Bourriaud (2009) sobre uma obra de Felix Gonzalez-Torres, artista a quem atribui desenvolvimento de formas de “coabitação”¹⁰⁸, que demandam negociação entre os presentes e uma ética do observador:

Durante uma exposição de Gonzalez-Torres, vi alguns visitantes pegar todos os bombons que cabiam na mão e no bolso: lá estavam mostrando seu comportamento social, seu fetichismo, sua concepção acumulativa do mundo... enquanto outros não ousavam ou esperavam um vizinho surrupiar um bombom para imitá-lo. As *candy pieces*, assim, apresentam um problema ético sob uma forma aparentemente anódina: nossa relação com a autoridade e a maneira como os guardas de museus usam seu poder; nosso senso de medida e da natureza de nossas relações com a obra de arte. (BOURRIAUD, 2009, p. 79).

Com base nesse relato, Bourriaud defende que a obra de arte deva ser avaliada “como qualquer realidade social construída”. Dentre as questões éticas que ele sugere, a que nos interessa diretamente é: “Esta obra de arte me dá a possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o Outro em sua estrutura?” (2009, p. 80). Seguindo o raciocínio de Bourriaud sobre Gonzalez-Torres, para quem a obra é uma negociação aberta na qual o artista não impõe sua autoridade sobre o

¹⁰⁸ Bourriaud emprega o termo “coabitação” de modo análogo ao convívio – existir ao mesmo tempo, no mesmo espaço – para destacar, na relação dos visitantes com as “Candy pieces” de Gonzalez-Torres, problemas éticos relativos à coexistência, tais como a obediência institucional, a relação com autoridades, o consumo e a partilha. Ao tratar da convivialidade, essas questões também se impõem; entretanto, acreditamos que o termo “coabitar”, ainda que uma de suas acepções seja “ocupar”, traz uma carga semântica de temporalidade prolongada, fixa, no sentido de “moradia” ou “residência”, que ultrapassa a situação convivial de estarem vivos juntos, no aqui e agora da apresentação teatral.

observador, o piquenique autônomo configurou-se de modo semelhante, ainda que sem o enquadramento de “arte” que o ambiente de um museu determinaria de antemão; e, por isso mesmo, o convívio não se impôs, o que tem suas razões tanto nos limites da frágil estrutura dramaturgicamente armada (nem a toalha nem as imagens de banquetes foram o bastante para sugerir esse tipo de partilha) quanto no desejo singular de cada sujeito que se envolveu ou não na ação.

Então, por que eles não se sentaram? A relação dos passantes com o piquenique foi de consumo, não convivial. Embora o piquenique seja, dentro do nosso imaginário cultural, um rito social de compartilhamento, ele não teve força para romper a lógica de consumo e utilitarista com a qual os cidadãos relacionam-se com o tempo e com a cidade, sobretudo em uma região comercial movimentada, no horário da tarde. Muito menos para gerar vínculos, ainda que temporários, entre aquelas pessoas. Embora o piquenique tenha provocado um breve deslocamento perceptivo em relação ao horizonte de expectativas dos transeuntes para aquele cenário urbano, o convívio não se instaurou. Ao menos não por meio desse dispositivo autônomo.

Afinal, as pessoas desejam o convívio? Não é possível dar uma resposta generalizante, mas, em alguns casos, ela será positiva, conforme veremos no desenvolvimento do programa seguinte.

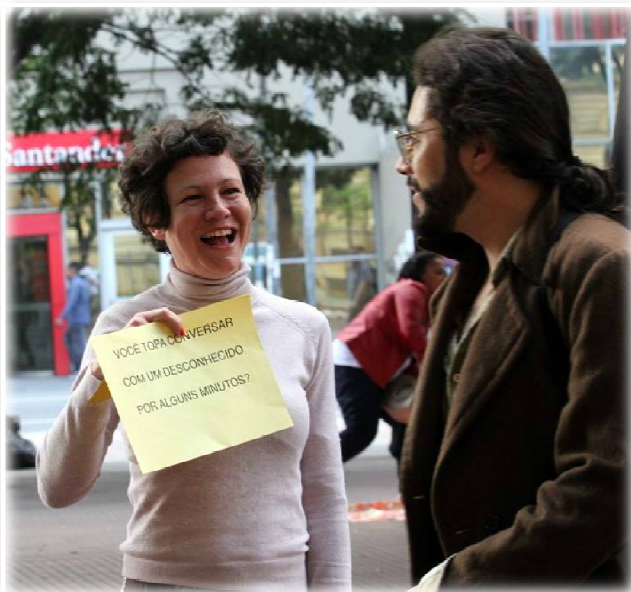
Piquepapo. *Dois banquinhos frente a frente. Uma garrafa térmica com café, duas xícaras. No calçadão de uma rua de comércio do centro da cidade de São Paulo. As performers abordam pessoas que circulam pela rua com a placa: VOCÊ TOPA CONVERSAR COM UM DESCONHECIDO POR ALGUNS MINUTOS? Duas pessoas que estejam disponíveis serão convidadas a se sentar nos banquinhos e conversar por alguns minutos. As performers as auxiliarão com sugestões de perguntas e assuntos que estarão escritos em cartões. A cada dupla de “papeadores”, as xícaras serão substituídas por outras limpas. Duração: 1 hora.*

No “Piquepapo”, a proposta foi a elaboração de uma dramaturgia com um grau maior de condução e intervenção mais direta das performers-operadoras. Para começar, o convite era mais explícito. Em uma hora de ação, as performers interpelaram os passantes, silenciosamente, por meio do cartaz-pergunta: “Você topa conversar com um desconhecido por alguns minutos?”, e uma sucessão de duplas formou-se a partir de indivíduos que aceitaram o chamado. As mesmas sugestões de tópicos de conversa do “Piquenique Zero” foram apresentadas em cartões e seguidas ou recusadas ao gosto de cada dupla. As conversas

variaram em tempo, conteúdo, intimidade e animação, o que se notava também pelas despedidas mais ou menos calorosas. Entretanto, grande parte delas manteve-se na superficialidade cotidiana. Ainda assim, independentemente do grau e da intensidade, algum convívio instaurou-se entre desconhecidos por alguns minutos.

Ao avaliar as duas ações, pareceu claro que o programa empregado no Piquepapo havia sido mais eficiente na instauração do convívio do que o experimentado no Piquenique Autônomo. Contudo, ainda não era o bastante para intensificar a experiência, de modo a incentivar uma zona de trocas intersubjetivas mais pessoais, uma espécie de confissão entre desconhecidos. Foi o impulso para a quarta e última ação, “O Chá”. Voltamos às imediações da Praça da República com um novo programa, síntese dos anteriores: *Convidar transeuntes para conversarem com desconhecidos por alguns minutos, em toalhas de piquenique, enquanto servimos chá e sugerimos temas.*

Figura 2. O Chá: o convite.



Fonte: Marta Baião.

Os cartazes traziam novas questões de ordem subjetiva e relacionadas a experiências vividas, sugerindo uma abertura à vulnerabilidade, entre elas, “Como foi o seu primeiro beijo?”, “Conte uma covardia” e “Qual a maior loucura que você já fez?”. Armamos três estações com toalhas coloridas postas sobre o chão e intervimos como performers-operadoras na medida da sensibilidade de cada uma para o melhor andamento da conversa entre as

duplas, considerando se um perguntava mais do que o outro, se a conversa fluía bem sozinha ou se era preciso descontraír, por exemplo. A escolha de um calçadão com árvores, mesmo no centro comercial de São Paulo, mostrou-se mais aprazível ao encontro do que o local todo em concreto do “Piquenique Autônomo”. A cenografia mais simples também contribuiu para uma relação menos espetacularizada e fora da lógica consumista, e as toalhas sobre o chão mostraram-se mais convidativas ao sentar e permanecer do que os bancos do Piquepapo. A abordagem delicada das performers, sem inquirir diretamente os passantes, também favoreceu a adesão destes à proposta e o encaminhamento tranquilo das conversas. Várias duplas formaram-se ao longo de cerca de duas horas de ação e conversaram por tempos que variavam de cinco a vinte minutos.

Figura 3. O Chá: conversas.



Fonte: Marta Baião.

Ao fim das sugestões de temas, as performers entregavam a cada um da dupla um biscoito doce enrolado em um papel com o pedido: “Tire uma foto mental da pessoa à sua frente. Você provavelmente nunca mais a verá”. Instantes ou minutos depois, a performer voltava com o cartaz de despedida: “Até o próximo encontro!”. Então, dois novos transeuntes desconhecidos entre si eram atraídos aleatoriamente pelos cartazes-convites para formar a próxima dupla.

Ao longo da ação, foi possível observar duplas que renderam a conversa muito além das sugestões feitas pelas performers ou até que foram embora juntas e conversando. O *feedback* recebido dos observadores foi de que havia agora mais elementos perturbadores nas sugestões apresentadas nos cartazes, o que permitia um aprofundamento em histórias pessoais. Para isso, contribuiu também o maior tempo de conversa em relação ao “Piquepapo”.

O paradoxo temporal desse tipo de ação é que, apesar de a proposta ser um convite para alguns minutos de interlocução apenas – e só por isso é aceito por quem passa apressadamente entre compromissos cotidianos –, o convívio precisa de tempo para que se instaure como experiência, desde os primeiros momentos de constrangimento até que a conversa fique interessante a ponto de a dupla escolher, por si mesma, permanecer mais. A avaliação das performers é de que o dispositivo foi bem-sucedido em instaurar um convívio e, ainda que breve, uma experiência de encontro com um desconhecido, considerando as singularidades dos sujeitos envolvidos e seus desejos de maior ou menor implicação.

A série de piqueniques “Porque não nos falamos antes” situa-se no limiar ambíguo do “ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual” que vem a corresponder exatamente à definição (necessariamente imprecisa) de performance formulada por Eleonora Fabião (2008, p. 4), para quem o performer, “ao agir seu programa, des-programa organismo e meio” (idem, p. 5). Podemos pensar, então, nesse tipo de composição dramática direcionada a instaurar o convívio como um gesto no sentido de desprogramar a abordagem utilitária do espaço, do tempo e das relações interpessoais. O performer seria aquele que, segundo teoriza Fabião, responde ao chamado “por uma ativação do corpo como potência relacional” (2008, p. 19) investindo na “ampliação da presença, da participação e da contribuição dramática do espectador” (idem, p. 8). Essa contribuição dramática do espectador, em práticas cênicas que se propõem a instaurar o convívio, ocorre como um chamado pela ativação do corpo do espectador, também, como potência relacional. É o caso da própria ação “Converso sobre qualquer assunto”.

Ainda segundo Fabião:

Quanto mais o performer desacelera ficção e narrativa, mais espaço sobra para que o espectador se engaje numa experiência criativa; trata-se de propor ao espectador não uma experiência de decifração e compreensão de algo previamente concebido pelo artista, mas sim uma experiência performativa de criação de significação. Em outras palavras, o performer não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador mas, acima de tudo, promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados. A cena-não-cena lança o espectador no “drama” cru da relação com o performer, a performance, o consigo, os outros, o espaço e o contexto histórico (2008, p. 11).

Tem-se, então, um espectador-performer, pois é com seu corpo, seus gestos, falas, emoções, memórias, percepções e decisões que ele dará forma e significado às proposições artísticas conduzida pelas performers-operadoras. Tal dinâmica assemelha-se à experimentada por Fabião na já citada “Converso sobre qualquer assunto”. Esse tipo de prática relacional demanda do espectador que exerça uma função essencial: posicionar-se:

Sobre quê “qualquer assunto” conversar com uma desconhecida em praça pública e afinal por que fazê-lo? (...) São chamados que implicam não num ensaio psicológico de posicionamento, mas em tomadas de posição imediatas. A convocação da performance é justamente esta: posicione-se já: aqui e agora” (2008, p. 15).

Altera-se, assim, o esquema que rege a relação produtor-receptor.

Na série de piqueniques, a inversão principal em relação à experiência realizada por Fabião está no fato de que o espectador não é convidado a conversar com a performer, mas com outro espectador como ele. Aceitar ou não o convite? Sobre o que falar e quanto? Beber ou não o chá, comer ou não o biscoito? Tirar a foto mental do outro ou ir embora? Suas ações extrapolam o âmbito da produção receptiva, elas também compõem a dramaturgia. Para Paul Zumthor, a performance implica uma presença e uma conduta “na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade” (2014, p. 35). Pois eis o que opera o espectador ao performar dentro de uma dramaturgia que estrutura o convívio. Torna-se corresponsável pelos afetos e sentidos produzidos naquele acontecimento cênico.

Ao fim de seu livro “Ações”, Fabião compartilha o insight de que “é preciso repensar a teoria da performance como teoria da aventura”. Para além e aquém de toda a discussão teórica apresentada até aqui, de todas as divergências e alertas já feitos e a fazer contra a ingenuidade intelectual e artística, de todo rigor que uma pesquisa acadêmica requer, é preciso também que não se perca de todo algo desse espírito liberado para a experimentação e a aventura no contato direto com as dramaturgias que instauram o convívio pregnante e seu convite para nos colocarmos frente a frente, lado a lado, olhos nos olhos, pele com pele, disponíveis e vulneráveis para uma afetação pelo outro que não seja sentida como invasão.

2. ESTRATÉGIAS PARA O CONVÍVIO TEATRAL

Há um amplo universo de trabalhos contemporâneos no campo das artes da cena que nos permitiriam problematizar as questões abordadas até aqui no âmbito da pesquisa sobre *dramaturgias conviviais* – conceito em elaboração, que será detalhado no terceiro capítulo com base nas análises a seguir. Dentre as muitas possibilidades, elegemos quatro núcleos de estudo que apresentam distintas formas de construção dramática do convívio, de modo a esmiuçar estratégias variadas, diferentes modos de implicação do espectador e consequências estéticas, éticas e políticas.

Um fator determinante para essas escolhas foi a própria experiência de convívio teatral vivida pela pesquisadora, privilegiando, portanto, trabalhos dos quais pude ser espectadora presencial. Dentre estes, foram selecionados aqueles que despertaram diretamente questões estéticas, éticas e políticas sobre as dramaturgias do convívio, de maneira a apontar caminhos para esse campo de estudo.

O primeiro núcleo corresponde à prática artística do OPOVOEMPÉ (2005-), grupo fundado na cidade de São Paulo (SP) pela diretora Christiane Zuan Esteves e, atualmente, composto também pelas atrizes-criadoras Ana Luiza Leão, Manuela Afonso e Paula Possani. Analisaremos primeiramente duas peças da trilogia “A Máquina do Tempo – ou longo agora” (2012) que, por suas estratégias, efeitos e impasses, foram determinantes para a concepção desta pesquisa. Ao ser espectadora de “A Festa – compartilhar o agora”, no Festival de Curitiba, deparei-me com uma dramaturgia, no sentido expandido, que trabalhava com as presenças de performers e espectadores para causar uma sensação intensificada da passagem do tempo no presente e, conseqüentemente, de se estar vivo, algo que corresponde à própria definição de *uma* experiência feita por John Dewey. Em contraponto complementar, em “O Espelho – uma contemplação da vida e da finitude”, no mesmo festival, encontrei uma situação de convívio à mesa que se abria à conversação com os espectadores sem uma interpelação direta, de modo que estes precisavam superar os interditos que tradicionalmente cercam a posição do espectador no teatro. Todavia, nunca tive a oportunidade de assistir presencialmente à terceira parte da trilogia, “O Farol – uma contemplação da velocidade”, o que impossibilita uma análise baseada na experiência corpórea como espectadora. Além disso, a proposição de um *audiotour* pelo espaço urbano mediado por aparelhos de MP3 e fones de ouvido não apresenta o mesmo investimento na intensificação da convivialidade que os outros dois trabalhos. Finalmente, acrescentamos à análise o espetáculo-instalação “Arqueologias do presente: A Batalha de Maria Antonia” (2013), por trazer um enfrentamento de questões

políticas ao repertório do Opovoempé ao mesmo tempo em que também desloca o espectador das posições que habitualmente assume no teatro, impelindo-a a reinventar seus modos de expectativa.

O segundo núcleo de análise se concentra em “Os pálidos” (2015), espetáculo da CiaSenhas de Teatro (1999-), de Curitiba (PR), dirigidos por Sueli Araujo, que interessa a esta análise especialmente por abrir a discussão ética sobre estratégias de persuasão que explicitam o teor de manipulação do espectador. Ademais, coloca em questão as distâncias pactuadas entre público e atores ao propor uma aproximação de ordem íntima. Já o terceiro núcleo, restrito ao espetáculo “PROJETO BRASIL” (2015), dirigido por Marcio Abreu com a companhia brasileira de teatro (2000-), também de Curitiba, intensifica a tomada de distância íntima em relação ao espectador, acentuando o debate ético sobre consentimento e a demanda de um posicionamento político do público.

Enfim, o quarto núcleo de análise compreende dois trabalhos que, de modo mais radical, colocam o espectador em atrito corpóreo com os performers, lançando-o a formas de expectativa imprevisitas, com liberdade de ação dentro de um comum habitado por singularidades: “De repente fica tudo preto de gente” (2012) e “Batucada” (2014). Ambos, criados pelo diretor e coreógrafo Marcelo Evelin, pela Demolition Incorporada (1995-), plataforma de criação em dança fundada na cidade de Nova York, nos EUA, e em atuação em Teresina (PI), Brasil, desde 2006.

Esse grupo de análise abrange práticas artísticas das regiões Sul, Sudeste e Nordeste; linguagens como o teatro, a performance e a dança; e têm em comum uma concentração das funções de direção e dramaturgia nas mãos de um mesmo artista, ainda que o trabalho dramaturgício envolva outros colaboradores. Desse modo, pretendemos ampliar a investigação sobre as dramaturgias do convívio para além dos limites estritos do campo do teatro e mostrar, ainda que brevemente, como se expandem por distintos territórios no país.

2.1 COMPARTILHAR O TEMPO E A MEMÓRIA: OPOVOEMPÉ

O grupo nasceu em 2004 com a diretora Cristiane Zuan Esteves e as atrizes Ana Luiza Leão, Graziela Mantoanelli, Manuela Afonso, Paula Possani e Paula Lopez compondo o núcleo permanente de criação de intervenções e espetáculos, com um trabalho baseado no ator-criador e na fisicalidade, focado nas fronteiras entre a vida e a arte, com especial atenção às dimensões relacional e convivial no contexto contemporâneo: “A partir das dinâmicas da cidade, o grupo desenvolveu estratégias de relação com o cidadão em situações cotidianas. Visamos, sobretudo, propiciar relações mais vivas entre as pessoas e a apropriação do espaço da cidade, por quem vive, transita e trabalha nela” [grifo nosso]¹⁰⁹.

Segundo Cristiane¹¹⁰, a preocupação com a dimensão do espectador “tem início já na concepção dos projetos, motiva sua pesquisa, [...] a forma de o grupo trabalhar e é parte integrante dos espetáculos resultantes. É experimentada praticamente na labuta diária dos ensaios de criação”. Ela atribui esse olhar atento à relação artistas-público à sua formação e trajetória no teatro, em especial pelos estudos na École Jacques Lecoq de Paris (concluído em 2002), onde aprendeu que “a cena tem que acontecer ‘com’ a plateia”, como um jogo cênico que se constrói diante do espectador, descartando estados emocionais que não sejam os gerados ali, diante dos olhos do público, de modo a gerar, do ponto de vista da diretora, um colocar-se em “estado de ‘descoberta’” que permita uma disponibilidade mais livre de pressupostos no encontro com os espectadores. Além disso, são significativos os seus trabalhos como atriz sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina, e de Renato Cohen. E, ainda não podem deixar de ser consideradas as colaborações com o grupo Rimini Protokoll, considerando que frequentou o curso “City as Stage”, ministrado por Stefan Kaegi, um dos diretores do Rimini Protokoll, em Varsóvia, Polônia (2006); foi colaboradora artística e assistente de direção em “Chácara Paraíso” (2007), projeto realizado por Kaegi e Lola Arias em Berlim, Lisboa e São Paulo; e dramaturgista de “100% São Paulo” (2016), também do Rimini Protokoll¹¹¹, coletivo cujas “obras se caracterizam por ora situar o espectador no centro do acontecimento teatral, ora convidar não atores para protagonizar as criações, a quem eles chamam de ‘especialistas do cotidiano’” (MENDES, 2017, p. 178).

Segundo Cristiane, o seu “impulso de incluir o espectador” deriva-se, então,

¹⁰⁹ Informações disponíveis no site oficial do OPOVOEMPÉ <<https://www.opovoempe.org/site/quem-somos/opovoempe-e/>> Acesso em 28 mai. 2019.

¹¹⁰ Entrevista concedida à pesquisadora em 2016. Ver anexo I.

[d]o fato de ter trabalhado muito pouco em cena italiana, de ter vivido inúmeras vezes uma relação espacial muito próxima e misturada com o público. De, como atriz, sempre ‘endereçar’ à plateia. De, como dramaturga, sempre privilegiar o nível “extracênico”. De ter horror à quarta parede (ESTEVEVES, 2016).

OPOVOEMPÉ foi criado quando ela retornou ao Brasil após o período na Europa, e o desejo de intervir na cidade de São Paulo gerou a “Guerrilha Magnética”, ponto de partida da pesquisa: um conjunto de intervenções na rua descritas, no site oficial, como “ações-provocações que permitem uma resposta interativa do público”, nas quais o “grupo explora técnicas de invisibilidade, possibilidades de relação com o espectador, alterações no uso do espaço, a quebra de barreiras na comunicação, o humor e o jogo”.

Cada intervenção busca acordar o olhar que não vê, quebrar a apatia e a indiferença, instalar a atmosfera criativa do jogo e revelar o conteúdo poético da cidade, criando uma obra aberta à participação espontânea do público.

Cada intervenção é, antes de tudo, uma investigação do espaço urbano, das ações cotidianas e das fronteiras do ato teatral em si.

Cada intervenção busca revelar as lógicas invisíveis e os diferentes comportamentos e dinâmicas das pessoas que vivem, convivem e utilizam a cidade¹¹².

O propósito de “quebrar a apatia” indica uma orientação do grupo à instauração de *uma* experiência, no sentido defendido por Dewey de criar um atrito com o reconhecimento habitual da cidade, possibilitando a emergência de uma percepção renovada, que se torne consciência. Ecoa também as ações extracotidianas de Eleonora Fabião, já com uma preocupação de tornar visíveis as dinâmicas da convivialidade. A ação das performers consistia em observar a cidade e ampliar as corralidades de pequenos grupos em suas atividades cotidianas, para revelar e potencializar um conteúdo poético já existente na paisagem urbana.

Para isso, o performer é antes ‘espectador’ da cidade para entender suas lógicas/não lógicas, suas dinâmicas, potências, seus fluxos. Depois se junta a ela, para fazer coro com ela... Acho que essa maneira de trabalhar determina toda uma outra forma de perceber o espectador, seu potencial de ação e criação. O espectador faz parte da cena, sem ele não há cena. E isso de modo concreto: na ocupação do espaço, na ação que acontece, no que se diz, no que se comunica. E acho que isso sempre reverberou nos outros eventos teatrais que fizemos e fazemos e nas suas dramaturgias. (ESTEVEVES, 2016).

Cristiane observa que o adjetivo “magnético” já se referia a uma relação com o público que não fosse de imposição, mas atração e convite. “O espectador é atraído, imantado para a participação. Nada pode ser imposto, forçado” (ESTEVEVES, 2016). Já aparecia, naquele momento, uma concepção das pessoas transeuntes e espectadoras como “‘atuadores’ da cidade” e uma preocupação em “cuidar” do modo de relação com esses públicos. “Se uma pessoa nos diz não, isso é respeitado e acolhido. E sempre trabalhamos para desmontar nossa

¹¹² Disponível em: <https://www.opovoempe.org/projetos/guerrilha-magnetica/> Acesso em 13 jun. 2019.

expectativa de participação” (idem). Essa autorreflexividade sobre as expectativas que os próprios artistas constroem em relação à participação do público é especialmente determinante em dramaturgias que intensifiquem o convívio para que não se estruturam formas demasiadamente impositivas, que pretendam conduzir o espectador a uma ação ou estado pré-determinado, com a consequência de restringir o espaço de decisão e de liberdade de atuação do espectador. Além do mais, quando a dramaturgia se molda por uma expectativa delimitada, ela pode se tornar inflexível e se desestruturar diante de uma resposta imprevista.

Também é fruto dessa experiência com as “Guerrilhas Magnéticas” a concepção de uma dramaturgia cumulativa, na qual um espectador deixa material para o próximo. E uma das ações, a pergunta “O que você não deixa para trás?” convidava as pessoas a responder escrevendo em trouxas brancas e tecidos coloridos. Nessa intervenção, chamou a atenção do grupo o modo como as pessoas discutiam entre si, a partir das palavras registradas nas trouxas, e essa possibilidade de relação cumulativa espectador-espectador tornou-se um espaço de interesse do trabalho do grupo.

Figura 4. Guerrilhas magnéticas: “O que você não deixa para trás?”.



Fonte: Luciana Romagnoli. As trouxas acumulam respostas do público.

A partir desse primeiro trabalho a relação com o espectador permanece central à poética do Opovoempé. Isso fica evidente nas orientações da dramaturga e diretora para as composições das atrizes:

Na sala de ensaios, procuro sempre dar tarefas a cada composição que peço às atrizes. As muitas consígnias¹¹³ podem incluir 03 eixos:

- Relação espacial com a plateia
- Função para a plateia
- Ação para a plateia.

Por isso, é fundamental que os integrantes do grupo sejam os mais sinceros e espontâneos às propostas de participação dos outros. Não interessa fazer-se de “público amigo”. (ESTEVES, 2016)

Uma obra, portanto, é construída levando em consideração não somente a presença do público no espaço-tempo compartilhado – isto é, o convívio no sentido fraco –, mas, também, questões que dizem respeito à dramaturgia: qual a relação estabelecida com o público, qual a função que esse público vai assumir (na dramaturgia) e que ação será demandada a ele. Esse encaminhamento aponta para o desejo de instaurar um convívio forte na dramaturgia e para outro aspecto importante: a compreensão de que o público pode ser hostil ou indiferente. Desse modo,

a discussão em torno da relação com o público é contínua durante o processo de criação e, ganha outra forma depois do trabalho consumado... Faz parte dos feedbacks sempre. Comunicou? Foi imposto? Foi genuíno? Poderia ir mais longe? Poderia ser mais delicado? E assim por diante [...] É interessante notar que os espetáculos e trabalhos vão afinando a participação ao longo de suas temporadas. Coisas vão se revelando. A melhor forma de fazer algo acontecer. Que lugares favorecem ou dificultam. Que horário não é bom ir pra rua e assim por diante... Os espetáculos só se completam depois da entrada do público. (ESTEVES, 2016).

Essa avaliação contínua chama a atenção para o modo como a efetivação de uma experiência depende de caso a caso, não só pessoa a pessoa, mas apresentação a apresentação, com suas inúmeras variantes contingenciais e contextuais. Embora a composição dramática possa favorecer ou não uma relação fortalecida com o público, a performance das artistas e a dos espectadores a cada vez será determinante.

Na exposição e mostra de repertório “E agora? O que é participar?”, OPOVOEMPÉ se propôs a revisitar seus dez anos de história pela perspectiva dessa relação com o público, como um convidado a participar dos trabalhos. De acordo com o programa da exposição,

¹¹³ Termo usado por Cristiane Zuan Esteves para se referir a “orientações ou pressupostos sobre determinado assunto ou atividade”. No projeto de “A máquina do tempo”, ela explica que a palavra é um abasileiramento de “consigne”. “Talvez sua força viva em mim impregnada da memória do rigor por vezes impiedoso dos professores da École Jacques Lecoq, ou dos gritos retumbantes da mestra Ariane Mnouchkine: ‘Ecoutez la consigne!’ (Ouça a consígnia). [...] Utilizamos as consígnias para propor dinâmicas, estruturas de improvisação e, sobretudo, como itens a serem observados na criação de composições. Uma consígnia é o ponto de apoio de onde se pode dar o salto criativo. É a regra do jogo e a proposição que possibilita o jogo. Um regulador e um provocador de ações”.

Esse convite sutil à participação adquiriu várias facetas, determinou dramaturgias, investigou formatos e estabeleceu procedimentos que compõem a linguagem do grupo em toda sua diversidade. Percursos sonoros, espetáculos teatrais, ações no espaço público, dramaturgias instantâneas se fundam na questão: “QUAL O PAPEL DO PÚBLICO?”. E esse mesmo público torna-se ora elemento compositor da cena, ora coautor, ora observador, ora criador de vestígios” (OPOVOEMPÉ, 2016, p. 5)

No mesmo programa, a diretora Christiane Zuan Esteves comunica as intenções do grupo:

No trabalho do OPOVOEMPÉ, o desejo de ativação do espectador passa pela tentativa de estabelecer um espaço compartilhado e coletivo, de abolir a distância entre aquele que age e aquele que vê. Um desejo de subverter a relação tradicional entre artista, obra e público.

De criar situações que contraponham os modos de produção e de consumo que nos impõem uma formatação do sensível. Criar uma comunicação que, mesmo em pequenas proporções, seja capaz de reparar os laços sociais, o afeto. Por isso, ver no público um interlocutor, um cúmplice de jogo, um parceiro. O público dentro da ação, quem sabe, brincando de “outrar-se”, como diria Peter Pál Pelbart. (OPOVOEMPÉ, 2016, p. 7).

“Outrar-se” refere-se à experiência de “virar “outro” ou ainda “tornar-se outro do que [si] mesmo”, tal qual o poeta Fernando Pessoa empreendeu com seus heterônimos. Pélbart (2011) aproxima o neologismo do poeta de um conceito de Gilles Deleuze, o “devir”, ambos como esse impulso que afasta o eu de identificar-se consigo mesmo. Retomaremos Tomemos esses princípios manifestos da poética do Opovoempé, que apontam para a preocupação com a alteridade e com a relação com o espectador na tessitura dramaturgica, como pressupostos a serem verificados na análise de alguns espetáculos do grupo.

Durante a mostra de repertório, participei como aluna da oficina “Estratégias para um espectador autor”, ministrada por Cristiane Zuan Esteves com assessoria das atrizes Anna Luiza Leão, Manuela Afonso e Paula Santos, entre os dias 4 e 6 de outubro de 2016, no Sesc Belenzinho, em São Paulo¹¹⁴. Desde o início, a diretora estabeleceu o vínculo entre a participação e a consciência dessa ação, de modo que a consciência da participação faz emergir a escolha implicada e instaura a divisão entre presença e consciência. Suas orientações incluíram: “participar com consciência de participar, perceber-se participando [durante a ação, como um desmembramento do agir/observar-se agindo), ver-se dentro”. Aos pares presença/consciência, agir/observar, soma-se, então, o solidão/coletivo como pólos entre os quais o espectador transita na experiência de participação, com o objetivo de “acordar o olhar”.

Um segundo ponto importante é a vinculação entre participação, memória e ficção. Quando a ação de “implicar-se em”, demandada pela participação do espectador, solicita a

¹¹⁴ As citações referentes a oficinas realizadas são provenientes de anotações feitas em pesquisa participante.

memória deste, “vem ficção junto”, conforme observa a diretora, na medida em que a memória contada é uma reelaboração de uma experiência vivida. Definida como o “lado subjetivo do nosso conhecimento das coisas” (BERGSON, apud BOSI, 1994, p. 47), a memória é modificada (atualizada) pelas percepções atuais, já que as lembranças vêm à tona atendendo a um “chamado”, um estímulo e uma motivação do presente, ao mesmo tempo em que ela interfere no processo presente de construção das representações. Segundo Ecléa Bosi:

na maioria das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado ‘tal como foi’ (...). A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (BOSI, 1994, p. 55).

A participação, então, mesmo quando implica a memória, chama o espectador a um ato de invenção, cujo interesse do público a diretora relaciona à “pulsão de ficção” – conceito cunhado por Susi Frankl Sperber que corresponde, tanto na criança quanto no adulto, ao impulso “de dar alguma forma e sentido (juntos) a um evento vivido através de recursos diversos”, sobretudo palavras e imagens, como modo de conhecimento por meio de uma representação (SPERBER, 2002, p. 285).

Cristiane Zuan Esteves também questiona “quando não há participação” ou se “sempre há participação?” “Há quando o espectador se recusa, se desinteressa, se desliga, se ausenta?”. No escopo desta pesquisa, compreendemos que, no campo individual, se analisarmos sujeito a sujeito sua implicação na experiência, essas situações de recusa e desligamento não efetivam a participação, embora no campo coletivo de uma apresentação teatral possa haver uma articulação dramaturgicamente de estratégias de participação que engajem alguns espectadores e outros não.

De modo semelhante, assim como consideramos a não ocorrência de uma participação “prevista” dentro dessa articulação dramaturgicamente, é possível a ocorrência de participação “imprevista”, que pode ser compreendida tanto como uma participação em momento que não havia o convite deliberado para isso, quanto uma participação que excede o horizonte de expectativas do convite. Estabelecem-se, então, dois estados extremos: o de sempre participar e o da apatia profunda diante de qualquer estímulo. Ambos potencialmente podem afetar coletivamente o convívio teatral, influenciando na atmosfera, contaminando outros

com semelhante atitude ou, ainda, desviando o rumo desenhado para a dramaturgia. Esses comportamentos foram encontrados pelo OPOVOEMPÉ em apresentações de “O espelho”.

O primeiro exercício em grupo feito na oficina foi a proposição de uma composição curta com base no tema “Estamos sendo vigiados”, para a qual uma das consígnias foi “propor uma relação espacial para o público”. No segundo dia, o tema da composição solicitada foi “visita guiada a...”, e entre as consígnias, além de “criar relação espacial com o público”, “atribuir papel ficcional ao público”. No terceiro dia da oficina, o foco foi o trabalho na rua, onde as performers se veem na função de facilitar, de modo convidativo, a entrada em ação de pessoas que se interessem por “jogar junto”.

Destaco alguns comentários feitos pela diretora pós-apresentações que são pertinentes à elaboração das dramaturgias conviviais. Ela sublinha a importância de o performer “ser genuíno” ao se colocar no lugar do espectador durante o processo de criação de uma relação de participação, como forma de não se restringir a uma expectativa idealizada de reação/ação do espectador na cena que está sendo construída. Ao mesmo tempo, aponta ocasiões em que a fala dos performers na ação “diminui a experiência”, por conduzi-la excessivamente. Por motivo semelhante, a diretora não gosta de inserir instruções vocais para o público na trilha sonora, mantendo-as fora, para que a dimensão do som permaneça aberta à imaginação e a uma amplitude maior de escolhas a serem feitas pelo espectador (e não previamente pelas performers). Nesse sentido, podemos problematizar a condução da participação do espectador como um fator de variados graus de controle – até o potencialmente autoritário – em dramaturgias que implicam o espectador no convívio.

Segundo Cristiane, “o público é elemento que compõe a cena. Está em cena tanto quanto nós. É parte do que estamos fazendo”. Esta relação com o público como “compositor” nasce do contexto da intervenção na rua e avança com o grupo para o interior das salas teatrais quando ocupam esses espaços e “a cidade vem para a sala de ensaio”, como diz a atriz Manuela Afonso. Nessa abordagem, parte da função das performers se torna “dirigir” o público e “revelar” o espaço, desfazendo automatismos. Então, “o que fazer com o público?” “O que faz [um espectador] abrir[-se] ou fechar[-se]?” “Quais ações [o] fazem dizer não?” “Como fazer com que o público descubra o seu papel?” “Como tratar o público para revelar quem ele é?” “Como não impor?” “O quanto você determina as várias relações/recepções possíveis?”. Essas questões-chave, postas durante a oficina, não são perguntas totalmente objetivas, para as quais se possa dar resposta única e correta, mas que exigem constante revisitação, reflexão e reinvenção para que não se transformem em um modelo normativo.

Respondê-las, ao sabor de cada proposição artística, em busca de modos de afetação que engajem o espectador a se mobilizar, implica considerar que há questões subjetivas que variam para cada sujeito e que os artistas nunca têm a dimensão do outro nem da recepção dele.

Para OPOVOEMPÉ, buscar essas respostas passa por “não impor, realizar”, de modo que a participação do espectador não seja recebida com uma atitude de correção ou condenação, mas que a condução se efetive por “sedução”. Mais do que uma forma de manipulação por autoridade, isto é, baseada no poder, a sedução é um modo de magnetismo que opera sobre o desejo para atrair o interesse e a adesão voluntária de uns à relação com os outros. Isso não impede que restem zonas de vulnerabilidade nas relações de poder estruturadas socialmente, que mantenham em tensão a autonomia efetiva de cada um frente à sedução teatral. O território afetivo é instável, constantemente renegociado em uma situação de convivialidade dentro de uma proposição artística. Buscar um estado de comprometimento entre as pessoas, ativar algo da história pessoal do espectador e ampliar as ressonâncias coletivas; praticar uma escuta interessada no outro; propor uma pergunta clara e sem prever a resposta; sempre estabelecendo o contato olho no olho; são estratégias do grupo para seduzir o espectador a se implicar na dramaturgia.

Fazer ensaios com público é outra estratégia comum a artistas que se dediquem à intensificação da convivialidade, como é o caso do Opovoempé e da CiaSenhas, ainda que a audiência seja composta de outros artistas e técnicos devidamente orientados a agir livremente, sem tentar se adequar às supostas expectativas do grupo quanto à participação dos espectadores. Para a diretora Christine Zuan Esteves, o “empírico é fundamental para ver o que funciona”. É o momento de lidar não com projeções, mas com corpos e suas imprevisibilidades, maturando a elaboração dramaturgica, a disponibilidade e a capacidade de resposta das atrizes.

Essa preocupação com a dimensão do espectador encontra ecos em técnicas como o Viewpoints¹¹⁵, técnica criada pela coreógrafa norte-americana Mary Overli e disseminada pela diretora Anne Bogart. A abordagem de Cristiane enfatiza a resposta cinestésica/kinestésica (*kinesthetic response*), concebida como um movimento em resposta a

¹¹⁵ Os viewpoints relacionados ao tempo são “velocidade”, “duração”, “repetição” e “resposta cinestésica”, e os relacionados ao espaço são “forma”, “espaço relacional”, “gesto”, “arquitetura” e topografia”. O performer-jogador deve estar consciente de quais viewpoints articula em uma improvisação. Sobre o assunto, ver BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints book: a practical guide to Viewpoints and composition**. New York: TCG, 2005; e GOLDBAUM, Miriam Rinaldi. **Teoria e prática do viewpoints**. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2016.

um estímulo externo. Segundo a diretora, “no contexto de nosso trabalho, ele é o treino fino da ‘escuta’ [...] que nos ajuda a estarmos no mesmo espaço, juntas, presentes. Ajuda a escutar tudo o que acontece e, portanto, incluir o outro, o real, o acidente” (ESTEVES, 2016).

Anne Bogart e Tina Landau descrevem esse Viewpoint:

Resposta cinestésica é a sua reação física espontânea ao movimento fora de você. Coloque seu foco nos outros corpos no espaço, e deixe suas paradas e inícios serem determinadas por *eles*. Deixe a decisão de se mover ou ficar parado ser feita quando outros afetarem você, quando eles passarem por você, começarem ao seu redor ou pararem perto ao seu redor, etc. [...] Deixe tudo transformar você. [...] Essa é a Resposta Cinestésica (um Viewpoint de Tempo): a resposta imediata e não censurada a um evento externo ao seu redor (p. 42- 43)¹¹⁶.

O outro viewpoint considerado é o espaço relacional (referente à distância entre os corpos, animados ou inanimados), por meio de uma relação espacial que inclui a plateia, considerando a perspectiva do espectador.

Outra referência técnica relevante no trabalho da diretora são os níveis de tensão corpórea propostos pelo artista-pesquisador francês Jacques Lecoq (1921-1999), que Cristiane Zuan Esteves apresenta como uma gradação da menor à maior tensão: “bêbado < passeio < cotidiano < cênico < artificial”. Segundo ela, o desafio da atuação no trabalho do Opovoempé é “desconstruir um corpo cênico para um corpo vivo, não de atuação codificada”, de modo que o público perceba “o que aquela pessoa está fazendo? e não o que aquele ator está fazendo?” Sem “codificar”, mas também sem “amolecer” demais: um corpo alerta para jogar, receber e responder.

Em meio a essas gradações, a diretora observa que, em 2009, o trabalho corpóreo do Opovoempé teria ido para um estado “muito neutro”, indicando uma homogeneização dos tons e conseqüente falta de singularidade nas relações, o que provocou posteriormente a orientação às performers de “buscar a cor de cada uma”. Essa metáfora visual sugere que elas coloquem algo de sua singularidade na atuação, sem retrair-se em nome de uma mediação supostamente objetiva, mas dispondo-se ao “outrar-se” como à mútua transformação que pode suceder de um encontro.

Outra transformação significativa que a diretora identifica no trabalho do grupo ao longo da década é que a pergunta “O que é participar?” se torna cada vez mais política. Sobretudo, após as Jornadas de Junho (2013) e o Golpe que teve por consequência o impeachment da presidente Dilma Rousseff (2016) e a ascensão da extrema direita, com a

¹¹⁶ No original: Kinesthetic response is your spontaneous physical reaction to movement outside yourself. Put your focus on other bodies in space, and let your stops and starts be determined by *them*. Let the decision to move or be still be made by when others affect you, when they pass you by, start around you, stop around you, etc. [...] Let everything change you. [...] This is the Kinesthetic Response (a Viewpoint of Time): the immediate, uncensored response to an external event around you.

eleição de Jair Bolsonaro (2018), conforme poderemos perceber pela análise dos trabalhos: a politização, se antes permanecia difusa na abordagem da intervenção urbana e da ética do teatro e da participação do espectador, se torna explícita em “Arqueologias do presente – A Batalha de Maria Antonia” (2014) e promove uma reflexão renovada sobre os trabalhos antigos.

Na ocasião da remontagem de “AQUIDENTRO”¹¹⁷ (2009) para a mostra de repertório, em outubro de 2016 – portanto, meses após a deposição de Dilma –, a abordagem dos sofrimentos individuais e de seus paliativos fornecidos pelas indústrias farmacêuticas para enfrentar a ansiedade diante da vida, como uma jornada da qual ninguém sai vivo, passa a ter um aspecto mais coletivo, e os jogos com o posicionamento (a partir da movimentação das cadeiras dos espectadores) passam a ter uma conotação mais política. No ensaio que acompanhamos, a diretora comentou: “As coisas que nos deixam tristes estão no âmbito coletivo cada vez mais. Oito anos atrás, com [Barack] Obama entrando [na presidência dos EUA, cargo que ocupou de 2009 a 2016], era mais forte a depressão dos indivíduos na sociedade. Agora, pela política, a depressão é coletiva”.

No ensaio e na apresentação do espetáculo, já encontramos alguns dos recursos de linguagem adotados pelo Opovoempé para instaurar um convívio forte, por exemplo:

- Quando as performers mexem os bancos do público e perguntam “Tá percebendo que tem um movimento que não pára?”, criando uma sensação física/espacial e chamando a atenção para a função da percepção;
- Quando olham diretamente para os olhos dos espectadores, numa interpelação um a um que os reconhecem enquanto pessoas presentes;
- Quando, a todo o momento, se relacionam com os espectadores seja por olhares, seja por comentários, de modo a incluí-los e implicá-los;
- Quando pedem que “se aproximem um pouco” e movem as cadeiras, tornando a relação espacial mais próxima;
- Quando tratam o espectador por “você”, novamente como forma de reconhecimento da presença;
- Quando usam no discurso a pessoa do plural, (“Dar clareza ao que já sabemos”), novamente incluindo todos os presentes na discursividade de uma composição dramaturgica pressuposta na voz de um “Nós”;

¹¹⁷ “AQUIDENTRO” é a parte feita para sala teatral do conjugado “AQUIDENTRO AQUIFORA”, trabalho de 2009 em que o “fora” correspondia a uma intervenção urbana.

- Quando fazem perguntas diretas, como “Você já encontrou seu lugar na história da vida humana na terra?”, que demandam resposta, mesmo que só em pensamento;
- Quando fazem perguntas para ecoar em coro, como “O que é a paixão?”, de modo que mesmo que a resposta do espectador não seja individualmente replicada, ela passa a fazer parte dessa composição coral de vozes/sentimentos;
- Quando dão instruções diretas, sensoriais ou metafóricas, que demandam alguma ação (física ou reflexiva) do espectador, como “sinta seus pés no chão”, mas também as sugestivas “verifique o peso sobre sua cabeça” e “verifique o seu posicionamento”.
- Quando a diretora pede, em ensaio, às performers para atuar “mais aqui e mais agora”, “quanto mais presente, quanto mais com aquelas pessoas”, “é aqui, é junto”, “tônus”, “levar em consideração onde a gente está”, para “atualizar” a atuação e “a gente tem que se escutar”.

2.1.1 A máquina do tempo: “A festa” e “O espelho”

Sigamos, então, para a trilogia “A Máquina do Tempo – ou Longo Agora”, gestada a partir de 2011 e composta por “O farol”, “O espelho” e “A festa”, cada um com uma proposta cênica de reconfiguração da percepção do tempo por parte do espectador. Está na escrita do projeto a centralidade da dimensão do espectador na composição da dramaturgia de três peças concebidas como *experiências* nas quais se possa vivenciar o tempo:

Um dos objetivos do projeto era a criação de um experimento cênico em três partes. Para isso, o grupo se propôs a desenvolver o mesmo tema em três experiências temporais distintas, sendo que cada uma das partes deveria:

- propor uma **vivência temporal** diferente **ao espectador**.
- propor uma **relação específica com o espectador** no que se refere ao espaço, à **função do público** e à duração da experiência.
- desenvolver as mesmas questões dramáticas (OPOVOEMPÉ, s/d¹¹⁸).

Em “O espelho”, o grupo arma uma espécie de piquenique à mesa, compartilhado com o espectador, em um espaço bucólico onde a consciência do tempo se volta ao passado por meio de gravações antigas e da conversação ancorada em memórias. “A festa” focaliza o presente, forjando uma ficção com presenças acentuadas em uma sala de teatro não

¹¹⁸ Fonte: arquivo sobre o processo de “A máquina do tempo”, cedido pela diretora Cristiane Zuan Esteves.

convencional, onde o público é instigado a perceber a passagem dos instantes. E “O farol” realiza-se por dois espectadores a cada vez, como um percurso urbano que parte de um hotel e segue com o metrô pelas diversas velocidades que correm simultaneamente por uma cidade em transformação, ao passo que se orienta ao futuro. Nos dois primeiros, a dimensão do convívio é o território de sensibilização coletiva para esses processos temporais.

2.1.1.1 “A Festa – compartilhar o agora”

“A Festa – compartilhar o agora”¹¹⁹ é um trabalho concebido para espaço alternativo pela dramaturga e diretora Cristiane Zuan Esteves, com as atrizes-criadoras Anna Luiza Leão, Graziela Mantoanelli, Manuela Afonso, Paula Lopes e Paula Possani. A relação convivial se coloca em primeiro plano desde a entrada do público, pelo modo como é recebido pelas atrizes, em pé, na entrada da sala de apresentação, como *hostess* da festa aludida no título, embora a configuração não seja a comum a uma festa. De cabelos presos e trajes pretos, elas recebem os espectadores dizendo “Próximo” e “Siga o sentido”. Direcionam alguns às cadeiras dispostas em círculo circunscrevendo o espaço cênico, e outros a estações compostas de mesa e cadeira no centro da cena.

Segundo a sinopse, o espaço ficcional é uma espécie de “poupa-papa-tempo”, que remete a uma versão estilizada dos centros de atendimento públicos para documentação e demais burocracias, daí o anúncio de “próximo”, forma de tratamento usual em meios burocráticos desumanizantes, pautados pela rapidez do atendimento, enquanto “siga o sentido” desdobra-se em orientação objetiva (deslocamento espacial marcado em setas no chão do espaço cênico) e metafórica (convite a compor sentido a partir das pistas de uma dramaturgia sugestiva e entrecruzada). Ao fundo da cena, um quadro negro está preenchido a giz por incontáveis números e traços que se assemelham a datas e contas.

Desde esse início, a pressa com que as atrizes recebem o público cadencia um ritmo intenso que se sustenta nas falas, movimentos e sonoridades, de modo que amplifique o caos ordenado dos sucessivos segundos e a aceleração típica da modernidade, trazendo a passagem do tempo à percepção. Uma das atrizes conta os segundos, em voz alta, somando mais uma camada ao emaranhado de vozes simultâneas que compõem a dramaturgia oral, de modo que nenhum espectador tem acesso exatamente ao mesmo conteúdo na mesma ordem.

¹¹⁹ Espetáculo visto no Fringe, mostra paralela do 22º Festival de Curitiba, em 29 de março de 2013, no Teatro Novelas Curitibanas, em Curitiba (PR). Para este estudo, foi consultado também o registro em vídeo feito pela Ventanna Filmes na primeira temporada do espetáculo.

Figura 5. “A festa”: estações de trabalho.



Fonte: OPOVOEMPÉ, captura de vídeo.

Por meio da interpelação direta, constante, o grupo seduz pouco a pouco o espectador a comprometer-se com o espetáculo, com sua história de vida e sua consciência redespertada para o “agora”. A efetividade dessa relação depende da disponibilidade de performers e espectadores. De acordo com a atriz Anna Luiza Leão, “não dá pra separar muito as variáveis: nosso estado de presença, se [estamos] com espaço interno para receber [estímulos e respostas da plateia], tônus acordado, sintonia pra darmos o ritmo de cada cena” (LEÃO, 2016). Na apresentação à qual assisti, esse estado de presença era perceptível, tanto quanto uma disponibilidade à relação que se mostra na atenção ao espectador, nas reações das expressões faciais das atrizes e, sobretudo, no olho no olho cúmplice, capaz de instaurar vínculos brevíssimos.

Nas mesas de madeira, cada espectador é questionado sobre qual a sua data de nascimento, em uma relação um a um com a performer, como em um atendimento. A performer, então, calcula quantos dias ele já viveu até o momento daquela apresentação. O número é escrito em uma pulseirinha de papel, que ela prende no pulso do espectador, conversando olho no olho com esse outro à sua frente, com abordagem sorridente e aberta, de uma disponibilidade incomum a atendentes de repartições públicas. Essa situação de convívio mais próximo demanda um engajamento subjetivo do sujeito na posição de espectador, que, ao fornecer uma data, coloca em jogo o próprio tempo de sua vida. Nessa cena, a performer opera como uma mediadora de um encontro que se dá, sobretudo, do eu consigo mesmo, com a consciência de sua existência finita e de sua trajetória de vida.

Figura 6. “A festa”: datas e cálculos.



Fonte: OPOVOEMPÉ, captura de vídeo.

As falas das performers acionam outros elementos genuinamente pessoais, em perguntas direcionadas a pessoas da plateia, como “qual o parente mais velho que você conheceu” – o que nos conduz a uma visita às memórias familiares do passado, uma breve reconexão com a infância. Essas recordações não se esvaem no vazio, como tantas vezes ocorre em espetáculos em que a pergunta é evidentemente mais importante do que a resposta e não há, de fato, um desejo de integrar a resposta na dramaturgia. São informações que se tornam coletivas, são entreouvadas pelos espectadores ao redor, por vezes ecoadas nas vozes das performers e retomadas adiante preenchendo a dramaturgia, de modo a mobilizarem individualmente os sujeitos dentro de uma sensação de conjunto. Os nomes dos parentes mais velhos mencionados pelos espectadores retornam próximo ao fim da apresentação, citados nas vozes das performers, como paisagem sonora quando uma delas afirma que, em 1945, cada espectador se dividia em quatro pessoas (os avós maternos e paternos) e “existiam 256 pessoas em 1745 para que você exista aqui hoje”, “você se lembra?”. Algumas das palavras ditas pelo público são escritas no quadro negro, inscrevendo no espaço algo da subjetividade desses espectadores. Como nem todos são interpelados, o limite desse tipo de estratégia é não implicar da mesma maneira cada integrante do público, de modo que, mesmo que os espectadores não acionados respondam mentalmente às questões, a intensidade de envolvimento necessariamente varia. Por outro lado, isso impede também pretensões totalizantes de participação.

Em paralelo, as performers constroem uma narrativa ambígua, por seu tom entre o científico e o poético, que sugere os temas do tempo, da máquina do tempo, do presente/agora e, em última instância, da matéria temporal da vida. Frases como “o objetivo é justamente trazer vocês pro... convidá-los a estar. [pausa] Somente assim...” constroem-se de modo lacunar, sugestivo e incompleto, demandando do espectador a atenção ao estar (aqui, agora) e um trabalho de preenchimento ou reação às sugestões e lacunas. Daí a sensação avivada de uma dramaturgia que só se completa “com” o espectador.

Com essas falas e gestos lançados em direção à plateia, como coletivo ou individualmente, as atrizes e um ator manejam impressões, constatações, provocações relativas à experiência temporal, às noções de passado e futuro e ao modo como se gasta o próprio tempo. Isto é, vive-se. Despertam, assim, a consciência da morte e da existência, das perdas e dos possíveis, num (novamente) caos ordenado que ora acelera o pensamento, ora o bloqueia, em estímulos ambíguos, da clareza à confusão.

Ao espectador, é solicitado um trabalho mental e emocional crescente, do qual dependerá sua fruição e sua experiência. Ele é o elemento central na dramaturgia. É a base para os jogos e associações lançados em múltiplas abordagens (matemática, imagética, cotidiana, ancestral, animal etc.), que se somam na compreensão racional ou não do que se propõe. O grupo trabalha num nível de precisão em que cada indício é estopim de um *insight* ou se conecta a outro(s) para reconfigurar a percepção do ser no tempo. Isso se dá a partir das soluções mais simples, tendo como suporte principal um único objeto empregado de diversas maneiras: pratos. Frágeis símbolos de um cotidiano de repetidas refeições das quais cada um recebe o seu quinhão.

Após a sequência inicial em torno das contagens, entra uma música instrumental suave, com ritmo marcado, como um contador de tempo; as atrizes pegam pratos brancos e mostram para o público a face na qual está escrita a frase “Eu estou aqui”. A iluminação passa a oscilar, acompanhando a marcação rítmica, e cria um jogo de presença-ausência em que o “Eu estou aqui” desaparece no breu e reaparece sob a luz. Elas sustentam, com os pratos em mãos, os olhares fixos em espectadores, e ora reagem com sorrisos, ora permanecem impassíveis. Aos poucos, espalham-se pelo espaço cênico e portam outros dizeres em pratos (“tempo”, “minutos”, “segundos”, “já”...), com destaque para o “Você esteve aqui”, que se contrapõe ao dizer inicial, com significativas mudanças do tempo verbal e do sujeito que transferem a ação para o espectador e o tempo de sua experiência. Nessa dramaturgia

cumulativa, de sobreposições, coerente com a noção de sobreposição de instantes na linha do tempo, três pratos compõem a fórmula: “Tempo/ aquilo em que nós/ acontecemos”.

Figura 7. “A festa”: os pratos.



Fonte: OPOVOEMPÉ, captura de vídeo.

“Aqui”, “você”, “nós”: os elementos dêiticos, estes que têm função indicial na linguagem e, segundo Houaiss, “referem-se à situação em que o enunciado é produzido, ao momento da enunciação e aos atores do discurso”¹²⁰, conduzem a atenção do espectador ao contexto situacional, no caso, à situação do convívio, ou ainda, ao aqui e agora da apresentação, como algo que acontece no campo da primeira pessoa do plural: “acontecemos”. Dessa maneira, a linguagem mais uma vez é articulada para configurar uma noção de “com” – as performers com o público formam o “nós” – na dramaturgia.

Essa indicação direta se combina, de forma contrastante, com a atribuição de uma função parcialmente ficcional ao público, quando, na camada textual metafórica, uma das performer prossegue com a alusão à vida como uma viagem pela máquina do tempo: “Essas cadeiras, nesse momento, são, vamos dizer, os assentos dos viajantes”, diz, de modo que pragmaticamente¹²¹ compreendemos que os viajantes se referem aos espectadores, que passam a ser incluídos na dramaturgia. Essa dimensão ficcional exige uma adesão do espectador ao exercício de fabular-se, o que é facilitado pelo caráter diretamente metafórico da condição do “viajante” com a do “terráqueo”.

¹²⁰ Fonte: Dicionário Houaiss. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#2> Acesso em 15 jun. 2019.

¹²¹ De acordo com o Dicionário Houaiss, pragmática é “a parte da teoria do uso linguístico que estuda os princípios de cooperação que atuam no relacionamento linguístico entre o falante e o ouvinte, permitindo que o ouvinte interprete o enunciado do seu interlocutor, levando em conta, além do significado literal, elementos da situação e a intenção que o locutor teve ao proferi-lo”. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#3> Acesso em 15 jun. 2019.

Cabe notar ainda uma terceira camada de construção do discurso, com ênfase na função conativa (ou apelativa, interessada em influir no comportamento do interlocutor), com uso da segunda pessoa (do plural) e de verbos no modo imperativo, como estratégia para interpelar e conduzir a atenção do espectador: “Olhem bem ao seu redor. As paredes. Olhem o teto. O piso. As mesas. Os sapatos que estão aqui. Os seus sapatos. As pessoas. Pode olhar. As pessoas que estão aqui”. Nesta, a condução do espectador é mais explícita e ocupa um lugar de autoridade, ainda que modulado pelo efeito sugestivo de avivamento da percepção.

Outra forma de condução ocorre mais adiante na peça, como uma sugestão quase hipnótica de transe para o espectador imergir em suas memórias e sensações:

Agora você acorda no meio da noite sem ter a menor ideia de onde você está. No primeiro instante você não sabe quem é, somente tem a sensação de existir, depois a lembrança não do lugar onde você está agora, mas de outros lugares onde você morou antes e onde poderia estar, vem a seu socorro para te tirar do nada de onde não pode sair sozinho... [...] Seu corpo recorda agora cada quarto, cada cama, a direção das portas [...] A memória das costelas, dos joelhos [...] Seu corpo, tentando adivinhar, imagina... seu corpo na casa do seu avô, seu corpo na casa da sua avó (A FESTA, 2012).

A atenção, então, é desterritorializada em relação ao espaço-tempo e à situação da apresentação, mas ainda afixada ao corpo como território sensorial redespertado. Esse tipo de condução estreitamente governada da imaginação é mais facilmente recusada pelo espectador, que pode inclusive fazê-lo em silêncio, com a atenção flutuante para outras direções.

No meio de uma profusão de fragmentos textuais que se acumulam – datas faladas, um chapéu de aniversário, imagens históricas (a bomba atômica, as Diretas Já, Leila Diniz na praia) etc. – como vestígios do passado, formando uma atmosfera de estranhamento, as performers interpõem questões insistentes a espectadores: “5 segundos para se lembrar do primeiro beijo”, “esquece”, “5 segundos pra lembrar o que você fez no réveillon de 2005”, “o que estamos fazendo aqui hoje?”. Mais adiante, outras perguntas se somam: “quantos dias você já viveu? [resposta do espectador] quais os inesquecíveis?”, “tem alguma coisa que você gostaria de fazer e nunca pôde?”, “tem alguma coisa que você faz todos os dias que te dá muito prazer?”, etc. Essas perguntas são endereçadas olho no olho, por vezes com as performers sentadas ou agachadas próximas ao público, em posição vulnerável e íntima. O público passa a poder prestar atenção nas respostas dos vizinhos ou de outros espectadores que são ecoadas em voz alta pelas performers. O tom delas é descontraído e cúmplice, disponível a ouvir e a comentar ocasionalmente, a exemplo do seguinte diálogo:

Performer: “E algo que você faça todo dia que te dá muita preguiça?”
Espectador 1: “Continuar vivo”

Performer: [franzindo a testa e assentindo com a cabeça] “Continuar vivo.” [Ao espectador ao lado] “E você, tem algo que você faça todo dia que te dá preguiça?”
 Espectador 2: “Escovar os dentes”.
 Performer: “Escovar os dentes!? Com aquele sono, né... Aquela hora em que já dá uma preguiça...”. [Ao espectador ao lado] “E você, tem algo que faça todo dia que te dá preguiça?”
 Espectador 3: “Escovar os dentes”.
 Performer: “Escovar os dentes! Nossa, tomara que tenha dentista aqui hoje” [risos].
 (A FESTA, 2012)

Há uma mudança de tom nas réplicas, que acompanha o tom da fala do espectador, e não se isenta de alguma ironia ou deboche. As conversas transitam entre o trivial e o significativo, modulando sensações e sentidos, como é próprio da experiência. Performer: “E algo que é muito importante pra você?” Espectador: “Café da manhã”. Performer: “E na vida?”... (as outras vozes que se sobrepunham no ambiente vão diminuindo, de modo que o silêncio permite um efeito de ênfase à pergunta:) “O mais importante?”. Outra voz interpõe: “3, 2, 1”. Breu. A cena abre espaço para um direcionamento da atenção do espectador de volta a si mesmo, com os vestígios das perguntas que ficaram ressoando, em uma condução já mais livre e aberta a múltiplos sentidos do que vimos antes.

A estratégia interpelativa retorna, com endereçamento coletivo, em perguntas feitas pela performer Anna Luiza Leão sobre “quanto dura” e “quantas vezes por minuto respira” um coelho, um cavalo, um elefante etc., às quais espectadores respondem até acertar. Simultaneamente, Paula Possani prossegue com o texto científico-poético, citando as maneiras mais comuns de se “entrar na máquina” (bisturi, fórceps e órgão genital feminino) e de encerrar “as viagens curtas” e as “longas” – para as primeiras, mostra pratos com desenhos de um acidente de carros e um X sobre um coração, para a segunda, uma pessoa deitada na cama. “Mas é importante dizer que, independente do tamanho da viagem, todas elas terminam no mesmo lugar” – o prato, agora, exhibe um desenho estilizado de cemitério e Anna Luiza Leão enfim pergunta: “Quanto dura um homem?” A fragilidade da louça é superfície para a fragilidade da vida.

A dramaturgia se encaminha para a conclusão à medida que o texto falado questiona a concretude dos corpos e evidencia o fato de sermos, todas as coisas e pessoas que existem ou já existiram, compostos dos “mesmos átomos”. As perguntas, agora, embaralham a noção de identidade (“Você é eu? Você é ela?”) e o *outrar-se* é sugerido: “Como se as paredes que dividem os corpos não dividissem mais...”. À sugestão no âmbito do discurso, corresponde a alteração rítmica que envolve os corpos.

Uma parábola sintetiza a noção de experiência vivida, nos termos que discutimos em Dewey. Anna Luiza Leão, em posição de lótus, responde pelo nome de Dr. Suzuki em uma

suposta conferência sobre a realidade, a pergunta feita por outra performer: “Você diria que essa mesa é real?” “Sim.” “Em que sentido?” “Em todos os sentidos”. O jogo entre o sentido da significação e os sentidos das sensações humanas vem à superfície do discurso, ainda que com a sutileza da ambiguidade.

Figura 8. “A festa”: o desenho da finitude.



Fonte: OPOVOEMPÉ, captura de vídeo.

No campo dos sentidos enquanto sensações, a sensorialidade é afluída pela orquestração dos sons em uma coralidade de vozes das atrizes, pela música de ritmo suave marcado e pelos jogos de luzes que instauram zonas de breu e meia-luz, agindo sobre os ritmos internos dos espectadores (coração, respiração). Ao mesmo tempo, os olhares e outros gestos das performers trabalham como que na orquestração do circuito afetivo, mantendo um campo imantado de atenção, receptividade e cumplicidade.

Se uma experiência demanda equilíbrio entre receptividade e ação, conforme pontua Dewey, esta ocorre na cena final, quando as performer trazem pratos brancos com um pequeno escrito no centro: “agora”. Enquanto os espectadores os passam de mão em mão, um a um, ouvem palavras como “fluxo contínuo”, “este momento poderia ser o último”, “este momento poderia ser o primeiro”, “a passagem é essencial”, “o próximo”, “o próximo”, “o que estamos fazendo agora”, “nós estamos nos repetindo”, “a ruminação”, “à maneira das vacas”, e os pratos começam a vir com o “agora” maior, como em *zoom*, mais espesso, até que não caiba na circunferência. A cada “agora” que passou por minha mão, a coincidência entre o novo prato e o novo instante avivaram a experiência da incansável repetição do momento presente.

Figura 9. “A festa”: passagem do agora.



Fonte: OPOVOEMPÉ, captura de vídeo.

Esta também foi, dentre todas as cenas, a que mais acentua a convivialidade no eixo espectador-espectador, como algo que se faz junto, entre duas ou muitas pessoas quaisquer. Um momento de mobilização dos corpos que intensifica a dimensão do convívio, por vezes centrada mais na relação performers-espectadores do que nas possibilidades de relação do público consigo mesmo ao longo do acontecimento cênico.

Como espectadora, após a apresentação registrei uma sensação corpórea de palpitação e de aceleração mental, acompanhado de *insights*, que compreendo como efetivação de uma *experiência*¹²². Experiência, esta, direcionada à percepção de duas realidades separadas somente pelo tempo: a afirmação inexorável da presença (estar vivo, aqui, agora) e sua inevitável superação (o fim da apresentação, o fim da vida): “Você está aqui”/“Você esteve aqui”.

A qual festa se refere o título, então? A peça faz do palco espaço comum de celebração do estar vivo. Para tomar consciência de si. Para reelaborar modos de apreender/perceber o mundo. Para viver uma experiência de afetação do corpo/mente. Para viver uma breve conjunção com outros seres e percebê-los como igualmente vivos. Para a valorização da presença e do presente. Com estratégias cênicas criadas para intensificar a sensação de estar presente no próprio espectador, o espetáculo estimula esse encontro entre a

¹²² A atriz Anna Luiza Leão e a diretora Cristiane Zuan Esteves recordam da apresentação em Curitiba como uma experiência significativa. “A FESTA em Curitiba foi muito marcante, pois, no primeiro dia, o espetáculo simplesmente não acabou. Virou algo que continuou. Sentí uma presença de todo mundo, ninguém mais sabia como iria acabar. Foi bonito” (ESTEVES, 2016).

consciência e os sentidos, ambos despertados para a experiência de estar vivo e sua transitoriedade. Eis uma experiência ordinária transfigurada em extraordinária a partir da sensação reavivada de ser um corpo no fluxo do tempo.

Predominantemente, isso ocorre a partir do convívio forte entre as performers e os espectadores e, ocasionalmente, entre espectadores-espectadores, pois a disposição dos espectadores em círculo, predominantemente sentados, restringe o convívio entre eles, de modo que o que se ressalta não é o aspecto coletivo, tampouco o comunitário no sentido de uma unidade, mas uma noção de comum decorrente da mesma condição de seres mortais ante a passagem do tempo. A matéria do espetáculo, afinal, é o tempo e a vida: o tempo de vida de cada um. Portanto, é individual e intransferível, tanto quanto condição incontornável a todos. E a forma cênica, um jogo forjado para despertar a percepção do estar vivo, por meio do compartilhamento de momentos, memórias, pratos etc. Nesse sentido, a situação da Festa constitui um comum heterogêneo com espaço para as singularidades da vivência de cada sujeito.

“A festa” efetiva o exercício lúdico de corporificar o “estamos vivos”. E agora? Esta pergunta resta para ser respondida por cada espectador que tiver sido afetado pela experiência cênica, carregada da indeterminação que inventar a própria vida requer.

2.1.1.2 “O espelho”

A dimensão do convívio sobressai ainda mais em “O Espelho – uma contemplação da vida e da finitude”¹²³, outro espetáculo da trilogia Máquina do Tempo. Enquanto “A festa” focava na copresença entre público e atores e na tomada de consciência sobre o agora e o tempo de uma vida, “O espelho” desloca o foco da atenção para uma perspectiva geracional sobre o tempo e para o contraste entre o tempo urbano e o bucólico, investindo em um espetáculo no qual o acontecimento convival é elevado a primeiro plano.

Para isso, a dramaturgia é composta como um roteiro prévio preparado para a improvisação mediante as contribuições do público:

O ESPELHO se estrutura a partir da reunião de conteúdo documental de entrevistas, das memórias pessoais das próprias atrizes e da contribuição do público. Na primeira parte, ao redor da mesa, são as memórias de infância das atrizes que desenham o percurso que fazemos todos juntos sem nos movermos. Ao longo do processo, foram vários exercícios desses contares e da evocação dessas memórias, que só foram selecionadas e organizadas ao final de uma forma bastante orgânica e improvisacional. Cada atriz tem um repertório de histórias/memórias suas que são

¹²³ Espetáculo visto em 30 de março de 2013, em Curitiba.

articuladas segundo um roteiro temático (quase um *canovaccio*). Cada apresentação é diferente. Muda a ordem das histórias, mudam histórias que não vêm, outras que chegam com outra cor. As histórias se articulam entre si, mas de forma aberta e incluem as interferências do público, que contribui com suas próprias lembranças que são muito vivas e alimentam a mesa. Acontece, assim, uma conversa coletiva entre atrizes e público, mas com um repertório claro e uma condução precisa e suave (OPOVOEMPÉ)¹²⁴.

Figura 10. “O espelho”: bucólico.



Fonte: OPOVOEMPÉ, captura de vídeo.

Em Curitiba, o local de reunião foi o gramado entre o Bosque do Papa e o Museu Oscar Niemeyer, na região central da cidade, no contexto de um grande festival. Um espaço bucólico dentro de uma capital, com grama verde, alguma terra, árvore e, quiçá, pássaros, cachorros ou outros animais. Ao redor de uma grande mesa posta para um café, com toalha de renda branca, um conjunto de xícara e pires para cada banquinho, bolo, biscoitos e bebidas. Na vitrola, um disco de vinil toca “Por ti” (Leonel Azevedo e Sá Róris), gravada em 1939 por Orlando Silva (1915-1978), e outras antiguidades. As atrizes, em roupas casuais, como anfitriãs, recebem o público que chega e o direcionam à mesa, de modo educado e bem-humorado. “Gente, escolham, aproximem-se”. “Olha, tem um lugar aqui”, “Olha quem está aqui!”. Aos poucos, numa comunicação íntima, entregam papéis coloridos de *post-it* para os espectadores e pedem que escrevam: “a sua idade e qual a sua pergunta hoje”. Nos rostos de espectadores, vemos a expressão intrigada de quem se faz essa pergunta e busca uma resposta subjetiva.

Desde esse início, há um investimento em direcionar as atenções/intensificar a situação de convívio, pela relação espacial de um círculo em torno de uma mesa, na qual

¹²⁴ Fonte: arquivo sobre o processo de “A máquina do tempo”, cedido pela diretora Cristiane Zuan Esteves.

todos os espectadores e as atrizes estão próximos e podem se ver; mais a situação de compartilhar uma refeição; mais o estabelecimento de uma atmosfera de sociabilidade, conduzida por enunciados que performam um encontro dentro dos códigos sociais tradicionais – conforme percebemos pelo uso da função fática¹²⁵, nos cumprimentos e demais frases que buscam iniciar uma conversação, estabelecendo um primeiro vínculo de *participação* e *solidariedade*, por uma abordagem gentil e calorosa.

Figura 11. “O espelho”: diretora entre espectadores.



Fonte: Annelize Tozzeto.

Já nos primeiros minutos, então, o público tem ações a realizar: escolher onde se sentar, socializar ou não com as atrizes e os outros espectadores, pensar e escrever no papel sua pergunta (interpretar o que esse pedido significa para si), servir-se com alguma bebida ou alimento. O espectador não está sentado para observar os outros, tão-somente, mas é implicado no acontecimento do encontro à mesa, que passa a ser modificado por suas ações, ainda que fosse a recusa a agir. Ele cumpre uma partitura de ações semelhante à das atrizes,

¹²⁵ De acordo com o Houaiss, a função fática é aquela centrada “no próprio canal da comunicação e cujo objetivo é estabelecer, ou manter aberta, sem interrupção, a comunicação entre o locutor e o destinatário, mas sem a transmissão de nenhuma mensagem importante”, a exemplo dos cumprimentos. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>. Acesso em 23 jun. 2019. Segundo Edwardo Lopes, a função fática, cuja ênfase está no contato, é “a menos coercitiva das condutas verbais conativas: ela exige do seu destinatário tão-só uma *participação* na mesma situação social em que se encontra o destinador”, de modo que o seu sentido predominante é “o de criar *solidariedade*, o de estabelecer e manter funcionando os vínculos sociais que nos ligam em grupos. A maior parte das frases com que iniciamos nossas conversações tem em mira estabelecer uma primeira aproximação com o nosso interlocutor. Chamar a atenção, sondar o ânimo, procurar captar a simpatia do ouvinte são ‘costumes verbais’” (LOPES, Edwardo. Fundamentos da lingüística contemporânea. São Paulo: Editora Cultrix, 1999. p. 63-64.)

com a diferença de que estas são as condutoras e sabem de antemão para onde se dirigem. No mais, os figurinos não as distinguem, elas também escrevem suas perguntas nos papezinhos, e tomam parte de conversas ao pé do ouvido, um a um, em pequenos grupos, repartindo as atenções, sem tomar o grupo de espectadores como uma unidade.

Após a recepção, vem o momento da partilha da comida. “Fiquem à vontade para se servir”. Ouvimos frases tais quais: “Prefere café ou água?” “Alguém quer chá?” “Mais alguém quer bolo?”. A atitude delas é de disponibilidade, percebida nos olhares ternos, interessados, nos sorrisos, na gestualidade receptiva, no tempo contemplativo, conduzido sem pressa, um tempo dilatado como costuma ser o da mesa de café, desligado do imperativo da produtividade, em que nem mesmo a produtividade da ficção nem a dos discursos se impõem, com espaço para os silêncios – estes, que para se sustentarem demandam a intimidade de não tamponar o vazio com palavras cuspidas.

Até então, toda conversa (à exceção da pergunta a ser escrita) é da ordem da convivialidade no tempo cotidiano, como acontecimento da cultura vivente (DUBATTI, 2007, p. 22). A fala que vai infiltrar a questão da ficção em “O espelho” é um (suposto) relato pessoal de uma das atrizes, dito de modo à sua voz sobressair-se às outras e conquistar a escuta de todos:

Quando eu era criança, na casa da minha avó, no quintal, tinha duas árvores grandes de jasmim, e eram árvores bem antigas, assim, como essas, então elas tinham os galhos bem grossos, e nós éramos cinco primos, e daí a gente subia os cinco ao mesmo tempo na árvore, um em cada galho, e a gente passava a tarde brincando...

A esta se seguem outras falas semelhantes das atrizes: “No sítio do meu avô, tinha uma jabuticabeira...” “Em compensação, na fazenda do meu avô”... A situação potencial é a de uma conversa conjunta à qual todos contribuam com memórias pessoais, estimulados pelas recordações narradas pelas atrizes. Aos poucos, espectadores vão intercalando com perguntas ou com suas próprias histórias. Quando alguém conta que fazia “guerra de goiabas”, outro se lembra das “guerras de mamonas” da infância. Se analisarmos a estrutura dramática, o modo como a conversação opera é por identificação, como um magnetismo às avessas, que atrai o comum – com sua pequena diferença. Dessa maneira, vai-se criando uma narrativa comum da infância, povoada por árvores, frutos e animais. Marcada pelas pequenas diferenças de cada sujeito falante, a construção é do encontro, com sua contraparte de desencontro, sem espaço para confronto.

Assim, por exemplo, se uma atriz se refere ao cheiro de sabonete, um espectador pode interpor que na casa da família dele era de naftalina, ou se em uma casa se escondia o Santo Antônio no pote de arroz, na outra era no de farinha. Esses comentários encontram

condição de existência a partir do comum que é a memória de um cheiro marcante ou a cultura religiosa predominante no país. A repetição, por parte das performers, da construção “eu lembro...” cria um refrão que, como em uma música, facilita a entrada da voz do público, que pode aderir à mesma construção frasal ou à sua lógica. Além disso, é frequente que uma das performers (sobretudo a diretora) repita a resposta de um espectador, conforme já vimos na análise de “A festa”, o que se configura como uma repetição com força de validação, menos do conteúdo e mais do próprio ato de falar.

Quanto ao conteúdo dessa dramaturgia, para além da situação de encontro em si, que se torna um dos principais focos de atenção, significação e experiência, o grupo investe nas narrativas memorialísticas, com seu quinhão de esquecimento e de fabulação, relembrando a conceituação de Ecléa Bosi, usada na análise de “A festa”, segundo a qual “a memória não é sonho, é trabalho” (BOSI, 1994, p. 55).

E a forma dessa conversação é aberta, sem espaço determinado para cada fala, de maneira que ocorrem entradas simultâneas de vozes de uma atriz e um espectador ou dois espectadores, demandando uma negociação entre esses sujeitos para a partilha do tempo de fala e do tempo de escuta e para a composição da história coletiva pela soma das narrativas. Essa pode ser uma negociação difícil, complexa, porque demanda do espectador uma participação espontânea, que lhe exige tomar a palavra, e à qual – dependendo de suas vivências – ele pode estar desabitado, e até desautorizado, no teatro em geral.

Portanto, “O espelho” enfrenta a seguinte questão: Como romper a hierarquia entre plateia e atores – esse “povo em pé”, segundo a tradição, e aquele o “povo sentado”? Será possível? Ou será possível mesmo dentro do esquema hierárquico liberar a voz (e o corpo) do espectador para que ele possa agir sem necessitar de um comando específico? As estratégias de imantação adotadas pela dramaturgia contribuem para que a conversação das atrizes se estabeleça como um convite (implícito) aos espectadores, mas justamente por constituir-se como um espaço de escolha, não impositivo, a estrutura lacunar está sujeita aos afetos e decisões de cada espectador e de cada público para se completar ou não. É notável como o grupo em nenhum momento inquirir o espectador, não lhe direciona nem uma pergunta que pudesse autorizá-lo ou ordená-lo a responder. Abdica desse recurso que poderia disparar a conversa com muito mais facilidade para manter em questão a possibilidade de o público tomar por si essa iniciativa e tornar-se, também, metaforicamente, “o povo em pé”. Assim, a decisão e a responsabilidade de falar ou não permanecem com o espectador, sob o risco de

nada acontecer – embora este seja minimizado pelo investimento das atrizes em estabelecer vínculos temporários de atenção e escuta empática.

Nas apresentações vistas, o público fisga algumas iscas lançadas pelas performers, como as já citadas, mas, aos poucos, também começa a abrir seus próprios espaços de fala à medida que se familiariza com a situação. Assim, por vezes um(a) espectador(a) interpõe espontaneamente uma pergunta à narrativa de uma das performers – “Qual era a sensação?”, por exemplo –; ou retoma uma história já passada no fluxo da conversa – “Sabe que, voltando a essa história de quintal, nós tínhamos uma situação hilária em casa...”, –; ou, até mesmo, redireciona a conversa, a exemplo de um(a) que trouxe a questão sobre o que é ser avó na atualidade e quais foram as mudanças de comportamento geracionais. Quando todos esses tipos de intervenção se somam, a conversa se estabelece coletivamente.

Para cada uma dessas falas, contudo, o espectador precisa receber ou se conceder uma “autorização” distinta, calculada em relação a quais as permissões e interdições simbólicas e silenciosas que ele percebe na situação teatral posta. Nesse aspecto, cabe retomar a noção de interdição nas relações entre discurso e poder conforme teorizada por Michael Foucault:

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar [grifos meus] (FOUCAULT, 1996, p. 9).

Em contraponto à barreira das interdições sociais, as performers precisam estar alertas para escutar quando o espectador toma a palavra e responder às distintas gradações e texturas de participação, modificando diretamente a dramaturgia. A atriz Ana Luiza Leão conta que, ao somar as “ofertas” do público, algumas dinâmicas ficam ressaltadas, como, por exemplo, o espectador que fala e não ouve.

Isto nos exige presença e jogo para retomarmos a mão e mantermos o ritmo e a condução. O que é muito vivo! Assim como [temos] grandes ótimas surpresas de ofertas verdadeiras, genuínas, portanto, naturalmente poéticas, que transformam em pérolas o encontro. E claro, o risco que corremos exatamente por esta direta participação é o de haver uma plateia nada participativa. E desta maneira acaba sendo totalmente conduzida por nós. A peça acontece, claro, mas não na potência que sabemos que pode haver. E quando a interação é espontânea e abundante, a espectadora em nós aparece! (Meu texto esta na boca do publico! Eu não preciso dizer nada! Está tudo aqui, dito, sendo descoberto no ato, no instante.) Pode ser muito gratificante e frequentemente o é. (LEÃO, 2016).

Na apresentação de uma manhã de sábado em Curitiba, na qual estive presente, a conversa tardou e se seguiu tímida, revelando a dificuldade de vencer essa convenção teatral burguesa que interpõe uma imaginária quarta parede entre atores e espectadores mesmo quando partilham a mesma mesa. Percebi em mim mesma, contaminada também pelo grupo que formava o público, uma inibição a ser vencida para compor a conversa, embora os assuntos fossem atraentes, na medida em que apelam às memórias afetivas mais nostálgicas, como a saudade da avó já falecida e da infância irrecuperável.

Foi perceptível (por gestos, sorrisos, movimentos de cabeça, murmúrio) o quanto, mesmo calados, os espectadores mobilizavam recordações particulares e processavam, internamente, um diálogo mudo com o tecido sensível da memória familiar proposto pelo grupo. Esse silêncio *implicado* na experiência não só é possível, mas é favorecido pela disposição aberta pelas próprias performers em um trabalho constante de treinar a própria escuta, como explica Ana Luiza Leão, que além de atriz é psicóloga e professora de Yoga:

Algo em mim pede permissão pra adentrar lugares íntimos. Algumas pessoas respondem outras ficam em silêncio. Eu nunca senti um silêncio como indisponibilidade. O lugar de onde parto – para fazer a pergunta, despertar assunto, trazer imagens -, este estado contém o espaço para que o outro possa responder de maneiras que eu não tenho nenhum controle. O responder ou ficar em silêncio são absolutamente bem recebidos [...] Até onde posso ir? Às vezes, a pessoa não fala, mas está receptiva e você pode se aprofundar. Às vezes, ela pode até responder, mas está na defensiva, e claro, sentir é uma ferramenta muito importante que guia [a atuação]. Sentir a hora de ressaltar algo, pontuar, mudar o foco, cuidar, etc.

Após a seqüência de apresentações no Festival de Curitiba daquele ano, a diretora Cristiane Zuan Esteves registrou no site do grupo como a abertura ao público na dramaturgia desloca a autoria, em certo sentido, de modo que o espetáculo/ação já não “é” “do” OPOVOEMPÉ, mas torna-se um acontecimento realizado por todos os envolvidos e, portanto, modificado quando se alteram ou transformam seus participantes:

Ao ceder o espaço da primazia do ator e abrir possibilidades de brechas na dramaturgia estabelecida, o inesperado pode acontecer. Ou não. O espetáculo/ação não é mais do OPOVOEMPÉ grupo paulistano, mas do OPOVOEMPÉ em seu sentido original de concepção do nome: pessoas em existência ativa, em movimento. A relação se constrói a cada apresentação, com as pessoas presentes ali de formas distintas, em suas diferentes humanidades, com seus diferentes entendimentos das possibilidades de ação na situação (ESTEVES, 2013).

Mais uma vez, pontuamos que, embora a autoria se descentralize e se dilua por obra contribuição do público, o espetáculo permanece como uma proposição dos artistas, e isso modula a afirmação de que não “é” do grupo. Quanto aos distintos acontecimentos que essa implicação do espectador na dramaturgia provoca, eles se tornam evidentes diante dos tipos de plateia encontrados em quatro apresentações que a diretora inventariou:

- uma plateia muda, altamente especializada de jornalistas, críticos e curadores, onde todos se conheciam profissionalmente, mas onde encontrei olhares eloquentes e recebemos belas perguntas.
- uma plateia tímida, enquadrada pela invasora e inesperada presença de um canal de televisão com sua imensa câmera e onde senti a palavra paralisada, frustrada por não sair¹²⁶.
- uma plateia lá em casa, animadíssima e bem humorada, onde amigos se chamavam pelo nome, rodeada por pessoas em pé que intervinham igualmente.
- uma plateia cavalo doido, dessas que desembestam em suas próprias direções, que corre como um rio com vida própria, e onde cabia aos performers direcionar sutilmente um fluxo que se abria incessantemente para outras dramaturgias (ESTEVES, 2013).

Figura 12. “O espelho” no Festival de Curitiba.



Fonte: Annelize Tozzeto.

Essas descrições revelam o quanto a composição específica de cada público altera o acontecimento cênico, dependendo dos afetos que se apresentam e da ressonância entre eles. No primeiro caso, por exemplo, a plateia especializada pode reter a espontaneidade, especialmente se a autocrítica preponderar ou se os espectadores se ativerem a um suposto profissionalismo pautado na objetividade e no distanciamento – valores correntes em certa ideologia jornalística de influência estadunidense –, intensificado pelo fato de estarem sob o olhar de colegas de profissão.

¹²⁶ Apresentação à qual assisti.

Entretanto, a própria diretora constata que uma plateia “muda” não significa não implicada, o que pode ser expresso pelos olhares, sorrisos e outros gestos. Em uma forma cênica que se configure como uma conversação, isso irá requerer das performers um preparo para sustentar o diálogo entre si e a mudez dos outros sem que a situação instaurada perca toda potência – ainda que algum esvaziamento seja inevitável. Podemos pensar nesse tipo de conduta como um público cuja adesão à proposição cênica não inclui a disposição a uma implicação corpórea mais direta nem à autoexposição, o que também pode se manifestar na forma do espectador que opta por assistir de longe, atentamente, em vez de participar. Nesse caso, o espectador recusa o deslocamento para além da posição de observador.

Quanto à plateia descrita como “lá em casa”, a presença de amigos indica mais uma forma de contágio, já não pela conduta profissional, mas pela simpatia prévia entre eles, o que contribui para cessar os constrangimentos e estabelecer uma comunicação com desenvoltura. Esse efeito também pode ser obtido pela presença de mais pessoas extrovertidas no público, que rompam os interditos, abrindo caminho para as mais inibidas, que não teriam a iniciativa de tomar a palavra. Mas isso só se efetiva por haver, entre os espectadores, o desejo de integrar a conversa, falar, ser ouvido, compor juntamente as histórias. Neste caso, o público se põe em deslocamento entre posições de observador e atuante.

Quando essa extroversão excede, e o desejo de falar ultrapassa o da escuta, o risco é de que, de fato, espectadores assumam uma posição de condução como propositores de uma dramaturgia imprevista desatentos à estrutura presentificada pelas performers. Nesses casos, os espectadores manifestam o desejo de abandonar a posição de observadores e a flexibilidade da dramaturgia urdida é posta à prova. Por isso, a diretora indica a necessidade de que as performers reconduzam os fluxos sutilmente, ainda sem uma postura impositiva.

A plateia tímida, enfim, foi a que vivenciei como espectadora. A inibição e o constrangimento, legados por uma cultura mais fechada e por hábitos teatrais que impõem interditos à enunciação do espectador, exerceram sua força sobre as bocas, intensificados pela exposição extra que a câmera de televisão direcionada aos corpos prometia. Ao referir-se a essa plateia pela palavra “frustrada”, a diretora indica ter percebido a existência do desejo de conversa e evidencia a fragilidade (retomando o pensamento de Bondía) da instauração de uma experiência – no caso, a de convívio –, sempre sob o risco de não se efetivar. No entanto, mesmo que isso ocorra, mesmo que o convívio se frustre como experiência, que a timidez ou outra sorte de afeto, como os objetos de medo ou vergonha, se interponham, isso não necessariamente significa um insucesso. Depende, afinal, se o parâmetro para averiguar tal

sucesso é o da peça bem-feita, produto bem acabado (segundo parâmetros capitalistas de consumo), preocupado com o “prazer” do espectador e submetido a uma concepção organicista com uma suposta finalidade específica, como o “belo animal” de contornos aristotélicos, ou se, tal qual sugere Hélène Kuntz, em “Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo” (2012), pudermos velar a morte do “belo animal”, questionando “a própria ideia de composição”, “morte incessantemente repetida, pois produtora de formas novas, em que a unidade constitui-se em trabalho do heterogêneo, da continuidade, da ruptura, da harmonia, da dissonância” (SARRAZAC, 2012, p. 42-43).

Então, em uma apresentação de plateia “frustrada” (que tomaremos como distinta de uma plateia apática ou desinteressada), a experiência significativa pode constituir-se, justamente, pela intensidade da palavra presa na garganta e pela observação de semelhante fenômeno ao redor. Pelas sensações e questionamentos que essa “trava” mobilizam. Da minha experiência de expectativa, posso citar que a frustração causou a emergência da autorreflexividade sobre a possibilidade de dissolução da hierarquia ator-espectador no teatro, que conduziu ao seguinte questionamento: o que autoriza e o que desautoriza alguém a falar? O que pode ser sintetizado, ainda, na questão: “como autorizar-se¹²⁷?”. Com isso, não pretendo dizer que este seja um percurso de experiência universal (o que não existe) ante “O espelho”, mas, ao contrário, um singular entre tantos possíveis, mas só possível porque o trabalho demanda uma atenção ao espaço “entre” artista e espectador, aos seus contornos, fronteiras e modos de atravessamento.

Em contraponto, se o medo, a timidez ou a vergonha que frustrem o convívio não necessariamente o destituem de experiência, o desinteresse, este sim – ao contrário da discordância que pode ser interessada –, pode se interpor para o esvaziamento não só da experiência, mas do que podemos chamar de “acontecimento”, se essa palavra for tomada em um sentido pregnante. Essa é a atitude, por exemplo, do espectador que desde logo **recusa** a proposta. Se o espectador em convívio forte entra em cena, assumindo a posição múltipla de ser observador e agir ao mesmo tempo, este que recusa o convívio “sai” de cena, ainda que metaforicamente, no plano mental, da atenção.

Para propiciar a mediação entre os sujeitos que se encontram para o café posto em “O espelho”, as performers apresentam esses fragmentos textuais de uma infância bucólica, habitada por avós e avôs, por animais e plantas, o que estabelece um conjunto de signos

¹²⁷ Questão de fundo laciano, pois é o “autorizar-se a si mesmo” a proposição de Jacques Lacan para o tornar-se psicanalista. Ver LACAN, J. Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. In: **Outros escritos**, 2003.

comuns aos falantes ao redor da mesa e disparam processos subjetivos de rememoração. Isso porque há um pressuposto de quem é esse público: de modo geral, habitantes de centros urbanos que ainda guardam alguma relação com zonas mais rurais ou com um tempo passado em que havia mais quintais e áreas verdes, por exemplo. Não necessariamente essa será a vivência de todos, se pensarmos em gerações futuras que possam não mais manter esses tipos de vínculos familiares ou com a natureza. Porém, no presente, esse ainda é um imaginário coletivo, compartilhado mesmo por aqueles que não tiveram (não conheceram/não conviveram com) avós, por exemplo, mas que partilham uma construção cultural comum em uma sociedade que ainda se organiza por modelos de família nucleares e da dicotomia urbano/rural.

Conforme apontam Cornago, Fernandes e Guimarães na apresentação do livro “O teatro como experiência pública”, a “qualidade de experiência pública vinculada às práticas cênicas atuais” se encontra, entre outras formas, em trabalhos que buscam “relacionar-se com o cotidiano, o imaginário e com a memória pública de territórios específicos em uma determinada criação” (2019, p. 12-13). Embora não seja exatamente um *site specific*, “O espelho” convoca essas relações quando incorpora no âmbito da dramaturgia do espaço as significações e sensações de um ambiente bucólico dentro de cidades altamente urbanizadas, para um público de habitantes dessas cidades, que compartilham um comum de vivências dessa dimensão pública urbana, assim como uma memória histórica de país, com seu processo de urbanização e suas relações familiares tradicionais.

Então, se “A festa” se construía como situação para compartilhar a passagem do tempo na medida do agora, “O espelho” o faz para o compartilhamento da passagem do tempo geracional, com base nas memórias familiares, de modo que o relato pessoal se torna um recurso fundamental. É com ele que a diretora Cristiane Zuan Esteves introduz a quebra na situação do café compartilhado, ao contar que encontrou uma fita de áudio gravada quando tinha cinco anos de idade. “A gente tem outras vozes além destas aqui reunidas e a gente queria convidar vocês a ouvir essas vozes...”, diz, literalmente fazendo um convite à escuta do público em uma situação que já não é a de observador de uma cena, mas de cúmplice de relatos feitos por entrevistados da infância à velhice falando de questões pertinentes à idade e às fases da vida. Após convidar, a diretora instrui para que os espectadores formem duplas, não se afastem e, ao ouvir um sino, voltem à mesa para conversar.

O que se segue é um momento de maior introspecção, caso o espectador aceite a proposta de ouvir atentamente às gravações com fones de ouvido. Nas gravações a que tive

acesso, há depoimentos pessoais sobre vivências, aprendizados e memórias significativas desses outros sujeitos cuja presença está suprimida. O arranjo em duplas abre uma possibilidade de diálogo durante a escuta, de modo que são possíveis as relações intersubjetivas se darem entre o eu do espectador e a voz em off (via única, por estar ausente o sujeito da voz); ou entre o eu espectador e o outro espectador, em proximidade; ou ainda a relação intrassubjetiva do espectador consigo mesmo, sua própria consciência. Dentre essas, só a relação entre dois espectadores presentes configura o convívio, de modo que este se torna o momento mais frágil, em todo espetáculo, para que a relação convivial se instaure (dando margem a processos de isolamento potencializados pelo dispositivo do fone de ouvido), embora, caso ela ocorra, pode ser intensificada pela proximidade um a um.

Figura 13. “O espelho”: dois a dois, com fones de ouvido.

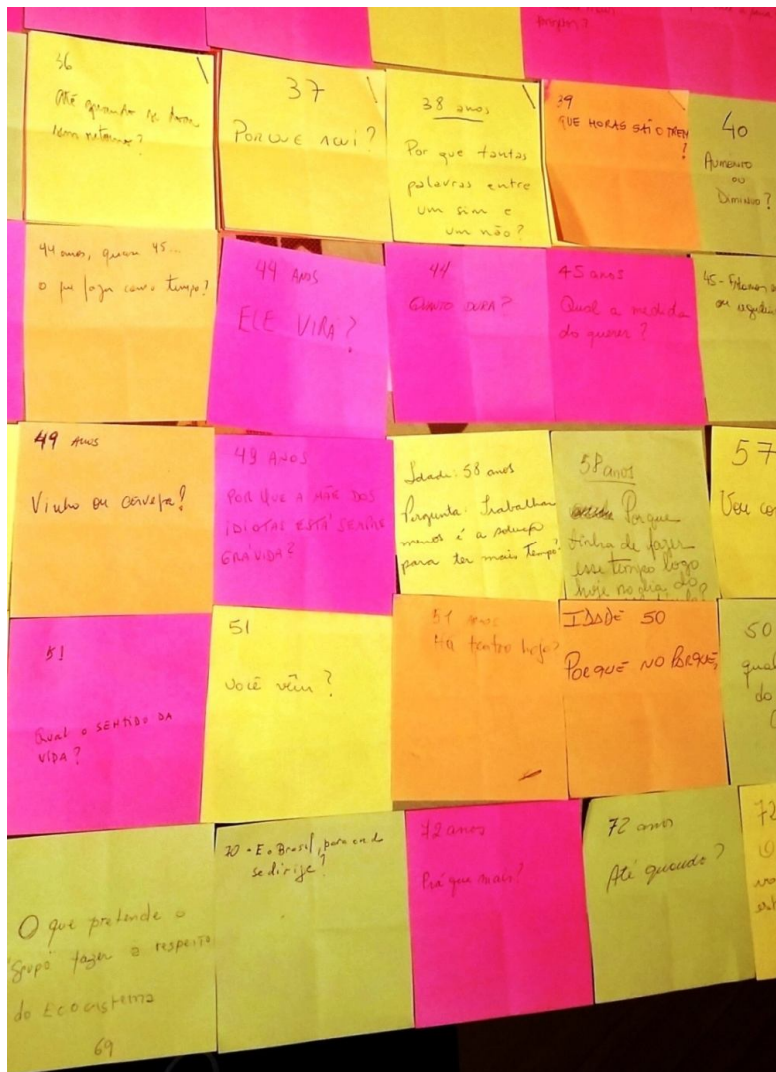


Fonte: OPOVOEMPÉ, captura de vídeo.

Assim, “O espelho” também desperta para o contraste da percepção e da experiência do tempo cotidiano entre gerações (as gravadas e as presentes), usando para tanto a mediação de fitas K-7, que são um signo da obsolescência do tempo passado, transformado e, irremediavelmente, perdido. Entretanto, não há uma articulação dramática mais forte entre as duas experiências, a da conversação e a do silêncio para a escuta que retome, de algum modo, os depoimentos ouvidos. Por fim, os espectadores são chamados de volta ao toque de sinos e, na mesa, Cristiane lê os papeizinhos que haviam sido preenchidos na chegada. A título de exemplo, temos as perguntas anotadas pelo público anonimamente e lidas pela diretora na apresentação gravada em vídeo pelo Opovoempé:

Ok, Então no dia de hoje, aos 7 anos: que dia é hoje? Aos 10 anos, vai chover hoje? Sobre o que é a peça? Aos 30, O que quero gritar para o mundo? Vai ficar tudo bem? 32, alguém gostaria de se aquecer à luz do sol? 37, por que o pavão abriu as penas quando me viu? Pode mesmo? O bolo está bom? 39, por que as pessoas mudam as regras e não avisam aos interessados? 40, aumento ou diminuo? 41, quando haverá um pequeno descanso? 42, por que todos os dias não são assim tão belos, quase poéticos? 45, como conciliar o tempo de trabalho, lazer, desenvolvimento? 50, por que no parque? 58, trabalhar menos é a solução para ter mais tempo? 81, qual o objetivo deste teatro? 83, por que os nossos governantes são corruptos? E por hoje é isso, obrigada para todo mundo.

Figura 14. “Os espelho”: *post-it*.



Fonte: Luciana Romagnoli.

Nessas frases, vemos as singularidades dos espectadores, suas preocupações e as distintas relações que estabelecem com a proposição cênica, desde os que se dispõem a se questionar sobre a vida, aos que se questionam sobre o próprio acontecimento cênico, até os que permanecem na trivialidade – “o bolo está bom?”. Abrir brechas ao espectador significa lidar com essas discrepâncias. Qualquer ação no sentido de uniformizar a qualidade das contribuições do público regida por uma preocupação estética corre o risco de tornar-se imposição de uma totalidade, deflagrando um problema ético.

Dessa leitura, que encerra “O espelho”, destacamos dois aspectos significativos. O primeiro deles é a organização dramaturgica em progressão etária das respostas dos espectadores à indagação feita pelas performer no início, que inclui diretamente a subjetividade do público na constituição dos sentidos daquele acontecimento teatral, costurando um a um à trama de narrativas urdida nas conversas e nos depoimentos gravados, de modo a situar os espectadores na passagem do tempo geracional que o trabalho se propõe a compartilhar como experiência.

O segundo é o relativo anonimato com que essas contribuições dos espectadores são mantidas, uma vez que as perguntas são identificadas somente pelas idades declaradas de quem as faz, o que só será reconhecível no caso de haver no grupo apenas uma pessoa daquela faixa-etária ou de a própria pergunta sugerir sua autoria. Esse é um recurso com dupla função: ao mesmo tempo em que preserva a privacidade do espectador, liberando-o inclusive a uma confissão de questões mais íntimas, caso queira, sem tamanha exposição, também retira a personalidade da resposta, tratando o sujeito como *qualquer um*.

Encontramos aí um eco com a noção de “qualquer um” como o indivíduo anônimo que se torna tema artístico, conforme anuncia Jacques Rancière: “Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 47). De modo que uma dramaturgia possa se abrir para que ele, *qualquer um*, qualquer espectador, possa contar a si mesmo e ocupar sua parcela de audibilidade na partilha do comum.

À percepção da obsolescência do tempo passado das fitas K-7, soma-se a da passagem incontrolável do tempo nas vidas dos espectadores, por uma dramaturgia que direciona a atenção à repetição irrefreável do ciclo da vida (infância, juventude, maturidade, velhice, morte) e ao lugar que cada um está ocupando nele. Isso é efeito, também, do investimento em tornar o espectador emocional e intelectualmente ativo em meio a uma atmosfera afetiva, que Opovoempé já havia demonstrado em “A festa”. O fato de que as

perguntas dos *post-its* não mobilizam novas conversas, sobreposto à trivialidade dos temas rememorados, indica que o interesse está menos nesses conteúdos do que nos processos de temporalidade.

2.1.2 “Arqueologias do presente: A Batalha de Maria Antônia”

“Arqueologias do presente: a Batalha de Maria Antonia” foi criado pela diretora, dramaturga e atriz Cristiane Zuan Esteves, com a atriz-criadora Manuela Afonso, e os atores convidados Ielxu Martinez e Beto Matos, a pedido da curadoria da I Bienal Internacional de Teatro da USP, realizada em 2013, com o mote “Realidades Incendiárias”, para compor o eixo “Experiências do Limiar”. Diante dos trabalhos programados, que abordavam a relação dos habitantes com situações-limite na história de seus países, questões silenciadas e traumas coletivos, a diretora apresentou a proposta de enfrentar os vestígios da Ditadura Militar no imaginário e na estrutura social brasileiros. Esse propósito político explícito foi trabalhado pelo Opovoempé em uma peça-instalação composta por jogos e com grande abertura para a participação do público.

O título “Arqueologias do presente” sugeria o início de um projeto dedicado ao “método arqueológico” e que pretendia ter outros episódios. O subtítulo define a relação com a Batalha da Maria Antônia, ocorrida em outubro de 1968, que, mais do que um confronto entre estudantes da USP e do Mackenzie, foi a “destruição de um dos grandes centros de pensamento e resistência da época” (ESTEVEVES, 2019, p. 199), o então prédio da Faculdade de Filosofia da USP, que viria a se tornar a sede do Tusp, e mesmo local onde o espetáculo estreou, à rua Maria Antônia, 294. Diz a sinopse do trabalho:

Em 1968, o prédio da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo é destruído e fechado após uma luta campal entre estudantes da faculdade e estudantes do Mackenzie, ligados ao Comando de Caça aos Comunistas e apoiados pela Polícia. Seguiu-se uma investigação dos eventos feita pelos professores da USP, sob o comando do Professor Antônio Candido, e compilada no chamado Livro Branco. Por anos, o Livro Branco desapareceu dos arquivos da instituição. A Batalha da Maria Antônia, como ficou conhecido este episódio, marcou a derrocada do movimento estudantil e compôs o complexo quadro que levou ao definitivo fechamento da Ditadura Militar com o AI-5. Este trabalho busca relacionar as diferenças e similitudes entre os eventos de 1968 e o que experienciamos no atual momento histórico brasileiro, refletindo sobre o aparato repressivo, o desmonte da educação, o papel da mídia e a polarização da sociedade. Em um espaço imersivo onde se misturam um salão de jogos, uma instalação documental e o espaço de espetáculo, o público é convidado a explorar material de jornais, teses, imagens, áudios originais e a participar em jogos de tabuleiro. São diferentes possibilidades de interação coletiva para negociar significados, compartilhar memórias, fazer acordos e refletir sobre a democracia e suas formas. Segue-se uma dinâmica performativa, na qual o público e atores compartilham a História, as perspectivas atuais e utopias.

Em meio ao processo de criação, e de adiamentos da bienal, a situação política brasileira se altera de uma maneira que a diretora não pode ignorar a partir da eclosão das hoje chamadas Jornadas de Junho, o que traz uma consciência maior sobre a necessidade de

discutir publicamente a permanência das estruturas e do pensamento forjados durante a Ditadura Militar na sociedade brasileira. Isso faz com que a diretora perceba o trabalho como tendo, a princípio, “um sentido muito mais difuso em relação ao momento contemporâneo”, mas que ganharia “o aspecto de um quase grotesco premonitório” (ESTEVES, 2019, p. 195).

Junho veio e junho mudou tudo. As reivindicações que tomaram conta do país, iniciadas com as reivindicações do movimento Passe Livre e ampliadas pela resistência à repressão policial, passaram a abarcar todas as tonalidades políticas, inclusive a extrema-direita. [...] Intensifiquei minha pesquisa na rede na tentativa de compreender a magnitude dos acontecimentos. *Sites* de direita já falavam em *impeachment*, pediam intervenção militar. [...] Um aspecto fulcral do golpe de 64 no Brasil foi seu caráter civil-militar, a construção da mentalidade do golpe antes do golpe em si. Eu percebia o mesmo movimento. Urdia-se um golpe. A pesquisa sobre 68 direcionou-se a partir do que observava então.

Escrevi uma mensagem à equipe em 26/6: “A velocidade dos acontecimentos está mudando nosso olhar o tempo todo. Claro que, com o turbilhão ao redor, muitos caminhos se esclarecem e se oferecem. Aumenta nossa urgência para tocar este tema, sabendo que os tempos todos se encontram no instante do agora – ontem, hoje, amanhã. (ESTEVES, 2019, p. 200)

Figura 15: “A Batalha da Maria Antonia”: acordo inicial.



Fonte: OPOVOEMPÉ, captura de vídeo.

Essa mensagem encontraria eco nas primeiras palavras ditas pela diretora e performer ao público de “A Batalha da Maria Antonia”. Esse primeiro encontro entre espectadores e performer se dá fora da sala de apresentação, quando, todos reunidos em pé, Cristiane se dirige ao grupo formado em situação de proximidade:

O que estou dizendo para vocês é que, de alguma forma, a gente está em uma crise. Não sei se vocês concordam, se vocês acham isso, que a gente está no meio de uma crise. Sim? Sim? Só que a gente não sabe exatamente onde essa crise vai dar. Talvez

a gente pudesse pensar em várias direções que vêm a partir de agora. Mas se a gente não pode saber aonde vai dar, a gente pode talvez tentar marcar um possível começo. Um começo. Como se fosse um computador que... aquele ponto que... a partir dali você volta, marca data e, a partir dali, a gente pudesse restaurar o sistema. Como se a gente pudesse tentar restaurar o sistema a partir desse ponto preciso. Então, hoje aqui a gente vai ter essa tentativa de, talvez, olhar para esse possível ponto em que, se as coisas tivessem andado em outra direção, a gente estivesse em outro lugar hoje, talvez.

Essa é a transcrição da fala de Cristiane na gravação em vídeo do espetáculo postada pelo grupo em 2015. Ela difere em alguns pontos, para além das diferenças entre as variantes linguísticas oral e verbal, do texto que a diretora registrou em artigo de 2019:

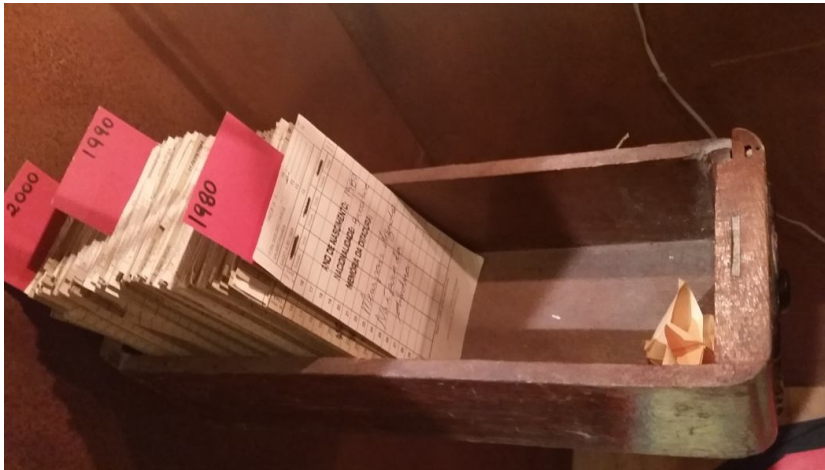
É aqui que nós estamos hoje. Em uma crise. O começo... (onde fica o começo?). O fim ainda não está claro e o resultado de nenhuma forma visível. Mas eu diria que se trata de uma crise em todos os níveis, uma crise em todas as dimensões, percepções e conceitos, uma crise de sistema. E, neste momento, é muito difícil entender nosso próprio contexto. Entender para onde caminhamos. É de um momento semelhante a este que trataremos hoje. Desses momentos na história em que se tem a sensação de que, a partir de um ponto, de uma data, as coisas poderiam ter caminhado em outra direção. E que teria sido possível reconfigurar todo o sistema. Ou não. (ESTEVES, 2019, p. 194-195).

Há uma mudança significativa entre esses dois discursos no sentido de que o segundo apresenta uma maior definição da crise, de sua abrangência e da dificuldade de encontrar uma saída. Em um e-mail enviado a esta pesquisadora, Cristiane observa que o material em vídeo enviado havia sido feito “em tempos muito mais inocentes e que não se preocupam em revelar o aspecto político do trabalho” – o que manifesta a transformação política de que falamos.

A primeira versão, contudo, traz uma marca importante para a dramaturgia do convívio: a busca pela resposta do público já desde os primeiros momentos, para confirmar ou não o que é dito pela artista. A “pergunta” é feita de forma indireta – “Não sei se vocês concordam, se vocês acham isso, que a gente está no meio de uma crise” – e as respostas, em voz baixa ou gestos, são amplificadas e ecoadas pela performer, como mais uma confirmação: “Sim? Sim?”.

Desde esse início, então, mais uma vez o espectador é colocado dentro da dramaturgia. A situação ainda é imprecisa para ele – uma crise –, assim como o seu papel. A próxima pista virá do áudio que sai de um aparelho de som portátil à mão de Cristiane, instaurando uma ambiência sonora de estouros e outros sons do que parece ser um protesto ou confronto em uma manifestação, como irrupção dessa movimentação social nas ruas e, ao mesmo tempo, como índice de um sentido/sensação de urgência e perigo que, deslocado de seu contexto, torna-se vestígio em uma dramaturgia que operará como um convite ao espectador à recomposição/ restauração de um passado comum.

Figura 16. “A Batalha da Maria Antonia”: fichas preenchidas.



Fonte: Luciana Romagnolli.

Em grupos pequenos a cada vez, o público, então, é conduzido por um caminho labiríntico (que varia de acordo com o local de apresentação, quando vi, eram os bastidores de um teatro; no vídeo, rampas ao ar livre) e recebe um kit com fones de ouvido, uma cédula de votação e um crachá à imagem de uma ficha do Dops (Departamento de Ordem Política e Social, 1924-1983) carimbada com três campos a serem preenchidos: ano de nascimento; nacionalidade; e memória da ditadura. As fichas preenchidas são organizadas por década de nascimento.

Com essa ficha e uma caneta em mãos, então, o espectador é convidado a voltar-se para si mesmo em busca dessa memória a ser compartilhada, semelhante à pergunta no *post-it* de “O espelho”, e a preencher com ela seu lugar no curso temporal da história da ditadura.

Antes de adentrar a sala de teatro/ sala de jogos, a performer ainda diz: “Então o que peço e desejo para vocês é que sejam livres. O que acontecer aqui nesta noite depende inteiramente de vocês. Então, sejam livres, na medida do possível”. Essa fala denota o espaço de indeterminação de ação do espectador na relação com o acontecimento cênico que está em curso, ao mesmo tempo em que conota uma metáfora pela qual o que está para acontecer não diz respeito somente ao teatro, mas à situação política brasileira. É esta que depende da ação do espectador e para a qual a artista demanda “escolher”. Nesse sentido, a dramaturgia aproxima o posicionamento do espectador ao posicionamento do sujeito político.

Figura 17. “A Batalha da Maria Antonia”: exposição.



Fonte: Felipe Cohen.

A sala na qual o público adentra se organiza como misto de exposição, com painéis sobre a ditadura circunscrevendo o espaço, e sala de jogos, com mesas ao centro. A partir desse momento, cada espectador precisa escolher quais serão a sua posição e a sua participação no acontecimento teatral: se vai percorrer os painéis e recompor com base nos documentos expostos algo da história política do país; se irá sentar-se em alguma das mesas e participar de algum dos jogos ou atividades propostos; se fará outra coisa não prevista; e em qual ordem, grau de atenção e engajamento, de acordo com seu interesse.

Ao longo da exposição, alguns performers fazem uma mediação entre o conteúdo exibido e o espectador. Por exemplo, Cristiane Zuan Esteves pergunta se conhece a Vala de Perus¹²⁸ e comenta sobre a existência de vários cemitérios clandestinos em São Paulo. São conduções pontuais da relação do espectador com o vasto material de arquivo disponível, que lançam possíveis sentidos, e que, por seu tamanho, demanda uma atividade de seleção, montagem e edição no ato de observar. Conforme consta do projeto de produção de “Arqueologias do presente – A Batalha da Maria Antônia”, são setores da exposição:

Movimento Estudantil – Capas do jornal Última Hora, relatórios policiais revelam a ebulição e repressão do Movimento Estudantil em 1968.
Estrutura da Educação – Análises das mudanças na Universidade Pública empreendidas pelo governo militar.

¹²⁸ Vala clandestina em Perus, onde tem sido encontradas ossadas de vítimas da perseguição política na Ditadura Civil-Militar (1964-1985). Sobre o assunto, ver <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/parte-i-cap4.html>

Lições de Moral e Cívica - Páginas de livros infantis de Educação Moral e Cívica que mostram como a Ditadura forjou o imaginário de que era uma Democracia.
 O Papel da Mulher – Documentos mostram o modelo conservador de comportamento feminino propagado pela Ditadura.
 Mídia – Documentos mostram como a propaganda e os esportes incorporaram a linguagem militar.
 Se Eu Fosse Você - Instalação com depoimentos e material de pessoas e diferentes profissões de 1968 até hoje.
 Áudios em Mp3 – Gravações de rádio da época espalhadas pelo espaço.
 Contexto – Documentos mostrando o mundo em 1968 e a Operação Condor.
 Lavanderia – Sacos e lixo e jornais mostram a continuidade da tortura, execuções e massacres perpetrados pelas forças policiais de 1968 até hoje.

Essa forma liminar de uma instalação visual e sonora demanda do espectador uma atitude diversa da expectativa que se tenha de expectativa teatral, mas familiar ao espectador de artes visuais. Ao imergir nessa *visitação*, o convívio tende a permanecer fraco, uma vez que a relação mais intensa se dá entre o espectador e o material de arquivo, numa elaboração solitária dos dados em uma narrativa particular, só ocasionalmente atravessada pela mediação pontual das performers. A situação desse espectador torna-se, então, equivalente à do leitor diante da vastidão de informações dos meios de comunicação com as quais precisa lidar criticamente, mas, ainda, com a vantagem de uma pré-seleção pró-democracia feita na dramaturgia.

Nesses murais, há também textos elaborados de modo lúdico e participativo, como “renomeie uma rua” e “escolha uma alternativa” – por exemplo, “O estado Brasileiro é a) democrático, b) ditatorial, c) monárquico”. De maneira que, além de demandar do espectador um investimento de sua capacidade de edição crítica e elaboração narrativa, também são demandados em sua participação. Todas essas, ações cruciais a um sujeito político na sociedade.

Ao mesmo tempo, os jogos de tabuleiro e afins oferecem ao espectador a possibilidade de um convívio intensificado por regras que estimulam pequenos debates e negociação de ideias. Dentre eles, estão:

Dicionário: uma palavra-chave da situação política (“democracia”, “mídia”, “polícia” etc.) é apresentada para que os jogadores proponham definições. Depois, juntos, devem eleger o melhor significado. Essa eleição é o momento potencial de discussão política e ideológica, pois na disputa pelos discursos aparecem os posicionamentos de cada um, e o consenso almejado pela escolha única não se constrói sem enfrentamento das divergências dos que se dispõem a se posicionar.

Buraco: os jogadores recebem cartas com palavras para formar frases coletivamente. Mais uma vez, é preciso negociar os sentidos que estão sendo elaborados nas frases, uma vez que as palavras também têm referencial político.

Jogo da memória: são apresentadas imagens do período da Ditadura na década de 1960 e da atualidade para que os jogadores formem pares, como em um jogo da memória. A negociação de sentidos de qual imagem equivale a qual, traçando um paralelo direto entre a violência institucional nos dois tempos, é feita também coletivamente.

Figura 18. “A Batalha da Maria Antonia”: jogos.



Fonte: Felipe Cohen.

Jogo dos presidentes: cada jogador recebe uma carta com um presidente da História do Brasil, a cada rodada, responde a perguntas sobre características do mandato, sem que os demais participantes saibam de quem se trata. A proposta é adivinhar cada presidente com base nas informações dessas respostas, que incluem quantos e quais foram eleitos diretamente, quais eram militares, quais foram destituídos por golpe e quais terminaram seu mandato. É possível se surpreender, por exemplo, com a informação de que somente cinco dos presidentes eleitos completaram seus mandatos nas últimas nove décadas da história do país, enquanto sete foram depostos por impeachment ou golpe¹²⁹ – o que depõe sobre a falta

¹²⁹ Desde 1926, dentre 25 presidentes, apenas cinco foram eleitos pelo voto popular e permaneceram no posto até o fim: Eurico Gaspar Dutra, Juscelino Kubitschek, Lula, FHC e Dilma Rousseff (seu primeiro mandato). Sete foram depostos via impeachment ou golpe: Washington Luís, Júlio Prestes, Getúlio Vargas, Carlos Luz, João Goulart, Fernando Collor e Dilma Rousseff. Fonte: DEAK, André; JOKURA, Tiago. Só cinco presidentes completaram o mandato em 90 anos. In: **Exame**, 18 abr. 2016. Disponível em:

de estabilidade democrática brasileira. A interação entre os jogadores, nesse caso, é menos no campo da discussão de ideias, mas do compartilhamento de informações, memórias e, especialmente, lacunas e esquecimentos sobre a História do país, de modo que se constitui, em microcosmo, um diagnóstico da implicação de cada sujeito na máxima “o brasileiro não tem memória”, tão repetida pelo senso comum para justificar a tragédia da repetição de situações antidemocráticas.

Tempos depois da estreia, entraram no jogo *Dicionário* a palavra “golpe”, e no dos *Presidentes*, a carta de Michel Temer, como uma atualização que, novamente, intensificou a tomada de posição das artistas sobre os acontecimentos políticos recentes no país.

Esteves explica a necessidade que levou as artistas a adotarem essa forma criativa:

Com a crescente polarização nas ruas e nas redes, parecia cada vez mais importante construir um espaço para que as pessoas dialogassem. Precisávamos de um mecanismo por meio do qual o público discutisse sem saber que estava discutindo, sem discursos monocromáticos, sem *parti pris*. [...] Recorremos à criação de jogos de tabuleiros, inventados a partir dos primeiros encontros com convidados. São dispositivos que revelam posições e pensamentos. Colocam-nos em negociação. Por seu caráter mediado e lúdico, previnem possíveis confrontações negativas (ESTEVES, 2019, p. 205).

A preocupação expressa pela diretora é sintomática de um estado de ânimo que se instaurou no país desde 2013, com a intensificação da polarização entre direita e esquerda, agravada ainda pela ascensão da extrema direita, de maneira que o diálogo chegou a impasses e impossibilidades. Nesse contexto, a democracia enfrenta o impasse de quanta dissidência em relação ao próprio regime ela suporta sem desfazer-se, ao mesmo tempo em que silenciar discordâncias pode ser considerado uma atitude antidemocrática. Assim, “prevenir confrontações negativas” toma o sentido de uma condição básica para que o dissenso possa ocorrer no campo do debate (não da violência nem do isolamento), que pressupõe fala e escuta (funções comunicativas), mas também no campo do circuito dos afetos, que permitam a mobilização dos sujeitos. De acordo com Safatle,

A palavra que circula na experiência estética do poema, na experiência analítica da clínica e mesmo nas conversões de toda ordem não argumenta nem comunica. Ela instaura, ela mobiliza novos afetos e desativa antigos, ela reconstrói identificações, em suma, ela persuade com uma persuasão que não se resume a explicitação de argumentos, e isto vale também para os verdadeiros embates políticos (SAFATLE, 2017).

Desse modo, ao não forjar um dispositivo de diálogo direto, como é o próprio café de “O espelho”, as performers investem em uma forma mais aberta e sugestiva para a circulação

de afetos, na qual a discussão brota de acordo com os desejos e necessidades dos espectadores na negociação com os outros que os jogos demandam.

Se essa configuração é menos impositiva de uma forma específica de participação do espectador, que encontra uma pluralidade de escolhas de como vivenciar o trabalho, não faltam, porém, estímulos altamente sugestivos, ou mesmo indicativos, do caminho de crítica política que as artistas propõem. Além dos textos da exposição e dos próprios jogos, cujas imagens e palavras são contundentes na composição de uma perspectiva crítica da história política do país, ainda há a intervenção do refrão de uma música que entra subitamente, e ao som da qual, feito despertador, as performers reagem imediatamente reunindo-se no centro do espaço para pular e dançar. A canção é “Divino Maravilhoso”, composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1968, como uma convocação à resistência à Ditadura. “É preciso estar atento e forte/ não temos tempo de temer a morte”.

Também durante esse período de jogos/visitação, uma das performers projeta sobre a porta da saída de emergência a imagem de recortes de jornal do tempo ditatorial. “Previsão do tempo: tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos”, diz um deles, identificado como uma publicação do Jornal do Brasil no dia seguinte à implantação do AI-5.

Nessa primeira parte de “Arqueologias do presente”, então, a fragmentação multifocal da dramaturgia é o que permite ao espectador um espaço de escolha de ação. Esse espaço corresponde à relativa liberdade anunciada na fala inicial da diretora/performer, o que gera uma dobra da dramaturgia sobre si mesma, no sentido de chamar a atenção do espectador não só aos materiais dispostos em cena, mas também, justamente, à liberdade de operação que esses materiais apresentam para ele e que demandam dele uma responsabilidade sobre suas escolhas/ações, de modo que, como já vimos, “o que acontecer aqui nesta noite depende inteiramente de vocês, Então, sejam livres, na medida do possível”. Uma liberdade sempre imperfeita, incompleta, como é a da ação humana em qualquer contexto, sempre submetida aos limites da materialidade, da potência do próprio corpo e aos limites do outro com quem faz relação.

Essa primeira parte dura cerca de uma hora, o que permite a imersão em uma relação prolongada com algum dos jogos ou na exposição, ou mesmo o trânsito entre vários, com uma inescapável perda da totalidade inerente à lógica da fragmentação e da simultaneidade pela qual essa dramaturgia se estrutura. A segunda parte de “Arqueologias do presente” demanda a presença mais orientada dos espectadores, ora em ação, ora como observadores.

A transição para essa segunda parte se dá por uma ação das performers que demanda dos espectadores desprenderem a atenção dos jogos/exposição para uma atitude de observação: com panos encharcados, uma performer traça na parede a conjugação do verbo *participar* (“eu participo/ tu participas... /eles participam”), enquanto outro escreve as frases “Ser livre em 1968 é participar” , “e agora?”. A materialidade da água sobre os vestígios de pó (talvez giz) da parede sugerem significações relacionadas ao apagamento e à impermanência do passado e da memória.

Em seguida, o ator Ielxu Martinez, de origem basca (e sotaque que evidencia o seu “estrangeirismo” em um trabalho voltado à história brasileira, indiciando uma relação mais ampla com a história mundial de regimes antidemocráticos), anuncia: “Vamos tentar chegar ao X da questão”. Esse enunciado paira sobre a cena que se segue, sob o refrão do “X da questão” repetido algumas vezes pelo ator e o pedido de que o público responda “com sinceridade”, o que convoca o espectador a uma forma de relato pessoal, ainda que não discursivo. Opovoempé performa, então, um dispositivo-enquete, pelo qual os espectadores e atores devem se dividir entre dois espaços (demarcados pelo X no chão) de acordo com suas respostas às perguntas feitas:

Quem nasceu antes de 1968? E depois?

Quem estudou em escola pública? E particular?

Quem é corintiano?

Quem já viajou para a Disney?

Quem nunca na vida acompanhou uma novela?

Quem veio de carro? E quem veio a pé ou de transporte público?

Quem já se manifestou na rua?

Quem levantou pelo lado esquerdo da cama? E pelo direito?

Quem lembra o que sonhava aos 18 anos?

Enquanto algumas das perguntas geram identificações de ordem afetiva, pouco vinculadas à dramaturgia maior do trabalho (ser “corintiano” ou “o resto”); ou estabelecem uma cultura comum partilhada pela maior parte do grupo (já ter acompanhado alguma novela); outras indagam o hábito de participação/posicionamento político (ir à manifestação) ou vão desenhando no espaço as divisões econômicas e culturais da sociedade relacionadas ao acesso a privilégios como o ensino e o transporte privado e as viagens internacionais. Um quadro das desigualdades de classe que a dramaturgia associa ao “x da questão” – qual

questão? A participação popular no sistema político ou a fragilidade da democracia brasileira poderiam ser respostas.

Esse jogo, em que as peças a serem deslocadas são os corpos dos espectadores, que montam e desmontam subgrupos de identificações, corporifica dados e conceitos abstratos sobre a organização social e vai formando conjuntos temporários de “nós” e “eles” ou “nós” e “outros”. Uma coreografia social (Andrew Hewitt, 2005) em que os corpos performam essa dicotomia do eu-outro no plural, reconhecendo os grupos de pertencimento e as diferenças da alteridade. Um jogo de posições sociais explicitadas.

Esse tem sido um dispositivo recorrente em processos criativos e espetáculos contemporâneos. Aparece, por exemplo, em trabalhos como “Domínio Público” (2008), de Roger Bernat; “100% City” (estreou em 2008 como “100% Berlim e se apresentou em 2016 como “100% São Paulo”), do Rimini Protokoll, e no espetáculo “Isto é um negro?” (2018), do grupo paulista E QUEM É GOSTA?. A dinâmica de “Domínio Público” coloca os espectadores para escutar perguntas e instruções por meio de fones de ouvidos e a responder a elas, conforme descreve a pesquisadora Julia Guimarães Mendes:

A ação central do público consiste em caminhar pelo espaço, de modo a performar as respostas às perguntas feitas por meio de fones; em uma espécie de “coreografia social” (CORNAGO, 2015) que dá visibilidade aos diversos perfis socioculturais e econômicos daquele grupo. Perguntas do tipo: “Você pensa em ter filhos?” ou “Você ganha mais de R\$ 3000?” são respondidas através da movimentação dos participantes, de modo a formar e dissolver efêmeros núcleos identitários a cada nova enquete (MENDES, 2017, p. 250).

A diferença em “100% São Paulo” e “Isto é um negro?” é que o espectador não participa da coreografia social performada. Em relação frontal de separação palco-plateia, os atores (no caso de 100% São Paulo, “especialistas do cotidiano”, ou seja, pessoas sem formação em teatro chamadas a atuar) respondem a perguntas semelhantes, também coreograficamente, enquanto os espectadores sentados nas poltronas do teatro reagem somente mentalmente ou se manifestam levantando os braços, por exemplo.

Em “100% São Paulo”, sobressai o viés estatístico, que importa regras pertencentes a outros dispositivos sociais de fora do campo do teatro, conferindo-lhe a “dimensão performativa da estatística viva” (MENDES, 2017, p. 211).

Nesse contexto, a diferença entre ler uma estatística em um veículo de mídia e estar diante de uma enquete viva e presencial no espaço de um teatro diz respeito, sobretudo, ao caráter performativo que adquire cada posicionamento dos participantes. E ele é performativo justamente por ocorrer diante dos outros – os espectadores – num gesto que pode ser visto tanto como o de uma afirmação autorreflexiva, de um consigo mesmo em relação aos papéis que ele assume na presença do outro, quanto o de uma exposição pública e social (MENDES, 2017, p.211-212).

Já em “Isto é um negro?”, o dispositivo-enquete é performado pelos quatro atores em meio à discussão histórica e crítica sobre a racialização, de modo que o desenho coreográfico de perfil sociocultural e econômico enfatiza o racismo estrutural¹³⁰ e as desigualdades sociais relacionadas à discriminação étnica e ao colorismo¹³¹ na sociedade brasileira, criando tensões entre as questões identitárias e as singularidades de cada sujeito atuante.

“Arqueologias do presente” reativa dispositivo semelhante como um modo de implicar os corpos dos espectadores na coreografia social e relacionar as vivências socioculturais, políticas e econômicas à configuração social de um regime antidemocrático. O “x da questão” apresenta-se, textualmente, como um enigma para o espectador traçar relações de causa e consequência, ou de responsabilização, entre outras. Entretanto, tal implicação só dá os primeiros passos em direção à explicitação dessas relações, sem de fato colocar em jogo – ou performar – a relação entre a desigualdade social (como já citados, o acesso ao ensino e ao transporte) e a ação política dentro do sistema de democracia representativa, muito menos explicitar a estruturação classista, racista e patriarcal desse mesmo sistema, de modo que permanece uma distância imensurável entre o corpo do espectador e o corpo da Democracia ou do sistema político em vigência.

O que o dispositivo efetiva são sugestões, dentre as quais, a que estabelece o vínculo poético com a dramaturgia da memória pública que está sendo construída, ao questionar o espectador se recorda seus sonhos de juventude. No decorrer do jogo, uma possibilidade de convívio mais intenso entre espectadores, e entre estes e os performers, também se abre, à medida que vão comentando as perguntas e as escolhas, dúvidas e imprecisões, compartilham algum detalhe da vivência relacionada à pergunta ou, no caso das performers, da diferença proporcional em relação a outras apresentações.

Em seguida, o público é demandado a novamente mudar seu modo de se relacionar com o acontecimento teatral, desta vez formando uma plateia, sentada, diante das performers que passam a narrar em primeira pessoa acontecimentos vividos durante a Batalha da Maria Antônia. Simultaneamente, cada espectador é orientado a ouvir, nos fones que recebeu, o mesmo relato na voz do depoente. Desse modo, a dramaturgia oferece um acúmulo de vozes, a sobreposição do relato pessoal em *off*, cujo efeito de presença decorre dessa voz gravada, com o replicar da mesma narrativa corporificada por duas performers ao mesmo tempo, que ora se complementam, ora ecoam uma à outra. A construção oral, em fluxo de pensamento,

¹³⁰ Para Silvio Almeida, raça é uma relação social que “se manifesta em atos concretos ocorridos no interior de uma estrutura social marcada por conflitos e antagonismos”, dentre os quais de classe, raça e sexo (p. 52). Ver ALMEIDA, Silvio Luiz de. Racismo estrutural. São Paulo: Sueli Cameiro, Pólen, 2019.

¹³¹ Termo relacionado à discriminação por tom de pele dentro das comunidades negras.

ordenado pela memória, reconstitui os confrontos entre os alunos da USP e do Mackenzie com o colorido – e a humanização – próprio do testemunho direto.

Figura 19. “A Batalha da Maria Antonia”: subgrupos de leitura.



Fonte: OPOVOEMPÉ, captura de vídeo.

Outro giro de posição do espectador é demandado quando Cristiane Zuan Esteves conta sobre o desaparecimento do *Livro Branco*, no qual professores reuniram depoimentos e documentos do conflito, e sobre a descoberta de que havia sido guardado por Antonio Cândido em sua própria casa. “Nós temos alguns trechos aqui, se vocês quiserem ler”, convida. O público, então, é direcionado para ocupar o entorno de três mesas, sobre as quais estão os pedaços de papéis com trechos do livro, embalados em plástico, como evidências policiais. Logo, a performer passa os papéis aos espectadores, que assumem a função de ler em voz alta aqueles documentos, criando um espaço público, mas próximo, de leitura e escuta da história do país que novamente valoriza a perspectiva dos anônimos, desse *qualquer um* como sujeito da História e da Arte. Com essas proposições, Opovoempé coloca os espectadores para conversar com outros espectadores, enquanto os atores assumem a posição de mediadores. Os materiais fornecidos como disparadores dessas conversas são, também, disparadores de memórias e reflexões que, por espelhamento, também possam colocar o espectador na condição de perceber-se como sujeito na História e na Arte.

O público ainda retorna à posição tradicional de observação e escuta (sentado) de relatos de detalhes da batalha e do clima persecutório durante a Ditadura Civil-Militar, antes

do jogo que encerra “Arqueologias do presente”. Cristiane anuncia as regras do “Jogo do esquecimento”:

Primeiro escolha um ano, desde 1964 [...]
 Desse ano, o que você escolhe lembrar?
 E o que você escolhe esquecer?
 Você tem opções. Mas não esqueça que a imaginação e a memória, elas trabalham juntas. Então, para que a memória desse ano continue existindo, ela tem que ser compartilhada por várias pessoas, até que ela se tome pública e finalmente entre no livro didático. [...] Mas cuidado com os assassinos da memória. Os assassinos da memória têm estratégias capazes de eliminar as memórias escolhidas por você. Algumas dessas estratégias são: Versão da mídia. Decreto-lei. Boatos. Deixar no armário. Desaparecimento de documentos. Exclusão de movimentos sociais.

A performer e diretora frisa que, se o “assassino da memória” tiver a “carta da anistia”, “todas as memórias de todos os participantes vão parar no saco; vão pro saco”. Então, solicita aos espectadores: “Quem vai por a memória no saco?” “Vai para o saco?”. Todas essas metáforas e alusões ao apagamento da memória da Ditadura Civil-Militar de 1964 a 1985 pela Lei da Anistia, e pelas demais formas de narrativa que abrandaram sua violência no imaginário coletivo, ressignificam o pedido inicial para que o espectador escolha o que esquecer. Diante delas, “esquecer” passa do senso comum de aliviar a dor de um trauma, por exemplo, para um ato cujas consequências podem ser intensamente traumáticas. Desse modo, ao passar pelos espectadores com um saco branco para descarte de memórias, as performers o colocam em posição de responder não só poeticamente à metáfora, mas eticamente a suas implicações políticas.

Mesmo assim, não são poucos os espectadores que jogam fora suas memórias, não se sabe se por propósito ou desatenção. “Vai pro saco?”, ainda questiona num tom mais enfático a performer, quiçá capaz de ascender à consciência posteriormente. Na dupla função de ver e agir, os espectadores não só respondem a essa demanda, mas também se observam uns aos outros respondendo. Cada integrante age conforme seus afetos e sua consciência para a constituição de algo que é compartilhado por todos. O quê? Esse “algo” impreciso pode encontrar uma concretização no ato de votar. Como ação poética derradeira, os espectadores são instados a depositar em urnas cédulas de papel com seus votos para um “sonho coletivo”.

Cristiane Zuan Esteves conta que “a partir do Circuito Tusp em 2014, os participantes do público passaram a vocalizar suas memórias de forma loquaz”. (ESTEVEES, 2019, p. 206).

Há também algumas apresentações marcantes do “Arqueologias do presente” no Circuito TUSP pelo interior. Lembro de em uma cidade do interior paulista, onde os jogos começaram a mostrar algumas pessoas com posições políticas de direita. Nós atores ficamos um pouco chocados e tentamos mediar os diálogos. (Nesta apresentação estávamos Beto Matos, Andrea Tedesco, Pedro Semeghini e eu, um elenco que não tinha feito a temporada em São Paulo). Mas foi nessa apresentação,

que um senhor de meia-idade se levantou e contou vividamente como tinha sido preso e apanhado da polícia durante a Ditadura. E depois que nós saímos no final, o público continuou na sala e durante uns 15-20 minutos leram seus sonhos coletivos uns para os outros e ficaram conversando entre si (ESTEVEES, 2016).

O relato expõe uma possibilidade de um forte dissenso político aparecer na dramaturgia do convívio, especialmente quando estruturada a partir de conteúdos explicitamente políticos como os documentos da Ditadura. Nesse caso, a discussão pode ganhar potência com o confronto de pontos de vista de espectros políticos distintos. Eis algo que é muitas vezes difícil de acontecer no teatro, por uma identificação prévia dessa arte, sobretudo em suas manifestações provenientes da pesquisa artística menos submissa à lógica da indústria do entretenimento, com o campo progressista dos costumes, o que pode afastar de antemão sujeitos políticos alinhados ao espectro mais conservador ou reacionário.

O que a diretora nomeia como “posições políticas de direita”, no escopo da discussão sobre a Ditadura Civil-Militar, corresponde a um alinhamento com as instituições mantenedoras do regime militar e que, no atual contexto político, alinharam-se ao golpe que depôs Dilma Rousseff em 2016 e à eleição de Jair Bolsonaro em 2018, com as consequentes fragilizações do sistema democrático e das políticas de direitos dos cidadãos decorrentes dessa movimentação política.

Conforme relata Cristiane, diante desses posicionamentos “de direita”, os atores ficaram “um pouco chocados” e tentaram mediar os diálogos. A reação de “choque” surgiu com mais frequência na esfera pública brasileira a partir das Jornadas de Junho de 2013 diante de manifestantes que pediam a volta da Ditadura – movimento que cresceu desde então, seja como desejo de retorno de um governo antidemocrático, seja como ressignificação positivada da memória da Ditadura. O choque, então, é consequência de uma mudança de paradigma na forma como a memória pública aborda a Ditadura, que passa de um suposto consenso sobre sua inaceitabilidade por ferir os direitos básicos à vida e à liberdade de expressão, à aceitabilidade de discursos celebratórios a torturadores, como o proferido pelo então deputado federal Jair Bolsonaro na sessão de votação pelo impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff¹³². O choque é, também, um momento em que a participação do público excede a expectativa – no caso, do espectro político – e revela que o próprio grupo pressupunha construir uma situação de maior consenso.

¹³² A homenagem foi feita na Câmara dos Deputados à memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra (1932-2015), ex-chefe comandante do Destacamento de Operações Internas (DOI-Codi) de São Paulo, entre 1970 e 1974, e foi reconhecido na justiça, em 2008, como torturador. Sobre o processo de negação da Ditadura, ver SAFATLE, V.; TELES, E. (Orgs.) **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

Em um processo de retroalimentação autopoietica intensificado, os atores reagem às respostas “de direita” com uma tentativa de “mediação” além da que já estava prevista no desenvolvimento do trabalho, tanto que é citada como caso singular pela diretora. Podemos compreender isso como o entendimento, por parte desses atores, de uma necessidade de algum grau maior de *condução* ou *controle* da situação para que os discursos indesejados não sobressaíssem. Nessa situação, encontra-se o impasse dos limites da liberdade de uns quando esta ameaça a liberdade de outros, e aos performers cabe uma negociação mais ativa, que, conseqüentemente, será mais impositiva. Mesmo em uma configuração que se proponha ao dissenso, diante de um discurso de ódio caberia aos atores abster-se? A liberdade absoluta é uma miragem política, pois é restrita pelas opressões estruturais e, se exercida com radicalidade, pode levar à dissolução do comum. Não é essa a proposição do Opovoempé, especialmente não em um trabalho com viés crítico contra a Ditadura como é “Arqueologias do presente”. De modo que, pensar a instauração do dissenso dentro de uma dramaturgia do convívio não exclui uma tomada de posição por parte dos artistas. Ao contrário, a tensão do dissenso se dará, neste caso, entre artistas e (parte do) público.

Dessa maneira, cada apresentação será um acontecimento único, em um sentido mais radical do que já se efetiva em qualquer apresentação teatral em decorrência de ser uma arte feita ao vivo, por corpos vivos e um público sempre distinto, mas na qual a participação do público se atenha à retroalimentação autopoietica das reações típicas de plateia. Da mesma forma que, em um dia, aquele conjunto específico de espectadores fez uma leitura coletiva de seus sonhos, instaurando um convívio radical, outro conjunto de espectadores pode permanecer silencioso ou mesmo sair sem depositar nenhum voto; em uma apresentação pode imergir um dissenso com posições irreconciliáveis, em outra, certo consenso político pode se estabelecer. As variantes envolvidas nessas possibilidades são vastas, mas a situação estruturada na dramaturgia abre condições de possibilidade para que isso ocorra, sem, contudo, tentar impor tal nível de participação.

Segundo a atriz Ana Luiza Leão,

[e]m relação à “Batalha da Maria Antonia”, o lugar, o convite, a reflexão oferecem ao público uma ativa participação onde as experiências de cada um são trazidas à tona, verbal ou não verbalmente falando. As experiências se revelam. Há um reconhecimento, constatações fundamentais do que nos afeta e atualização de posicionamentos na vida. Alguns depoimentos são de uma visceralidade que rasga o peito. O assunto tem outro peso. O ambiente conduz muito o estado da plateia, que entra numa exposição rica e reveladora. Ler, ouvir, andar, escolher, jogar um jogo, outro, estar livre ali dentro - na medida do possível - já os convida de maneira singular que relaxa a cisão esperada palco plateia. As trocas ficam mais possíveis, mais disponíveis. A dinâmica da peça convida sem imposição e inclui a todos, se constrói dia a dia dependendo da plateia (LEÃO, 2016).

Portanto, “Arqueologias do presente – A Batalha da Maria Antonia” mobiliza um espaço de convívio para espectadores e atores pautado mais pelo jogo, com demandas constantes de mudança da forma de expectativa e, conseqüentemente, de tomadas de decisões frequentes por parte dos espectadores, em um contexto mais diretamente político do que nos outros trabalhos do OPOVOEMPÉ previamente analisados. Aqui, o espectador é instado a se implicar com seu posicionamento político em uma microesfera pública. Os impasses e contradições encontrados se assemelham aos da própria atuação democrática; passam pela despolitização, o desinteresse, a dificuldade de escuta, mas também pelos embates entre perspectivas não coincidentes e suas distintas demandas. Prever que o convívio teatral será catalisador de transformações sociais seria não somente ingênuo, devido à sua brevidade e à fragilidade dos vínculos que estabelece, mas também autoritário, caso signifique a imposição de uma determinada visão de mundo ao público. O que pode cintilar na experiência de convivialidade no teatro são *insights*, sensibilizações, questionamentos, afetos efêmeros, que divirjam da vivência cotidiana, abrindo interstícios para a autorreflexão e a invenção de outros modos de estar junto em sociedade.

2.2 MANIPULAÇÃO À VISTA: CIASENHAS DE TEATRO

Assim como na trajetória do Opovoempé, a relação com o público no trabalho da CiaSenhas começa como um desejo de aproximação e intimidade para o compartilhamento sensível, mas ganha, em consequência do contexto brasileiro, tonalidades políticas mais visíveis. Fundada em 1999 pela diretora Sueli Araujo e a produtora e maquiadora Marcia Moraes, a CiaSenhas de Teatro é formada também pela diretora de movimento e preparadora corporal Cinthia Kunifas, pelo sonoplasta Ary Giordani e, na última década, pelos atores Anne Celli, Ciliane Vendruscolo, Greice Barros, Luiz Bertazzo e Rafael Di Lari.

A implicação do espectador na dramaturgia, especialmente a partir de “Delicadas Embalagens¹³³” (2008), inicialmente se concentra no endereçamento intensificado de olhares para os espectadores, gerando ora intimidade, ora constrangimento, mas, sempre, um reconhecimento mútuo das presenças de atores e espectadores e uma contaminação afetiva, que pode se dar por cumplicidade, persuasão, sedução, manipulação, desafio, astúcia ou impostura, revelando o espelhamento entre criaturas ariscas: as que olham e as que são olhadas, com seu quinhão irracional e indomesticável.

Para a pesquisadora Lígia Souza de Oliveira, essa “dramaturgia do olhar”¹³⁴ marca a poética da CiaSenhas e opera não no campo massivo do “público”, mas no um a um com cada espectador. “O olhar é pessoal” (OLIVEIRA, 2018, p. 198). Mais do que isso, é uma forma de vincular as vulnerabilidades entre público e performers. Segundo a diretora Sueli Araújo,

a gente tem as mesmas condições, os mesmo direitos de olhar para o espectador como ele olha para nós. É claro que estamos protegidos, mas também expostos, por uma linha divisória entre realidade e ficção. Mas eu posso olhar de onde eu estiver para o espectador, eu posso ver as cores que usa, acompanhar a sua fisionomia durante o percurso, eu posso ver. E sempre tentando não julgar nada. (ARAUJO, 2016).

Em “Circo Negro”, espetáculo dirigido por Sueli Araujo a partir do texto homônimo do dramaturgo argentino Daniel Veronese, já vemos a relação incômoda que o elenco estabelece com o espectador, por meio dos olhares que atravessam a disposição frontal palcosplateia, evidenciando condições de manipulação, exposição e risco inerentes à arte do ator, e expondo a crueldade das pulsões humanas. Em uma cena-chave, os atores se viram de costas para a plateia e abaixam as calças, expondo suas bundas como alvos, enquanto são

¹³³ O espetáculo estreou com Greice Barros, Luiz Bertazzo, Neto Machado e Patrícia Saravy – estes dois últimos, posteriormente, saíram da companhia.

¹³⁴ Em acepção distinta da empregada por Ana Pais (2004).

distribuídos ao público tomates para serem arremessados, como parte do show. Há uma provocação do público para que execute uma reação perversa por automatismo, obediência.

Entretanto, a dramaturgia sobrepõe outros sentidos a essa ação, à medida que o jogo metateatral alude a números circenses, como o show do domador e a hipnose, que se sustentam na dominação de um ser sobre outro, assim como nas interações entre atores e bonecos. O que resulta dessa tensão entre cada cena e a leitura que o conjunto delas propicia (tensionamento próprio da costura dramaturgica) é a explicitação das formas de manipulação e, conseqüentemente, sujeição.

Por essa estratégia de efeitos autorreflexivos, a cena dos tomates demanda um posicionamento ético do espectador em convívio: a decisão em jogo é obedecer ou não à condução, considerando (ou não) as implicações éticas desse ato de violência/humilhação. Ao colocar os artistas sob risco de uma tomatada, a dramaturgia problematiza não no campo discursivo, mas no performático – incluída a performance do espectador – a responsabilidade dele por seus atos diante de uma obra de ficção e – poderíamos até dizer, considerando a encenação estilizada de um circo – de uma situação de “entretenimento” ou “diversão”. Cabe então, ao sujeito que recebe o tomate, responder também a uma questão implícita: A violência vale o riso? Ou melhor: A violência é risível? E, caso se demore um pouco mais no processo autorreflexivo, indagar-se sobre como responde às manipulações das formas espetaculares e das situações de dominação.

Dessa maneira, a CiaSenhas complexifica a discussão ética sobre a manipulação do espectador, mostrando que ela se articula de maneira mais ampla com a dramaturgia do acontecimento, para além da condução do ato de participação específico e para além de um ideal de extinção das formas de manipulação, uma vez que pode se direcionar a uma tomada de consciência sobre o próprio processo de manipulação. Assim, a manipulação pode inclusive adquirir, por fim, o sentido ético de confrontar o espectador com suas decisões automatizadas e com sua própria obediência ou adesão, provocando-o a um olhar crítico sob sua responsabilidade e sua possibilidade de autonomia em situações manipuladas.

“Homem Piano – uma instalação para a memória” (2010), solo conduzido pelo ator Luiz Bertazzo, será o primeiro trabalho da CiaSenhas em que a dramaturgia se abre a um convívio intenso entre artista e espectadores. Para que isso ocorresse, pesou o contato direto com a rua em duas frentes: na pesquisa Narrativas Urbanas, iniciada em 2008 (predecessora das Narrativas Urbanas na Terra sem Lei), envolvendo performances em praças e outros espaços públicos; e no fato de ser a primeira peça da companhia criada na sede à rua São

Francisco (fechada em 2018), que passava por um processo de “revitalização” – ou “gentrificação”¹³⁵ – urbana.

Em “Homem Piano”, os três andares da sede foram organizados como uma instalação para um grupo de apenas 20 pessoas, com cortinas de papéis brancos pendentes do teto e outros detalhes no mesmo material que convidam à escrita e ao deslocamento dos corpos. Os espectadores são guiados por Bertazzo, que assume a persona de um desmemoriado¹³⁶, clamando por memórias doadas. O crítico Valmir Santos destaca o modo como o ator “rastrea o visitante pelos olhos”, com um “olhar magnetizante” que permite ao espectador “acessar afetividades” (SANTOS, 2011), como principal via de circulação dos afetos.

A sensação de um “olhar magnetizante” remete ao Opovoempé e sua guerrilha “magnética” e à noção de “espaço imantado” desenvolvida pela artista Lygia Pape (1927-2004) e reformulada pelo pesquisador Francis Wilker como dizendo respeito “à capacidade que uma ação do corpo no espaço tem de gerar fluxos que atraem novos corpos, construindo densidades e que podem se dispersar em seguida” (WILKER, 2014, p. 102). Podemos constatar que tanto a CiaSenhas quanto Opovoempé trabalham na construção desses **espaços** imantados para sustentar a atração/atenção do espectador em proximidade e adensar o convívio, sendo a voz e o olhar dois “ímãs” dos mais importantes nessa relação sensorial/sensual – justamente dois objetos de pulsão parcial (escópico e vocal, respectivamente) segundo a psicanálise lacaniana.

A questão da manipulação reaparece em “Homem Piano” à medida que o ator/desmemoriado anuncia ao público suas estratégias de persuasão: “Recorro./ Para capturá-los/ A um delicado golpe de sedução.// A cada um seduzirei./ Confesso” (ARAUJO, 2013, p. 72). O espectador é demandado como esse sujeito da memória e do afeto, que *possui* algo que falta ao ator-personagem em seu percurso de amnésia. O tom de súplica/sedução usado para persuadir o público é escancaradamente *condutor*, mais que isso, *manipulador*, mas o jogo que se estabelece mais uma vez é o da explicitação dessa camada manipuladora da persuasão que um ator exerce sobre o público, de maneira a interpelar um espectador não desavisado, cuja atenção é chamada também a essa relação.

¹³⁵ Sobre “a vinda de classes médias para o centro, substituindo as classes populares que haviam permanecido na área enquanto ela estava deteriorada ou desvalorizada”, ver BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine (Org.). **De volta à cidade. Dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos**. São Paulo: Annablume, 2007.

¹³⁶ Referência à notícia de jornal sobre um pianista desmemoriado encontrado em uma praia do Reino Unido, em 2005.

A diretora Sueli Araujo comenta que o objetivo da persuasão é conquistar a confiança do espectador, “ser confiável o suficiente para que o outro [espectador] pudesse ter interesse em uma relação com ele [ator]” (ARAUJO, 2010). Nesse sentido, então, embora a manipulação seja anunciada, ela não configura uma dobra crítica completa. A autorreflexividade é conduzida até a percepção do ato de seduzir, mas não envolve um trabalho de tomada de consciência sobre as consequências da adesão a essa sedução – a doação de memórias.

O limite dessa construção dramática é a efetividade da relação de confiança. Caso o espectador confie no ator, a criação de um estado sensível de acesso às memórias pessoais e de criação de vínculos afetivos temporários é favorecida. Caso haja dissidências, resta apenas optar por ir embora sem fazer suas “doações”. A isso a dramaturgia se abre ao urdir um não final, deixando os espectadores livres para ficar ou partir a qualquer momento.

Figura 20. “Homem Piano”.



Fonte: Elenize Dezeniski.

O dispositivo técnico usado para o compartilhamento de memórias – microfones para os espectadores, fones para o ator – guarda também uma contradição explícita: assim como o deixar-se seduzir conscientemente de certo modo ecoa a contradição poética de “querer estar preso por vontade” (dos versos de Luís Vaz de Camões), o segredar uma memória ao ouvido do ator presente por intermédio da tecnologia instaura uma intimidade distanciada. Isso

efetiva um deslocamento da percepção do espectador ao interromper a relação automática entre intimidade e proximidade de um modo diferente do que acontece em situações de tecnovívio, pois a presença não é suprimida. O interessante é justamente essa tensão entre a suposta privacidade do dispositivo tecnológico (microfone) e a exposição diante do outro (ator).

É interessante considerar, ainda que brevemente, a *proxêmica*, campo de análise proposto pelo antropólogo norte-americano Edward T. Hall (1966) para estudar as diferentes maneiras como os seres humanos experienciam o espaço, o quanto buscam o contato físico interpessoal e como percebem a distância entre seu corpo e o do outro. Com base na pesquisa da cultura norte-americana, o autor define e descreve quatro distâncias: a *íntima*, quando o corpo do outro está ao alcance das mãos, sob grande influência dos cinco sentidos, como no sexo e na luta; a *pessoal*, para a qual usa a metáfora da “bolha protetora” para separação entre os corpos à distância de um braço, mais ou menos, ou seja, ainda sob o risco do alcance, embora já não se sinta o calor corporal do outro; a *social*, na qual já não há expectativa de toque nem se distinguem os traços mais detalhados do rosto do outro; e a *pública*, que demanda ampliação da voz e dos gestos. Tais distâncias, contudo, variam de acordo com como cada cultura percebe o mundo sensível e com suas regras de conduta.

Essa classificação proxêmica nos parece útil à vista do Viewpoint da *relação espacial*, definido por Anne Bogart e Tina Landau em função da distância entre corpos/objetos. “Quando nós tomamos consciência das possibilidades expressivas da Relação Espacial no palco, começamos a trabalhar de uma forma menos polida, mas mais dinâmica, as distâncias de extrema proximidade ou extrema separação¹³⁷” (BOGART, 2004 p. 11). Podemos pensar que é próprio das dramaturgias conviviais uma passagem da *distância pública*, típica das convenções do teatro de palco italiano, por exemplo, ou mesmo da *distância social*, comum ao teatro que separa palco e plateia também em configurações espaciais de salas alternativas, para uma *distância pessoal*, sob risco do toque, como nos trabalhos do Opovoempé e da CiaSenhas, ou, ainda, *íntima*. O dispositivo do confessionário de memórias ao microfone, em “Homem Piano”, coloca em tensão justamente o que sejam os contornos dessas distâncias, solicitando de corpos que percorreram o percurso do espetáculo em distância *pessoal* que se afastem a uma distância *social* para realizar uma confissão íntima.

É notável, ainda, nesse trabalho, a coincidência com os espetáculos analisados do Opovoempé, tanto na sensibilização para o agora quanto para os processos da memória,

¹³⁷ No original: “When we became aware the expressive possibilities of Space Relation onstage, we begin working with less polite but more dynamic distances of extreme proximity or extreme separation”.

incluindo a problematização do que lembrar ou esquecer. Mais do que uma coincidência contingencial, esse interesse mútuo pelos temas revela a valorização da experiência do tempo – tão cara à corporeidade por sua condição de finitude – como elemento-chave compartilhado no convívio teatral, e que, por isso, vem a ser uma questão significativa em dramaturgias conviviais.

2.2.1 “Os pálidos”

No momento da criação de “Os pálidos” (2015), o contexto político brasileiro já havia se modificado fortemente em decorrência da crise política que culminaria na deposição de Dilma Rousseff e na ascensão dos discursos da extrema direita, na esteira das investigações sobre corrupção baseadas em delações premiadas conduzidas pela operação Lava Jato, que alçaram a ícone nacional o então juiz Sérgio Moro, da 13ª Vara Criminal Federal de Curitiba (posteriormente, ministro do governo Jair Bolsonaro e acusado de parcialidade nos processos contra políticos de esquerda, como o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva), projetando a cidade de Curitiba – e seu perfil conservador – no cenário político nacional.

Também a movimentação da rua São Francisco já havia se alterado, como espaço público de convívio intensificado entre classes sociais distintas e de ação policial, explicitando tensões sociais. Todas essas tensões impactaram no processo criativo da CiaSenhas e invadiram a paisagem sonora do espetáculo, de modo que os ruídos literais e metafóricos das vizinhanças atravessam a dramaturgia. Assim como em “Homem Piano”, a dramaturgia é assinada por Sueli Araujo, também diretora e, desta vez, uma presença corpórea em cena. Para que a inclusão dos espectadores na dramaturgia se efetivasse, a companhia realizou ensaios em que a relação pudesse ser experimentada:

É uma reclamação constante dos atores que é muito difícil ensaiar sem os espectadores. A gente cria algumas circunstâncias em que podem estar presentes o pessoal da técnica e convidados. Muito menos para a gente mostrar o trabalho e muito mais para ter uma participação e conseguir minimamente mapear lugares de tensão no espetáculo, lugares de movimentação possíveis. Então, a minha fala constante é este perceber dos acontecimentos da cena, para mantê-los [os atores] sempre ligados em todos os acontecimentos ou provocando [os acontecimentos]. E me colocando também como espectador, recebendo os deslocamentos de cena, as intensidades, os volumes das vozes, as aproximações possíveis de corpos entre espectadores e atores. A gente vai conversando sobre isso enquanto faz a cena [ARAUJO, 2016].

A atmosfera de “Os pálidos” evoca dois filmes do cineasta espanhol Luis Buñuel (1900-1983), “O Anjo Exterminador” (1962) e “O Discreto Charme da Burguesia” (1972),

sobretudo pelo anestesiamiento e a inércia da classe econômica nomeada no segundo. Enquanto no primeiro filme assistimos a convidados que, sem explicação, simplesmente não conseguem ir embora de uma festa e, no outro, *nonsense* semelhante se repete com um grupo de pessoas que vai a um restaurante, mas não consegue jantar, a peça constrói uma situação de confraternização habitada por personagens de uma burguesia presa em si mesma, enredada pelo consumo e rouca de protestar nas redes sociais. A perturbação do sentido própria do surrealismo alinha-se à pesquisa poética da companhia sobre a relação com o espectador na criação de um “não acontecimento” que se prolonga no tempo e que expõe um cotidiano vivido sem propósito, movido por inércia.

“Os pálidos” se inicia com um convite nominal, que se configura como uma primeira interpelação direta a implicar o sujeito por sua identidade social no acontecimento porvir. Os espectadores então sobem a escadaria até o primeiro andar da sede da CiaSenhas, acompanhados pela música “Vai Embora” (1980), de Angela Rô Rô, como sugestiva trilha sonora, que sobrepõe afetos hostis ao convívio.

Eu gostaria muito que você entendesse/ Usasse toda a sua inteligência e percebesse/
Que é com você que eu estou falando agora/ As suas vibrações me incomodam/ Sua
presença me perturba// [...] Levanta, levanta, por favor, vai embora/ Levanta, saia do
teatro agora/ Eu preciso de paz pra cantar.

A dramaturgia sonora já antecipa sentimentos contraditórios e palavras que ecoarão durante a apresentação. Diferentemente do Opovoempé, a CiaSenhas o endereça aos espectadores também afetos “negativos”, no diapasão da hostilidade e do constrangimento.

Figura 21. “Os pálidos”.



Fonte: Elenize Dezgeniski.

No primeiro andar da sede, os espectadores encontram o cenário de uma mesa de chá posta, com xícaras e assentos espalhados suficientes para (quase) todos. Os atores, em vestes extravagantes de festa, apoiam-se na parede ou a zanzam como que inebriados. Logo, os olhares interpelam por reações dos espectadores, num clamor silencioso a concordar, discordar, aprovar, desaprovar, reagir, pensar. De modo distinto do Opovoempé, a CiaSenhas encontra assim, sua forma de incluir o público sem formular um convite expresso pelo discurso e sem ditar o que ele deve fazer, mas abrindo espaços para o corpo do espectador se expressar dentro de um jogo escópico de mútuo reconhecimento que considera a alteridade. Escavam, assim, um comum possível além da apatia e da superficialidade das formalidades sociais. Se pensarmos em perspectiva com “Delicadas Embalagens” e “Circo Negro”, o que espreita é algo pré-identidade, anterior à cultura civilizatória, como esta que gera o mal-estar ao impedir a satisfação pulsional¹³⁸.

Esse estado inicial se assemelha a um fim de festa, mas de uma festa não acabada/inacabável, como nos filmes de Buñuel. O interessante do inebriamento é certa qualidade de ausência na presença, um não estar em plena consciência, uma perturbação dos sentidos, que, entretanto, se constrói por um investimento dos atores numa qualidade intensificada de presença cênica – tal como é preciso equilíbrio extra para se produzir o desequilíbrio cênico.

A primeira ação substancial em direção ao público será o tremular de pequenas bandeiras brancas, apontadas a um por um. O pedido de paz simbolizado nesse gesto sugere o reconhecimento de uma tensão de base na dimensão convivial. Esta será uma estratégia recorrente na dramaturgia, a sugestão de pressupostos não manifestos que mantêm em tensão esse grupo de pessoas.

Os atores comportam-se como uma espécie de coro cujas falas ecoam entre si, por contágio, e instauram uma atmosfera peculiar. O discurso opera conforme estratégias reconhecíveis da comunicação em tempos de redes sociais, de modo que as frases vão se repetindo, sendo manipuladas, contaminam umas às outras, os sentidos deslizam, são convertidos, invertidos, esvaziados. Em vários momentos, isso gera refrões, como em uma composição musical. Vemos o jogo recorrente entre singularidades e coletividades, que deriva em um “comportamento de manada”, isto é, na imitação irrefletida de escolhas e comportamentos dentro de um grupo, como uma tomada de direção em comum que fortaleça

¹³⁸ Ver FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização” (1930).

o sentimento de igualdade e pertencimento. Isso não é somente efeito, é o que está posto em questão, formalmente, na dramaturgia.

Assim, as figuras – não suficientemente ficcionais para serem personagens nem o bastante cotidianas para serem os atores por si mesmos – discutem/disputam o que “são” em falas que se somam e acumulam, primeiramente como uma autoimagem narcisista e, depois, cruel: “Nós somos incríveis”, “cultos”, “pós-graduados”, “muito simpáticos”; “assépticos, higiênicos, blindados”; “biltres, esnobes, covardes, depravados”; “não somos?”. Essas palavras atravessam o espaço cênico e os corpos dos espectadores, porque vão sendo rebatidas pelas vozes das figuras distribuídas em vários cantos, de modo a gerar uma ambiguidade em relação a quem está incluído nesse “nós”, que, agora, já não parece querer designar somente os atores. Essa construção valorativa irônica, do autoelogio ao escárnio, parece endereçar uma crítica contundente à autoimagem da classe média ilustrada e a seus discursos propagados de modo contagioso em redes sociais.

A certa altura, Greice questiona: “Acha mesmo que podemos confiar?”. A dúvida é sobre nós, a plateia. Aqui, a atenção é redirecionada ao público e os espectadores são indagados, para além da superfície da pergunta, sobre algo que diz respeito à sua ética no convívio social. Quando Rafael sugere romper a estagnação de modo que todos saiam “obstinados a realizar um gesto definitivo para a humanidade”, o alívio vem do adiamento da ação: “Eu sugiro que não seja agora”. Nesse ponto da dramaturgia, o discurso já não diferencia entre nós e eles dentro do teatro, as figuras tratam os espectadores como parte desse grupo paralisado que, vez ou outra, toma coragem de confabular uma transformação social que está pressuposta como necessária para um “Nós” igualmente pressuposto. Os avanços e recuos, entretanto, prosseguem como delineamento dos hábitos e afetos que operam pela manutenção do *status quo*.

O movimento seguinte de “Os pálidos” é o de separação em dois grupos menores, com o convite – feito por gestos com as mãos e olhares – para que alguns espectadores subam ao segundo andar. No novo espaço, o público ocupa cadeiras diante de pequenas mesas, dois a dois, entre vasos de plantas. A janela é aberta e o barulho da rua adentra o ambiente, reforçando o efeito já produzido pela sonoplastia de cruzamento residual entre um dentro e um fora. O fora, esse lugar de risco; o dentro, supostamente protegido. Entre os dois andares internos, a acústica permite uma permuta parcial de sons, ampliando a espacialidade da zona de contágio discursivo instaurada pelos atores.

Figura 22. “Os pálidos”: dois andares.



Fonte: CiaSenhas, captura de vídeo.

Os espectadores e o contexto social são incluídos na ficção, com efeitos de autorreflexividade, ao anunciarem que começou “uma grande tormenta”. “Vocês percebem alguma coisa diferente? Não? Eu percebo, vocês não percebem? Alguma coisa diferente no ar. Sim? Algumas pessoas percebem”. As perturbações vão ganhando especificidade no discurso, como algo que se sente nas “praças”, “condomínios”, “jornais”, “revistas”. “Os sopapos da mídia me perturbam, a falta d’água me perturba”, diz Anne. Discutem se é possível ou não um “gesto definitivo”. “Nós, os pálidos, precisamos pegar em armas para acabar com as perturbações. Mas nós precisamos de apoio incondicional”, concluem as figuras, autodenominando-se com a metáfora-título, que carrega significações relacionadas a peles descoradas (possível alusão à branquitude, à covardia ou mesmo a cadáveres) e a estados de ânimos inexpressivos, sem entusiasmo.

Após uma breve discussão sobre haver ou não outro jeito, vão à busca de armas nas próprias bolsas e com os espectadores. Como não encontram nem arma, nem dinheiro para comprá-las, surge a ideia de fazer uma vaquinha. “Vamos fazer uma vaquinha?/ Uma vaquinha para elevar a audácia dos nossos atos/ Pensem o que nós podemos fazer juntos para mudar o mundo”, dizem os atores, ora ao microfone, ora olho no olho com um e outro espectador, ao som de “Eu, hein, Rosa” (Paulo César Pinheiro e João Batista Nogueira Junior). Muitas pessoas se negam, outras depositam dinheiro na caixinha.

Figura 23. “Os pálidos”: vaquinha recusada.



Fonte: CiaSenhas, captura de vídeo.

A recusa, seja por uma não adesão à ficção ou dentro da dramaturgia, representa uma posição de rechaço ao sistema de valores que embasa uma ação armamentista. Já a doação de dinheiro tanto pode ser uma manifestação de acordo com a solução violenta quanto uma reação restrita ao contexto teatral que poderá ou não ter suas implicações consideradas a posteriori. Essa indeterminação ecoa o ser /não ser do teatro, como acontecimento bidimensional, vivido pelos corpos como ficção ou, ao menos, interstício extracotidiano.

Na primeira vez que assisti à peça, ainda desorientada em meio à dramaturgia, contribuí com a vaquinha como quem deposita algumas cédulas de dinheiro quando artistas de rua passam o chapéu. Mais tarde, ao refletir sobre a peça, foi que compreendi o automatismo de aderir à campanha “da vez” ao chamado por transformação social, por mais que discorde radicalmente do discurso armamentista. O que “Os pálidos” demanda do espectador, nesse gesto, é a atenção também às implicações da adesão ao discurso de um grupo. Consciente ou não disso, o gesto de ceder dinheiro para a compra de armas não fica incólume de desvelar posições éticas. Ele coloca o espectador em situação de necessariamente se posicionar, arcando com o desconforto dessa posição e com as contradições e ironias que perpassam o discurso envolvido.

Dessa maneira, a vaquinha – tal como o descarte das memórias em “Arqueologias do presente...” – implica o espectador como sujeito político. E o convoca a uma atitude de autorreflexão que se assemelha à cena dos tomates: a manipulação dos afetos de “revolta social” pelo discurso dos atores que conduz à vaquinha é feita para ser percebida, é ironizada na própria sequência das falas, quando perguntam o que poderíamos fazer juntos para mudar o

mundo. “Algo pra mudar o mundo... algo... algo... álcool... álcool pra mudar o mundo!”. O trocadilho banal escapa e ressoa ironicamente pelo espaço, amplificado na coralidade das vozes entusiasmadas, com se novamente embriagadas, em um novo recuo à inércia, aos hábitos de convívio que sustentam a inação como uma forma de dopar os sentidos e contornar o mal-estar que demandaria uma atitude drástica.

Logo o público é reunido no andar de cima, as figuras distribuem taças de vinho, colocando o espectador novamente em situação de tomada de decisão com uma implicação ética implícita. E agora, aceitar o álcool (para mudar o mundo)? A vaquinha pró-arma era mais fácil de ser rejeitada, por ainda haver maior consenso social contra armas e revolução armada (o que talvez tenha se modificado após a eleição de Bolsonaro e seu decreto facilitador do porte de armas), mas a festa e a bebida alcoólica são hábitos demasiadamente introjetados na cultura justamente como potencializadores do convívio social. Ademais, aceitar o copo de vinho não significa, necessariamente, aceitar álcool *para mudar o mundo*. Contudo, ao fazê-lo, não se escapa de produzir esse sentido dentro da articulação dramatúrgica que a peça constrói.

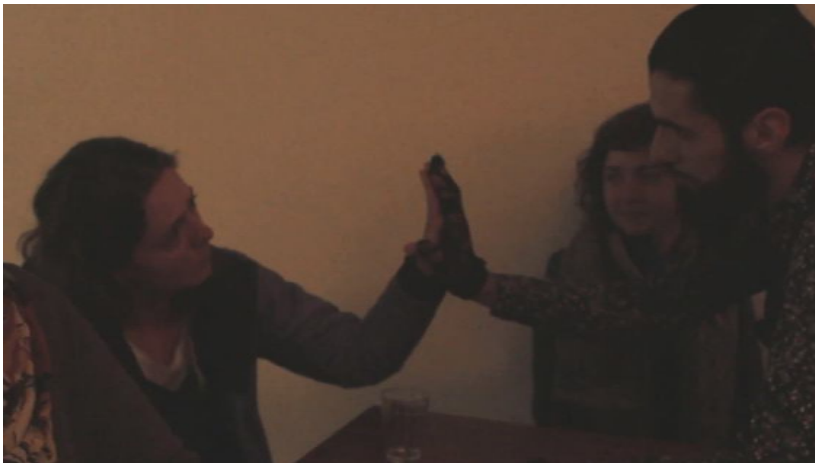
Enquanto os atores dançam (um samba instrumental e o “Samba de Benção”, de Vinícius de Moraes, a entoar que “é melhor ser alegre que ser triste”) e riem, espectadores permanecem sentados, bebendo e observando. Um colchão inflável, com lençol branco e travesseiros, é posto no centro do espaço cênico do segundo andar e pessoas do público são convidadas a se deitarem. É um momento *lounge*, arquitetado de maneira a ser agradável aos sentidos. Com isso, o espetáculo proporciona a esses espectadores a experiência sensorial do conforto (o sambinha, o travesseiro) que, dramaturgicamente, está atrelada à inércia dessa classe econômica. Novamente, a ironia incide sobre a manipulação com a qual o público é conduzido por posições confortáveis à burguesia: a revolta sem foco, a apatia, a reclamação, a adesão a campanhas inócuas, a distração do chá e do vinho, o conforto do *lounge*, da música de apartamento, do travesseiro.

Essas amenidades correspondem à saída às quais se recorre para escapar de uma visão crua dos problemas sociais. “Vamos falar só banalidades?”, começam a propor os atores entre si, depois aos espectadores, buscando concordâncias, numa operação cumulativa e contagiosa de espacialização das falas, até que se configure um grande coro de blablação, que assume a melodia de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, célebre samba-de-exaltação relacionado a um ufanismo acrítico. Outra pista dramatúrgica de que há algo a desconfiar antes de aderir aos coros dos pálidos.

Em meio a uma malfadada tentativa de achar um assunto isento de conflito, Ciliane sintetiza: “A minha proposta é mais direta e reta. É perguntar, aqui, qual é o assunto que nos contamina em comum”. Esta frase é especialmente significativa para a fruição das dinâmicas coletivas que a dramaturgia vem construindo ao longo da peça. O que se explicita é mais do que os recuos diante de conflitos e os entraves ao consenso: uma falta de prática de dissenso que se converta em outra coisa que não a imobilidade.

O embate discursivo, então, é abandonado, como aparente constatação da falência da linguagem, e dá espaço a outra forma de contágio, no sentido da afetação que um corpo pode causar em outro. “Nós pedimos ajuda com os olhos, com as mãos, com o gesto. Esperamos ser compreendidos com em nossa astúcia”, sugere Anne, ao passo que cada ator oferece algum modo de contato – tátil – a espectadores, um a um.

Figura 24. “Os pálidos”: mãos espalmadas.



Fonte: CiaSenhas, captura de vídeo.

Cada uma das ações depende do consentimento desse outro convidado. Entrelaçar as mãos. Olhar fundo nos olhos. Chamar um espectador para dançar. Tocar sua face com a mão espalmada. Dar-lhe um beijo (um selinho). Encostar testa com testa. Todas, formas de estabelecer uma troca de afeto mais íntima, ainda que extremamente efêmera, com esse outro que é, mais diretamente, deslocado de sua posição de observador e passa a ser o foco daquele ator e da parcela de espectadores que o observam. Há uma doçura e uma vulnerabilidade nas aproximações, desvestidas do cinismo e da ironia que antes permeavam a dramaturgia, que permitem a construção de cumplicidade a partir da fragilidade das posições de ator e

espectador. O convívio se efetiva no nível do um a um, a uma distância íntima, em situação de baixar a guarda e as defesas sociais, para os espectadores que assim o consentam. Alguns, permanecerão à espreita. Outros, recusarão com afetos variados.

Figura 25. “Os pálidos”: vínculo pelo olhar.



Fonte: CiaSenhas, captura de vídeo.

Figura 26. “Os pálidos”: o selinho.



Fonte: CiaSenhas, captura de vídeo.

De todos esses gestos, o “selinho” é que instaura maior tensão e potencial constrangimento, como um pequeno atrevimento que, para muitos espectadores (em especial, muitos da própria classe teatral,) se configura banal, mas, para outros, é capaz de desestabilizações. Isso vai depender de múltiplos fatores, os quais não seria possível esgotar aqui. Entre eles, estão questões de ordem das identidades sociais e das singularidades: as emoções produzidas e os afetos em circulação; a relação de cada um com seu próprio corpo e

com o corpo do outro; questões de gênero, sexualidade e raça; e como elas se relacionam com a tradição cristã e patriarcal monogâmica, heteronormativa e machista da nossa sociedade. Há de se considerar, então, o fato de o elenco ser composto por uma maioria de mulheres brancas e de Bertazzo performar uma masculinidade distinta do padrão patriarcal heteronormativo.

Figura 27. “Os pálidos”: pele com pele.



Fonte: CiaSenhas, captura de vídeo.

Podemos citar como exemplo o caso (testemunhado) de uma garota que consentiu o beijo e, após a peça, foi vista discutindo a relação com o namorado incomodado na parte de fora do teatro. Esse é um exemplo de como essa estratégia dramatúrgica dos gestos afetivos, ao mesmo tempo em que tem grande força de romper com as barreiras discursivas para gerar efêmeras situações de afetação intensa no convívio, também opera como um dispositivo de desvelamento de tensões subjacentes dos corpos em convívio. No caso, do controle sobre o corpo do outro – mais especificamente, o controle sobre o corpo da mulher – intrínseco à ideologia monogâmica e patriarcal.

Quando a palavra retorna, traz a admissão da “armação”, do caráter construído da situação teatral, como um gesto crítico de distanciamento da ilusão (que não deixa de comportar uma ilusão de transparência entre atores e espectadores), abrindo caminho para o efeito de irrupção do real de um discurso composto por “palavras [...] que são nossas de verdade”, conforme se nota no trecho a seguir:

Tudo armado./ Sabe Por quê? Porque nós temos uma pergunta a fazer a vocês./ E não àqueles lá fora./ Por isso que a gente trouxe esse colchãozinho e essas plantas. /Pra deixar íntimo, agradável/[...] Por isso que a gente abriu essa brecha aqui, agora, em nome da nossa convivência nos últimos minutos. [...] Nós temos só mais 74 palavras para falar pra vocês que são nossas de verdade/ Alguém pode responder

sobre quando nós vamos falar sobre nosso espírito conservador? Sobre nossa brutalidade machista? Sobre a nossa corrupção massiva e pop/ A nossa hipocrisia tropical e tradicional./ Quando é que nós vamos falar sobre a nossa ginga para perversidades verbais?/ Assassinatos cordiais. / Quando é que nós vamos falar sobre tudo aquilo que nós supúnhamos não ser?¹³⁹

Esse efeito de autenticidade do real permite que o crescimento das tensões atinja seu cume, com o momento em que, enfim, se nomeia o que nos contamina em comum e, até então, permanecia no campo da sugestão e da metáfora: o espírito conservador, a brutalidade, o machismo, a corrupção, a hipocrisia, a perversidade, os assassinatos. Uma série de afetos e ações relacionados às pulsões agressivas (recordemos o “Circo Negro”) que caracterizam “aquilo que supúnhamos não ser” como a matéria *comum* que se buscava, e que se encontra não nas idealizações autocondescendentes de uma humanidade em progresso iluminista, mas, sim, no enfrentamento de suas obscuridades.

“Tudo aquilo que supúnhamos não ser” carrega uma marca temporal relacionada ao contexto sócio-político brasileiro e à emergência de contranarrativas de sujeitos subalternizados por processos de racialização e generificação. É interessante, ainda, notar que essa construção discursiva se faz, mais uma vez, na primeira pessoa do plural: um Nós que abarca atores e espectadores. Não é o ódio do outro que se aponta. O gesto, aqui, é de autocrítica. Por isso mesmo, a dramaturgia estabelece o quão difícil é sustentá-lo. “Insuportável isso aí, ó!”, interpõe Bertazzo. “Fim da brecha” anuncia Rafael. E voltam a falar em falar banalidades e garatujas, enquanto a ironia sobre nossas contradições se transfere para a dramaturgia musical, com a entrada da canção “Protesto”, de Blubell, e suas alusões às ambiguidades dos protestos de 2013:

Não gosto de carnaval/ Multidão social/ O meu lema oficial/É "Less is more, je adore!"// Não vou me apaixonar/ Nunca mais, nunca mais/ E se alguém se aproximar:/ "Senhor, estamos sem sistema." // Socorro!/ Se o mundo continuar assim eu morro!/ Que raça!/ Cês tão achando que eu sou palhaça!// Socorro!/ Se o mundo continuar assim eu morro!/ Que raça!/Cês tão achando que eu sou palhaça!
Me permita amargurar/ Just for now, just for now/ Tenho do que reclamar...// Me permita amargurar/ Just for now, just for now/ Tenho do que reclamar.../ Eu e a torcida do Flamengo!// Eu e a torcida vamos reclamar, criticar/ Eu e a torcida do Flamengo, mengo, mengo, mengo.../ Eu e a torcida vamos reclamar, criticar/ Eu e a torcida do Flamengo.../ Vamos protestar! [latidos].

A música, com seu caráter festivo, tem uma qualidade de confraternização semelhante à do chá e à do vinho, é mais um “apoio” a um convívio social agradável e alienado das tensões. Ao mesmo tempo, é veículo privilegiado para que se propaguem discursos críticos sem provocar rompimentos no campo das relações. “Protesto” carrega esses

¹³⁹ Os sinais gráficos [/] representam a passagem do discurso a outra voz, de modo que os atores vão completando as falas uns dos outros, construindo coletivamente as significações.

sentidos ambíguos sobre uma indignação social *gourmetizada*, em língua estrangeira, que não gosta de “multidão”, mas se sente pertencente a um grupo injustiçado que tem do que reclamar. Um protesto que faz lembrar cartazes como o “liberté, egalié, Beyoncé”, que se viram quando as manifestações de junho de 2013, iniciadas como luta pelo direito ao transporte público, foram perdendo o foco crítico e acabaram capturadas por cidadãos de direita que portaram até faixas pró-Ditadura.

A necessidade de ação para mudar o mundo é iminente e onipresente em “Os pálidos”, mas permanece encoberta por amenidades e é, ela mesma, objeto de desconfiança, ironia e problematização pela dramaturgia. Dessa maneira, a CiaSenhas manipula explicitamente nossas fraquezas, como a indignação seletiva e as ignorâncias plurais, nosso patético e nossos cosméticos – os apoios, como escapismos legalizados em uma sociedade com variadas formas de alienamento da razão e dopagem dos sentidos, sempre a desviar o olhar do desamparo humano, da vulnerabilidade da carne e dos problemas sociais. E instaura um campo de experiência no qual possam germinar questões como: O que nos é comum? O que nos une ou para que nos unimos? De que convívio estamos usufruindo? E o que fazemos dele?

Assim como a ironia é uma figura de linguagem ardilosa, nem sempre compreendida para além da mensagem literal, a manipulação explícita é uma estratégia arriscada. Que formas de exposição do ato de manipular serão necessárias para conduzir a atenção crítica do espectador às manobras a que está sujeito? Até que ponto a força atrativa dos elementos que tornam o convívio agradável – como o chá, o vinho e o colchão – não se sobrepõe à elaborada construção discursiva que questiona por vias poéticas a impotência e a inércia dessa forma de convivência social?

Como espectadora, minha percepção é de que muitas das camadas de leitura demandam um tempo de decantação e um exercício de autorreflexão que o acontecimento cênico de “Os pálidos”, em si, não comporta. A CiaSenhas conduz o espectador por essas trilhas incertas, sob o risco de que alguns dos movimentos críticos permaneçam implícitos, aquém de uma tomada de consciência sobre eles. Entretanto, ainda que essa perspectiva crítica permaneça à sombra dos prazeres oferecidos, o momento de interrupção dos discursos verbais por gestos silenciosos de afetividade permite que uma centelha de experiência de comum se acenda, com sua inevitável medida de exposição de vulnerabilidades.

2.3 CONSENTIMENTO E RECUSA: COMPANHIA BRASILEIRA

Assim como ocorre em “Os pálidos”, também em “PROJETO bRASIL” (2015), da companhia brasileira de teatro, o beijo surge como implicação do espectador de uma forma mais radical, que demanda do espectador uma resposta física, ética e política.

A companhia brasileira de teatro¹⁴⁰ foi fundada na capital paranaense pelo diretor e dramaturgo Marcio Abreu como um coletivo de artistas que, atualmente, tem em sua estrutura fixa a atriz, iluminadora e diretora Nadja Naira, a atriz, produtora e diretora Giovana Soar e a atriz e produtora Cassia Damaceno, além de diversos colaboradores frequentes¹⁴¹. Assim como ocorre na CiaSenhas e no Opovoempé, a direção acumula a função de dramaturgia, seja na adaptação de textos prévios¹⁴², seja na elaboração de dramaturgias originais. Entretanto, este não é um trabalho solitário. Peças como “Vida” e “PROJETO bRASIL”, embora o texto final seja de Marcio, têm a dramaturgia assinada coletivamente, sinal de que as atrizes e os atores envolvidos tiveram participação na composição das significações. Além disso, a presença de uma atriz-iluminadora com experiência de direção, como é Nadja Naira, permite que a luz seja sempre elemento de ação e constitutiva de sentidos nos espetáculos, desenhando os tempos, os espaços, as relações com o público e por vezes até as narrativas. E o espaço atingido por essa luz – ou construído com ela – também é propositor de seus próprios sentidos, especialmente nos espetáculos cuja cenografia foi criada por Fernando Marés. De modo que há um investimento nas múltiplas camadas da dramaturgia.

Uma marca forte do teatro de Marcio Abreu é a preocupação com a efetividade da escuta, o que confere uma atenção redobrada à situação da apresentação, à dimensão da presença e, conseqüentemente, ao convívio teatral. Tanto em “PROJETO bRASIL” como, antes, em “Vida” (2010) e “Oxigênio” (2010), também da companhia brasileira, as dramaturgias instauram literalmente situações de apresentação. Em todas essas peças, há diferentes constituições de banda em cena, convocando para o teatro a qualidade performática do show musical, cuja relação temporal se dá no presente, numa zona de intensa circulação de energia e afetos.

¹⁴⁰ Cabe notar que outro trabalho da companhia brasileira de teatro, “Oxigênio” (2010), foi o disparador para a pesquisa de mestrado na qual iniciei as investigações acerca das relações entre dramaturgia e presença, elegendo para o estudo ainda “Vida” (2010), “Isso Te Interessa?” (2011) e “Esta Criança” (2012).

¹⁴¹ Numerosos são os colaboradores, dentre os quais o cenógrafo Fernando Marés, o músico Felipe Storino e os atores Ranieri González, Rodrigo Ferrarini, Rodrigo Bolzan, Grace Passô, Renata Sorrah e Edson Rocha, entre outros.

¹⁴² Tais como “Suíte 1 (2004), de Phillipe Minyana; “Apenas o Fim do Mundo” (2006), de Jean Luc-Lagarce; “Isso Te Interessa?” (2011), de Noëlle Renaud; e “Esta Criança” (2012), de Joël Pommerat.

Tal estratégia encontra síntese nas primeiras linhas de “Oxigênio” (cujo texto é adaptado do dramaturgo russo Ivan Viripaev): “Este é um ato que deve ser produzido aqui e agora”, ditas pelo ator Rodrigo Bolzan para abrir a apresentação num palco com microfone, cortina e, atrás dela, uma bateria. Ainda quando inserida em uma narrativa fabular, como a banda cívica de celebração do aniversário da cidade em “Vida”, esse formato de apresentação configura-se como procedimento para reforçar a percepção das presenças compartilhadas e suas potências no aqui e agora do convívio teatral. Em todos esses casos, há um viés político que a frase de Viripaev parece desvendar: é no aqui e agora da copresença dos corpos que se produz o ato, ou seja, que é possível agir, afetar e transformar a si e aos outros.

Marcio Abreu localiza essa perspectiva de investigação das relações entre a cena e o espectador ainda antes em sua obra, como uma de suas pedras fundadoras: “Sempre foi quase uma motivação para fazer teatro, entre outras. Isso está na base de tudo desde muito cedo” (ABREU, 2019). Peças com um investimento intenso na dimensão da sonoridade, como “Volta ao Dia” e “Suíte 1”, já visavam a essa instauração da “escuta ativa” do espectador. Segundo ele, a “busca mais obstinada em experimentar nos processos criativos possibilidades de escuta ou de um lugar consciente do público [...] na articulação das dramaturgias e da encenação e dos atores” iniciou-se pela aproximação à obra do dramaturgo francês Jean-Luc Lagarce, entre 2004 e 2007, por sua característica de escavação da linguagem que chama a atenção à materialidade da linguagem e ao *como* dizer, como uma investigação sobre as formas de percepção.

A peça “Apenas o fim do mundo” permitiu ao diretor e dramaturgo conectar essa investigação sobre a linguagem com a relação presencial diante do espectador, com base no entendimento da situação de *conversação* como um acontecimento:

“Apenas o fim do mundo” começava com o Luiz [Ranieri Gonzalez] num silêncio em relação à plateia, quase como um ato que portava uma interrogação partilhada, que era: “eu posso começar, mas você também pode começar; não está dado de antemão que quem toma a palavra sou eu”. A investigação desse pequeno momento foi muito importante para mim como experiência porque se liga diretamente a questões que estão no “PROJETO BRASIL” e nessa sequência mais recente de trabalhos, e que tem a ver com o questionamento da palavra como lugar de poder, com a recusa da palavra como lugar de poder. (ABREU, 2019).

Nesse sentido, a pergunta “por que ainda tomar a palavra e mobilizar uma experiência a partir disso que a gente vai entendendo dinamicamente como teatro?” atravessa o trabalho de Abreu desde a montagem de Lagarce até o “PROJETO BRASIL”. Este espetáculo, ele considera como “um ato que inaugura um projeto artístico mais duradouro”

(2019), o que inclui “Nós” e “Outros”, feitos com o Grupo Galpão, e “Preto”, com a companhia brasileira.

Tem momentos na estrutura das duas dramaturgias [“PROJETO BRASIL” e “Nós”] em que essa convivência chega ao grau da literalidade. Não é a tentativa de reproduzir atos de convivência, mas instaurar convivências mesmo naquele momento do acontecimento teatral. Instaurar a estatura do acontecimento para esses atos conviviais (ABREU, 2019).

“PROJETO BRASIL” inaugura no trabalho de Abreu outros modos de relação com o contexto político do país a partir da emergência de forças reacionárias e antidemocráticas, que passam a afetar a poética do artista sem descaracterizá-la, e a encontrar em uma dramaturgia convivial a condição de desvelamento de tensões sociais.

2.3.1 “PROJETO BRASIL”

“PROJETO BRASIL” foi concebido após um ano de circulação da companhia brasileira pelas cinco regiões do país, com extensa pesquisa realizada na forma de apresentações de repertório, seminários, palestras, leituras e vivências. A dramaturgia foi criada coletivamente com os atores Rodrigo Bolzan, Nadja Naira, Giovana Soar e o músico Felipe Storino e organizada pelo olhar de Marcio Abreu. No site da companhia, o diretor descreve o trabalho como “um conjunto bem heterogêneo que inclui palavra, performance, música, teatro” e que é “mais sensorial do que narrativo; convoca, implica, provoca”¹⁴³. Como composição de discursos em desmoroamento, que desestabilizam os sentidos construídos sobre o Brasil, mais do que um retrato do país, a obra se configura como uma resposta estética que o apreende pela via negativa, pelo avesso dos clichês, e entrega um *projeto* de país, uma projeção fragmentada, incompleta, inacabada, que talvez possa emergir das ruínas de outro projeto, um projeto nacionalista malogrado. De modo que a abordagem de questões atuais opera não por adesão, mas dissociação.

Assim, abre-se como palco-palanque para as palavras de José Mujica (ex-presidente uruguaio) e de Christiane Taubira (ex-ministra da Justiça francesa); palco-paisagem do primitivismo e da violência expressos em imagens em movimento; palco poético onde as palavras se desestabilizam e a língua portuguesa fraqueja no contrassenso dadaísta das letras cantadas por Felipe Storino ou na desintegração e reconstrução de sentidos pela voz de

¹⁴³ Disponível em: <http://www.companhiabrasileira.art.br/projeto-brasil-imprensa-2/> Acesso em 29 jul. 2019.

Rodrigo Bolzan. Formalizações distintas tangenciam uma concepção de país, sem nunca representá-lo.

Os “16 discursos verbais e não verbais” (ABREU, 2016a) que compõem o espetáculo contêm posicionamentos marcados frontalmente – o que os distingue de “Vida” e dos textos com os quais a companhia brasileira costuma trabalhar. Como Austin (1962), poderíamos dizer que os 16 discursos são 16 atos. As palavras de “PROJETO BRASIL” agem no espaço compartilhado por atores e espectadores tanto quanto o discurso musical trazido por Felipe Storino ou os discursos imagéticos e corporais vários. Todos esses discursos-atos se contrapõem, gerando atritos e complementaridade entre si, entre as palavras e os movimentos, entre o palco e a plateia, e transformam os corpos dos atores e dos espectadores, despertos para o encontro, com suas demandas de tolerância, disponibilidade e senso crítico.

O sentido da escuta é reforçado pelo modo como os atores e atrizes dirigem-se aos espectadores como um convite constante a estarem juntos. A primeira cena já traz esse propósito deliberado de incluir atores e espectadores em uma situação de convívio e prepara para uma abertura maior à afetação mútua:

1 guitarra. vários microfones. 4 pessoas estão ali. vestem preto. bebem cachaça. cantam **canções brasileiras**. inventam canções. incluem as pessoas do público que chega. oferecem cachaça. cruzam de maneira incomum o espaço da plateia. circulam por entre as pessoas e as poltronas. ocupam o palco sugerindo marcas e imagens que voltarão durante a peça. convivem. O tempo varia na dinâmica do espaço, das pessoas e da situação (ABREU, 2016a, p. 53).

Nessas ações, reside um movimento de instaurar uma situação que abranja o território estético, ficcional, do palco, e o terreno social, real, do público – embora essas duas dimensões se contaminem, criando uma zona liminar. Situação que, conforme vimos anteriormente, “supõe um momento de reflexão compartilhada e no tempo presente sobre o que está ocorrendo” e “apela ao interlocutor da obra [...] para propor-lhe um campo de discussão sobre um projeto artístico e social” (CORNAGO, 2016, p. 22).

Temos, novamente, a oferta de bebida alcoólica como hábito de socialização, que culturalmente derruba algumas barreiras de inibição. Um recurso que tem se tornado extremamente comum em práticas teatrais que busquem qualquer forma de aproximação com a plateia, podendo reduzir-se a uma estratégia fácil para angariar simpatia em trabalhos que não apresentem uma elaboração mais cuidadosa dessa relação entre artistas e espectadores, o que o coloca sob o risco de automatizar-se, esvaziado de sentido e efetividade. Como espectadora em “PROJETO BRASIL”, entretanto, esse risco é ultrapassado quando se faz a relação não somente da cachaça como ícone de brasilidade, mas do efeito de dormência

provocado pela cachaça de jambu sobre as línguas com as desestabilizações do discurso urdidas na dramaturgia.

O espaço, diferentemente de todos os espetáculos analisados até aqui, é o da relação frontal palco-plateia como instâncias separadas, mas cuja cisão será profanada pela circulação dos atores entre os espectadores e suas poltronas. O texto publicado da peça registra as orientações de incluir os espectadores e conviver, assim como a necessária maleabilidade da duração desse convívio de acordo com fatores que oscilam a cada apresentação – especificidades relativas ao espaço, à composição do público e ao contexto.

A rubrica da cena seguinte novamente é explícita em relação ao pensamento dramaturgic do convívio: “1 homem, imerso na situação de convívio da cena anterior, toma a palavra para si, em meio ao público” (ABREU, 2016a, p. 63). Ao iniciar seu discurso, construído como um deslizamento de sentidos que ruma para o absurdo do anúncio de que ele irá dizer, no início, algo que vem “depois do fim” e que deve ser “esquecido”, Bolzan nomeia os espectadores [“vocês”] e verbaliza o pacto dessa relação convivial: “Primeiro, eu gostaria de agradecer a chance que eu recebi de estar aqui diante de vocês” [...] “porque sem vocês eu faria da mesma maneira, mas eu quero fazer diante de vocês, com vocês, para vocês” (idem, p. 54).

Esse reconhecimento da alteridade é característico das dramaturgias de Marcio Abreu, com distintas gradações de interpelação da plateia (do título de “Isso te interessa?” à pergunta de Rodrigo Ferrarini em “Vida”: “estamos aqui, não estamos?”), e implica o espectador na dramaturgia que se constrói com ele deliberadamente. Poderia ser feito sem, mas é uma escolha, um desejo, um querer fazer com/para o espectador.

A cena/discurso três reverbera a anterior como uma remixagem desconstrutiva da frase “Eu gostaria de agradecer”, agora com Giovana Soar, que “segue tentando falar” e “segue caindo” (ABREU, 2016a, p. 55). Se considerarmos a articulação dramaturgic, podemos pensar que ela e as anteriores preparam para escuta mais minuciosa, menos presa às significações das palavras somente, mas à sua sensorialidade, materialidade, presença, e às suas falhas, impotências, deslizos, perdas.

Chegamos assim à quarta cena/discurso, que se constitui como o momento de convívio teatral mais radical entre atores e público em “PROJETO BRASIL” ou qualquer outra peça de Marcio Abreu até então. Embora seja de nosso interesse contextualizá-la no espetáculo para compreensão das articulações dramaturgic feitas, essa cena permite uma abordagem específica porque nasceu como performance antes da maior parte do material

restante e foi apresentada independentemente, sob o título “Taubira”, por Rodrigo Bolzan e Nadja Naira, no Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, em 2013.

Figura 28: “Taubira”.



Fonte: Guto Muniz/Foco in Cena.

O Festival aconteceu no Galpão Cine Horto, em um espaço de palco baixo e plateia em formato de auditório, com cenas de 15 minutos apresentadas umas após a outra. Ainda durante a apresentação das cenas anteriores, os dois atores da companhia brasileira transitavam por entre os espectadores, assumindo a dupla função agir/observar – algo que seria retomado no início de “PROJETO BRASIL”. “Taubira” se inicia, então, no escuro, ao som de um discurso da ex-ministra da justiça (2012-2016) da França, Christiane Taubira, em *off* em português, em defesa do reconhecimento da igualdade de direitos entre casais hétero ou homossexuais e da adoção de crianças por esses casais.

Quando as luzes se acendem, Nadja e Rodrigo ocupam o centro da cena, em pé, com roupas cotidianas. Eles permanecem parados, a escutar o discurso e olhar os espectadores. Depois, se aproximam e começam a se beijar longamente. Conforme observa a crítica Soraya Belusi (2013), não há representação nem ilustração, mas um ato – o beijo entre uma mulher e um homem – que sintetiza a heteronormatividade, com sua permissão à manifestação do desejo somente entre determinados corpos, à qual responde o discurso de Taubira. Entretanto, esse beijo não (se) basta, ele extrapola o palco à medida que os dois se aproximam do público, enquanto o discurso ainda soa, e buscam outras bocas sem distinção de gênero, com um

convite mudo expresso pela corporeidade, pelo olhar e pela atmosfera construída. Dessa maneira, o beijo “vai se transformando aos poucos de ação excludente em ação coletiva, em ato de protesto, em voto de assembleia, em direito conquistado, em sintonia entre retórica e atitude, em convívio e afetação” (BELUSI, 2013).

Figura 29. “Taubira”: performer entre espectadores.



Fonte: Guto Muniz/ Foco in Cena.

Conforme observa a crítica Daniele Avila Small¹⁴⁴,

A cena demanda o depoimento dos artistas, não no sentido estrito, do relato ou do testemunho, mas uma expressão do seu pensamento no corpo e na presença, uma materialização da sua identidade como artista.[...] À frente de todas as demandas técnicas do trabalho atorial, a cena convoca o artista que se coloca diante do mundo a partir de suas escolhas. (SMALL, 2013).

Essa implicação do ator, para além de construções ficcionais, por seu posicionamento no mundo é semelhante à que a cena demanda do espectador. Nesse sentido, Daniele destaca na situação construída a possibilidade da instauração de uma sensação de habitar um *comum* e a interpelação do espectador presente a tomar parte dos discursos e das interpretações dessa esfera pública:

Com delicadeza, mas com ímpeto, a interação física com a plateia nos traz para o momento presente, para a dimensão concreta do convívio e nos chama para a responsabilidade: diante de questões como as que estão sendo debatidas, podemos mesmo ficar só ouvindo? [...] O sentimento de pertencimento, a sensação de habitar

¹⁴⁴ A crítica dela se inscreve no campo de discussão da relação da cena teatral com o real, o que tem sido tema intensamente debatido por pesquisadoras como Erika Fischer-Lichte, Silvia Fernandes, Julia Guimarães, entre outras, mas não é foco desta tese.

um mundo comum, tem um apelo à presença do espectador.[...] Um aspecto interessante desse teatro é a forma como o espectador é convidado a entrar, a fazer parte da construção de uma escrita que também é uma leitura, uma leitura de um mundo, uma leitura de um mundo em comum. [...] (SMALL, 2013).

A performance “Taubira” compôs o espetáculo “PROJETO bRASIL” com poucas alterações, como o figurino, agora todo preto e formal (camisas e vestidos de festa), e o cenário, composto de uma parede curva ao fundo e de um sobrepalco circular giratório, além das transformações que a mudança de contexto infligem. A versão perpetuada no texto publicado em livro descreve a cena – o quarto discurso – como uma ação de escuta, de observação, de observação da escuta e de beijo realizada por cada um e por todos – ao que acrescentaríamos a observação do beijo, a observação do convite ao beijo e de seu consentimento ou recusa:

um homem e uma mulher, lado a lado, no fundo do sobrepalco circular. corpos imóveis na iminência do movimento. eles ouvem suas vozes em off. nós os vemos ouvindo suas vozes em off. nós ouvimos suas vozes em off. todos ouvimos. eles se deslocam. sempre na iminência de algo. eles ouvem. nós ouvimos. nós os vemos ouvindo suas vozes e se deslocando em nossa direção. eles se beijam. longamente. eles nos beijam. cada um beija. todos beijam. ou melhor. todos são convidados a beijar. durante o beijo ouvimos a canção “Dimokransa”, de Mayra Andrade¹⁴⁵. (ABREU, 2016a, p. 56)

Cabe notar o uso do pronome “nós” na rubrica – a primeira pessoa do plural inclui, aqui, tanto o autor quanto o público (leitor/espectador).

Nessa cena, o diretor/dramaturgo considera que o que precede o beijo é justamente o “ato de escuta”, inclusive o dos próprios artistas. Essa foi a forma encontrada para colocar em cena um documento (o discurso de Taubira) “sem minimizá-lo numa estrutura de representação imediata”. Como consequência, “pareceu inevitável” aos artistas, para ir “até o fim” na estrutura que estavam propondo de elaboração de uma performance, “a expansão disso para a plateia” (ABREU, 2019).

À época da performance no Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, havia uma expectativa maior de acolhimento do beijo, em razão de o contexto ser um festival de teatro frequentado, em grande parte, por artistas e estudantes de artes cênicas. Outras plateias, onde o dissenso político fosse maior, apresentariam uma situação menos confortável. Desde o

¹⁴⁵ Cantora cabo-verdiana, que canta em língua crioula. “Dimokransa” aborda a democracia em versos (traduzidos ao português) como: “Catou-se que a democracia/ Estava escondida/ Mas tudo já está claro/ E nós todos já temos conhecimento/ Cada um com sua mania/ Fala redondo, vira quadrado/ Cada um com sua teoria/ Põe a razão a seu favor [...] Mentira pão de cada dia/ A verdade não está sendo contada/ Nós todos viramos fingidos/ Com conversas demagogas/ [...] A [maioria?] está toda contente/ À vontade na democracia/ [...]”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mayra-andrade/1066946/traducao.html> Acesso em 30 jul. 2019.

início, entretanto, as orientações aos atores eram não escolher quem beijar, ir percebendo aos poucos quem estaria aberto ou não e não forçar ninguém contra a vontade.

No processo criativo, foi sendo experimentada a duração da parte que precede a ida à plateia de modo a encontrar o tempo propício a “não esgotar” a situação, mas ultrapassar as respostas sociais imediatas à cena de um homem e uma mulher se beijando, até emergir a materialidade disso. Assim, chegaram ao tempo de seis minutos, como uma permanência prolongada que, conforme diz Abreu, “dá a chance de perceber aquela ação para além do que você projeta sobre ela” (2019). Já durante a temporada, houve apresentações em que outros integrantes da companhia brasileira – músico e técnicos – passaram a entrar em cena e avançar sobre a plateia para beijar espectadores também. O relato de Abreu sobre essas situações contribui para a compreensão da articulação dramaturgica entre discurso, imagem e ato pretendida:

Teve um momento em que o Felipe Storino começou a beijar as pessoas, ele não estava em cena, mas ele vinha de um jeito totalmente invasivo porque não estava beijando. Até hoje tenho dúvida da vinda do Storino. Em Curitiba, em duas apresentações que eu não fui, estavam vindo o [Fernando] Marés, a Elisa [Ribeiro], a técnica, o Henrique [Linhares], e falei: “Não é isso”. Porque a ação parte de uma imagem, ela é o desdobramento de uma imagem de escuta, de uma perspectiva de entendimento a partir de um discurso. Não é “vamos todo mundo se beijar agora”. Pode ser isso, como aconteceu inúmeras vezes, mas teve outras inúmeras vezes em que isso não aconteceu mesmo (ABREU, 2019).

Portanto, os propósitos do ato coletivizado de beijar são inseparáveis do discurso ouvido, para além de qualquer ingenuidade romântica ou mero erotismo – embora este também se faça presente, intensificando a dimensão sensual da relação entre corpos em presença que ocorre no convívio teatral – justamente aquela historicamente combatida por querelas moralizadoras. Dispor-se ao beijo no atravessamento palco-plateia, como espectador ou ator, é uma ruptura com fronteiras físicas de intimidade convencionadas para essas posições.

O que se tem é a proposição, ao espectador, de um beijo político, que contrarie o *biopoder* (Foucault, 1998) que disciplina corpos à norma sexual. Há, nessa concretização do discurso em ato compartilhado, um gesto que avança para além da retórica, até uma experiência psicofísica que se constitua numa afetação produtora de outra ordem de saber. Para alguns, uma experiência desmitificadora do beijo entre pessoas do mesmo sexo, para outros, a efetivação de uma insurgência contra a heteronormatização, um manifesto político de apoio à igualdade de direitos independente de orientação sexual: beijos que atestam a naturalidade do encontro entre duas bocas quaisquer e, sobretudo, o direito de duas bocas quaisquer e de dois corpos quaisquer e de dois sujeitos quaisquer à relação amorosa e à

instituição laica do casamento. Com um contraponto crucial: mais do que a adesão à participação, o que entra em jogo é o *consentimento*.

Figura 30. “PROJETO BRASIL”: beijo consentido.



Fonte: Lenise Pinheiro.

2.3.1.1 Corpos vulneráveis

Os atores já experimentaram recusas silenciosas, como o virar do rosto, ou aos brados, e foram acolhidos de diversas formas, incluindo ocasiões em que o beijaço continuou pela plateia. Marcio Abreu comenta a complexidade das respostas que a situação gera:

Tudo é muito sensível. Uma pessoa que recusa beijar não necessariamente está recusando aquele discurso e uma pessoa que aceita não necessariamente está assentindo aquele discurso. É mais complexo. A gente teve muitas respostas. Numa pequena temporada de três semanas no [Teatro] Cacilda Becker, lembro muito claramente de um casal jovem de mulheres lésbicas que ficou muito atingida por aquilo e recusou, não quis mesmo. E não só não quis compartilhar o ato de beijar, mas não quis estar ali, não queria aquilo. E aí a gente poderia, numa análise muito superficial, dizer que duas mulheres lésbicas poderiam compartilhar aquilo, mas compartilharam com a recusa (ABREU, 2019).

O exemplo descrito pelo dramaturgo e diretor permite desdobrar hipóteses sobre algumas das tensões que a situação coloca em questão. Uma informação potencialmente

significativa¹⁴⁶ é que o beijo recusado seria dos primeiros a ser dado no público, naquela noite, pelo ator Rodrigo Bolzan. Temos, então, uma possibilidade de leitura que demanda considerar a perspectiva de gênero e o histórico de violência sexual que homens exercem sobre mulheres – em especial, as lésbicas. A recusa de um casal de mulheres a beijar um homem pode se inscrever na crítica feminista à fetichização masculina da mulher lésbica, por exemplo, ou a outras formas de violência sexual e de gênero relacionadas a questões identitárias. Outra possibilidade, conforme vimos anteriormente na briga do casal após o beijo de Luiz Bertazzo em “Os pálidos”, é uma recusa baseada em uma posição monogâmica, dentro de uma relação homossexual cujo pacto de fidelidade não compreenda o ato de beijar outras pessoas. Essas duas hipóteses consideram tendências sociais da nossa cultura, no entanto, é possível ainda que a recusa tenha outra motivação vinculada às singularidades daquelas duas mulheres. Novamente, podemos afirmar que fatores da ordem das identidades sociais e das singularidades de cada pessoa afetam essa resposta.

Qual imagem social o ator Rodrigo Bolzan porta e como ele performa a masculinidade são questões que podem impactar a decisão de consentimento e recusa. Se a abordagem àquelas mulheres tivesse sido feita por Nadja Naira, considerando a sexualidade do casal, teria sido outra a resposta? Talvez. Não nos interessa tentar aprisionar o comportamento dentro das identidades sociais, mas a constatação de que as tensões da ordem das relações identitárias também agem sobre o convívio. Nesse sentido, é importante considerar que a noção de *consentimento* está no centro do debate sobre violência sexual entre adultos¹⁴⁷ dentro da chamada cultura do estupro, embora não sem portar opacidades e limitações derivadas do questionamento sobre a própria noção de autonomia.

A pesquisadora de teoria política feminista Flávia Birolli coloca em questão “se há consentimento genuíno, autonomamente definido, quando as preferências e as escolhas definem-se em contextos assimétricos, em meio a relações de opressão e dominação” (BIROLLI, 2013), como é a sociedade brasileira, estratificada por classes sociais, com desigualdade de gênero e de raça. Ela e outras teóricas feministas, como LOWENKRON (2015), criticam a noção de uma “concordância voluntária”, um ato de vontade que seria livre de coações ou constrangimentos na ação de um sujeito que nasceria autônomo – situação

¹⁴⁶ Obtida por depoimento direto (informação verbal) do ator Rodrigo Bolzan, em 2016.

¹⁴⁷ A especificação “entre adultos” é importante porque não se pode falar em consentimento em situação de menoridade sexual, como no caso do estupro de crianças. Sobre o assunto, ver LOWENKRON, Laura. Consentimento e vulnerabilidade: alguns cruzamentos entre o abuso sexual infantil e o tráfico de pessoas para fim de exploração sexual. *Cadernos Pagu*, n. 45, p. 225-258, 2015

incompatível, senão com qualquer sujeito moderno, certamente com a socialização da mulher nas culturas patriarcais e das pessoas negras em sociedades de formação colonial.

Quanto à coação, ela pode tanto vir da ameaça ou uso de força física quanto de outras formas de abuso de autoridade e de situações de vulnerabilidade relacionadas a gênero, idade, classe econômica, etnia/raça e nacionalidade.

Constrangimentos de diversos tipos definem e restringem as opções dos indivíduos, segundo padrões distintos que evocam sua posição nas relações sociais. O foco na escolha individual oculta os constrangimentos estruturais e sistemáticos que estão na base das preferências que conduzem às escolhas dos indivíduos ou que restringem as alternativas de modo a produzir escolhas que são a expressão da ausência de alternativas, e não de preferências individuais. [...] O direito ao autogoverno depende, entre outras coisas, da distinção entre consentimento voluntário, consentimento tácito, aquiescência e recusa. Do mesmo modo, a distinção entre preferências autônomas e preferências adaptativas torna-se um tópico central para a crítica às formas socialmente toleradas de subordinação (BIROLI, 2013).

É impossível fazer uma análise dessas condições de consentimento válida para o conjunto do público, que não pode ser tomado como um todo unificado e igualado, pois depende das marcas sociais de espectador(a) a espectador(a). Acreditamos que a situação do teatro, em geral, não impõe condição de alta vulnerabilidade à plateia por si só, não mais do que outras situações sociais cuja atração é a função estética, sem função utilitária direta. Embora não se possam negar os constrangimentos envolvidos na exposição pública no momento em que as luzes se acendem sobre o público e os espectadores passem a transitar entre as posições de performar e observar. Nem certa hierarquia que permanece do lado dos artistas mesmo quando rompem com as configurações de quarta parede e se colocam em posição de convívio próximo com a plateia, uma vez que ainda é deles o poder de propositores e de saber como será a condução da dramaturgia.

Por outro lado, também não se pode negar o lugar de exposição e de vulnerabilidade do próprio artista, sobretudo em um contexto de crescente criminalização e perseguição das/às artes, como tem ocorrido no Brasil desde 2017, no contexto da escalada conservadora, com o fechamento da exposição *Queermuseu* e ao ataques massivos ao performer Wagner Schwartz por seu trabalho em “La Bête”, entre diversas outras ações de censura e coação.

Em um teatro com caráter performático, a dimensão do risco ao qual se submete o corpo do artista se faz presente, e acompanha Rodrigo Bolzan e Nadja Naira quando eles cruzam o limite do palco e se colocam no corpo a corpo com o público, em posição de maior vulnerabilidade física. Para todos os envolvidos em uma situação de convívio radical, artistas ou espectadores, os riscos aumentam, ainda que não haja simetria entre essas posições. Eles

dizem respeito à ação direta que um corpo pode exercer sobre outro corpo – como a agressão física.

2.3.1.2 Reações expostas

A ação de consentir ou recusar coloca os espectadores em posição de performar respostas, que serão vistas e lidas de acordo com variáveis diversas, dentre elas, as imagens sociais¹⁴⁸ de seus corpos. Conforme constata o diretor, “essa é uma ação que traz questões do comportamento e da convivência em espaços coletivos; das imagens sociais e das leituras dessas imagens sociais que cada um faz; e o que cada um reverbera e mostra como imagem social” (ABREU, 2019). Como uma lente de aumento, ou um dispositivo de emergência de tensões intersubjetivas.

A cada apresentação, então, a proposta se concretizará de modo único, de acordo com os diferentes espectadores que tomam parte do acontecimento, como contexto e com o momento. Entretanto, isso não significa que ela não tenha uma estruturação que possibilite trilhas de significação políticas. Isso se dá, sobretudo, pelo modo como a dramaturgia é construída. Uma característica dessa composição é a associação direta da cena com o *beijaço*, aqui entendido como uma forma de manifestação ou protesto organizado por um grupo de pessoas que se reúne em um local combinado para a ação coletiva de beijar. Frequentemente, os beijaços são manifestações contra a lgbtfobia realizadas em locais onde houve ações de repressão à homoafetividade. O caráter de ato em reação lgbtfobia e a multiplicidade de corpos envolvidos criam uma analogia direta entre a cena teatral e a cena social.

Outra questão estrutural é, justamente, a relação do beijo com o discurso de Taubira, uma composição dramaturgica tecida a partir de diversos discursos da ex-ministra para apresentação de um projeto de casamento de pessoas do mesmo sexo na assembleia francesa. Enquanto a ação se desenvolve, atores e espectadores ouvem, na voz dos primeiros em *off*, a argumentação dirigida ao legislativo:

O que o casamento homossexual vai retirar dos casais heterossexuais? Então, então, se ele não retira nada... Então, se ele não retira nada...

música: “Dimokransa”.

Então, se ele não retira nada, nós vamos ousar. Nós vamos ousar dar nomes. Nós damos nomes.

os atores beijam as pessoas da plateia.

fim da música. cessam os beijos. os atores agora falam em meio ao público. tomam para si o discurso que ouviam. que ouvíamos.

¹⁴⁸ Consideraremos, aqui, *imagens sociais* como representações simbólicas externas aos sujeitos, elaboradas pelo grupo social por processos de classificação, normatização, rotulação e estereotipação.

Nós vamos ousar dar nomes aos sentimentos e aos comportamentos. Nós damos nome e falamos de hipocrisia. E falamos de hipocrisia para aqueles que se recusam a ver essas famílias homoparentais e seus filhos expostos aos acidentes e às vicissitudes da vida. Nós vamos dar nomes e nós falamos de egoísmo para aqueles que imaginam que uma instituição da República poderia estar restrita a uma categoria de cidadãos. [...] Proclamamos com esse texto a igualdade, a igualdade de todos os casais. A igualdade de todas as famílias. E nós dizemos que há também neste ato um gesto de fraternidade, porque nenhuma diferença pode servir de pretexto às discriminações do Estado. [...] Consequentemente, as objeções dos senhores não têm fundamento, a não ser por uma real dificuldade, a não ser por uma real dificuldade de incluir em suas representações a legitimidade desses casais de mesmo sexo. [...] Este projeto de lei nos levou a pensar sobre o outro, a consentir a alteridade. Pensar o outro, dizia Emmanuel Levinas, ter a irredutível preocupação com o outro. Foi isso que nós fizemos ao longo de todo esse debate. Obrigado(a) aos senhores. (ABREU, 2016, p. 60-62)

De modo que cada ato de recusa ou de consentimento torna-se visível dentro do convívio teatral sob o efeito desse discurso, produzindo sentidos que, em última instância, não são desembaraçáveis. Mesmo quando age – beija – o público não deixa de ser público. O beijo coloca o espectador como sujeito da ação, ao mesmo tempo em que é posto como objeto do olhar dos outros espectadores, pois quem beija ou recusa é observado pelos demais. “Todo mundo se expõe: quem levanta, não levanta, aceita, não aceita, ri, não ri. Tudo diz algo e isso é um pouco violento”, observa Abreu.

Tal violência, que reafirma a questão de poder anunciada pela crítica feminista sobre os limites de constrangimento do consentimento “voluntário”, além da situação de exposição inescapável da qual se toma parte, deriva então do *risco* do ato performático para o ator ou o espectador que implica o seu corpo no beijo. A relação adentra uma esfera íntima, de mínima distância, sujeita ao contato dos corpos, ao contágio [que seja de uma gripe ou amidalite, por exemplo, e à agressão. “Em Brasília, a Giovana quase foi atacada por um cara da plateia, e ela nem beija”, conta o diretor (ABREU, 2019).

Giovana Soar entra na cena seguinte, cuja articulação dramaturgica é determinante para criar uma contraposição à possibilidade de “comunhão” total pelo *beijaço*, por meio de imagens de violência de um homem contra uma mulher que evocam as frágeis condições de intimidade e consentimento numa sociedade misógina, marcada pela cultura do estupro.

Na cena descrita na rubrica abaixo, Giovana é a mulher, e Rodrigo Bolzan, o homem:

suspensão. silêncio. 1 mulher se destaca no proscênio, à frente do sobrepalco circular. 1 homem, em meio ao público, olha para ela. os outros atores em cena percebem e se retiram. ele continua a olhar para a mulher. seu olhar é de sedução. ele volta para o palco, sempre olhando para ela. insistentemente. aproxima-se dela. tenta beijá-la. ela recusa e se afasta. ele insiste. ela recusa uma vez mais. ele insiste. bate nela com violência. beija-a à força. ela tenta escapar. grita. ele a ataca com violência. invade seu corpo. rasga sua roupa. [...] outra mulher arremessa violentamente contra eles pequenos objetos que explodem espalhando tinta preta ao atingir os corpos e a parede curva. [...] (ABREU, 2016, p. 63)

Seja como contraponto aos beijos consentidos ou como corroboração dos beijos recusados na quarta cena, embora o que se tenha, no conjunto, seja uma simultaneidade dessas reações em maior ou menor grau, esta quinta cena instaura o silêncio mudo da violência à qual se assiste sem intervir. Já não são os espectadores que estão no corpo a corpo com a violência, mas ela diz diretamente do que se experimentou logo antes. Problematiza esse acontecimento anterior sobrepondo camadas, de modo a conduzir o espectador a rever criticamente a condição de consentimento e o próprio ato do beijo, em uma operação de reflexão menos ingênuo sobre as dificuldades do convívio e a delicada e violenta negociação que ele demanda aos corpos com suas distintas marcas sociais e singularidades.

Todas as cenas que se sucedem a essas são afetadas tanto pela situação convivial exposta e intensificada quanto pela marca da violência. Nas letras das músicas, de herança dadaísta; nas interrupções de fala, nas gagueiras, nos desmontes e nas quedas; nos jogos com os microfones, concentrando as atenções, na falta de voz e de escuta, na dificuldade de dizer, expõem-se as fraquezas, as falhas, as inconsistências e os vacilos de discursos incompletos, em desintegração, de e sobre um país. Faz-se um movimento do não sentido para o sentido, do incomunicável para o comunicável, como quando as palavras-cacos do DISCURSO 7 enfim formam frases compreensíveis ou quando a linguagem de sinais performada como dança revela-se letra de música. Num palco em preto-e-branco, mas em movimento, onde corpos e palavras vibram, o sujeito é pensado como este ser tantas vezes inapto a ouvir o país ao seu redor. Mas ainda há esperança na sua capacidade de entendimento.

Desse modo, “PROJETO BRASIL” demanda do espectador um posicionamento ético, político e afetivo pelo ato (efetivado ou recusado) e pela reflexão que o sucede, mediante uma situação de convívio radical que “torna visível o contexto espetacular em torno da obra, isto é, a situação em que ela é produzida” (CORNAGO, 2016, p. 23), e na qual as vulnerabilidades estão expostas. Ao implicar seu corpo na construção dramática, esse espectador se envolve física e sensorialmente na elaboração estética da qual toma parte, somando à apreensão lógico-racional uma experiência perceptiva distinta, que afetará os sentidos e as significações produzíveis. Sua atenção é reconduzida oscilantemente para atores e público, e sua consciência é convocada a assumir uma responsabilidade e uma possibilidade de ação dentro de uma política do convívio ou uma política do comum.

2.4 O MEDO DO CORPO: MARCELO EVELIN

Esse corpo a corpo entre artistas e espectadores se radicaliza em dois trabalhos do coreógrafo piauiense Marcelo Evelin, “De repente fica tudo preto de gente” (2012) e “Batucada” (2014). Ambos foram gestados com a plataforma Demolition Incorporada, proposta de articulação de artistas de forma horizontal e interdisciplinar, criada em Nova Iorque, em 1995, e que passou a atuar mais frequentemente no Brasil em 2006, quando Evelin fundou na periferia de Teresina (PI) o Núcleo de Criação do Dirceu, com o qual permaneceu até 2012.

Na Demolition Incorporada, a ideia de demolição remete ao processo da engenharia, com seu movimento de “remover um volume de forma específica, para ali naquele contexto, fazer surgir um outro”, a palavra “incorporada” “se relaciona diretamente com corpo e com tornar-se corpo, mas também com a tradição afro-brasileira de caráter ritualístico e popular”, conforme indicado no site oficial da plataforma¹⁴⁹.

Coreógrafo com anos de estudo e trabalho na Europa e nos Estados Unidos, Evelin esteve envolvidos em projetos de dança, teatro físico, performance, música, vídeo, instalação e site-specific em trinta anos de carreira, de modo que sua abordagem da arte contemporânea, hoje, embora identificada com o campo da dança, faça-se de modo mais expandido com outras linguagens artísticas.

“De repente fica tudo preto de gente” marca o momento em que o artista enfrenta mais diretamente a questão do público para além da noção de “eu faço alguma coisa aqui e você se senta ali” (EVELIN, 2016). Entretanto, parte dessas inquietações já se encontrava em “1.000 Casas” (2011/2012), projeto de intervenção artística em domicílio, em que os performer visitavam – ou tomavam “de assalto” – casas da região do Grande Dirceu, bairro periférico de Teresina, com o propósito de instaurar um ambiente simultaneamente fictício e real, público e privado de encontro para troca intersubjetiva entre artista e morador. Fundado nesse autoconvite para entrar na casa do outro, o projeto recebeu algumas recusas, ao mesmo tempo em que havia quem enviasse seu endereço para ser visitado. O foco na comunidade em torno do Galpão do Dirceu e a relação artística com o domicílio de cada pessoa conferia qualidades de *site specific* e *community-based art*¹⁵⁰ (KWON, 2002) às ações, que buscavam

¹⁴⁹ Disponível em: <https://www.demolitionincorporada.com/about> Acesso em 1 ago. 2019.

¹⁵⁰ Ver KWON, Miwon. **One place after another: site specificity art and locational identity**. Cambridge, Massachussets, Londres, Inglaterra: MIT Press, 2002.

o compartilhamento do comum tensionado com a particularidade de cada pessoa visitada em seu ambiente particular.

“De repente fica tudo preto de gente” e “Batucada” reconfiguram o (com)partilhar do comum em espaços de arte, aproximando as distâncias entre corpos de performers e espectadores até a possibilidade do toque. Marcelo Evelin, no entanto, recusa a filiação à arte participativa no sentido da manipulação da experiência do espectador.

Tenho pavor da ideia de participação no sentido de demanda ao espectador ou condicionamento da condição do espectador para que se manifeste. Claro que tem algum nível, mas tenho muito cuidado para não passar de um limite de impor, mesmo que sutilmente. A maioria das participações que vejo são quase manipulações, de levar o espectador a estar comigo no lugar que estou ou a um tipo de sensação e experiência. Acho isso parecido com igreja. (EVELIN, 2016).

Em contraponto, Evelin concebe a convivialidade como um espaço de relação humana menos determinado previamente ou direcionado a um fim.

A convivialidade sai um pouco da ideia de sociabilidade. No convívio pode acontecer qualquer coisa, não é preciso estar trocando, ser interessante, ser bom. Pode ser incômodo, doloroso, pouco frutífero, não acontecer, mil coisas. É um lugar de negociação sem a necessidade de chegar a lugar nenhum (EVELIN, 2016).

Ao artista, então, a abordagem que interessa é a do *comum*. Numa conversa pós-espetáculo realizada durante o Festival de Curitiba de 2016, ao ser questionado sobre como concebia o “ser espectador” de “Batucada”, Marcelo Evelin expressou justamente a passagem da noção de *coletividade*, que teria, como a participação, uma ambição de acordo prévio, para a de *comum*:

Ando pensando muito essa coisa do que é comum, mas não é coletivo, porque sinto que o coletivo tem uma ideia de pacto anterior e já não estou muito acreditando nesse pacto que nos une. Até porque [já] tive uma experiência de dez anos com esse pacto de coletividade que foi extremamente importante na minha vida, no meu trabalho. Mas penso nesse lugar do comum, que é o que todo mundo tem e não precisa de pacto ou nomeação. Esse lugar de autonomia com certa responsabilidade, mas uma autonomia que tento trazer e propor, oferecer para o público sem essa ideia de que vou salvar o público ou que tenho que atender o público¹⁵¹.

Essa fala se refere ao fim do coletivo Núcleo Dirceu e à criação do CAMPO – gestão e criação em arte contemporânea, espaço de residências, criação e apresentação artística criado em 2016, em Teresina, com a produtora Regina Veloso e a colaboração conceitual da curadora Sonia Sobral. Mas também alude ao tipo de convívio que pretende instaurar entre performers e espectadores, com uma preocupação em manter o espaço de autonomia destes, descrente de uma coletividade unificada que se aproximaria da noção já debatida de *comunhão*. O que é marcante nessa perspectiva é a recusa a uma condução direcionada do

¹⁵¹ Fala realizada no dia 23 de março de 2016, no Memorial de Curitiba, em debate com mediação de Luciana Romagnolli e Daniele Ávila Small.

público e, conseqüentemente, a ênfase na concepção de cada espectador como responsável por sua própria experiência a partir do que a dança instaura.

Esse enredamento na fala entre os modos de fazer do campo da criação artística e da situação da apresentação dá pistas para compreensão de que esse pensamento sobre o convívio guiado pelo *comum* se articula na composição de uma coreografia social nas muitas dimensões da prática artística de Evelin – sobretudo, na cena, nos processos criativos e nos processos formativos. Segundo o artista, é consequência da vivência em lugares “longínquos” como Teresina e o Japão – país que o coreógrafo visitou a partir de 2011, culminando na criação do espetáculo “Dança Doente” (2017).

Estar em um lugar longínquo ajuda o trabalho e a condição de artista chacoalha: Teresina e Japão, duas localidades de sertão. Então tenho pensando muito em convivialidade, não mais em formação. A gente construiu aqui [no CAMPO] quatro apartamentos para receber as pessoas. Sempre pensei no CAMPO como um centro coreográfico, um conceito de coreografia social, porque todos os processos humanos são coreográficos. Tenho pensado em residência, justamente como opção à oficina, que para mim não está funcionando mais. Um tipo de intercâmbio que aconteça a partir do convívio. Uma arte da convivialidade, esse convívio não organizado. E como a gente pode especificar alguns procedimentos pra que essa convivialidade se dê de maneira eficaz. (EVELIN, 2016).

Entre os dias 21 e 26 de agosto de 2017, participei de uma residência artística com mais de vinte artistas da dança de diversos estados brasileiros reunidos no CAMPO. A residência se propunha a ser:

Uma investigação coreográfica a partir das estratégias, procedimentos, práticas, abordagens e referências, utilizadas nas criações da Plataforma Demolition Incorporada nos últimos anos.

Uma experiência de convívio atravessada por prática física e discussão conceitual em um ambiente de troca e agenciamento¹⁵².

Retomaremos em breve a proposição da residência como espaço de comum. Antes, é interessante considerarmos a definição casual que o artista dá ao *comum* como aquilo que difere da individualidade, mas diz respeito à singularidade. Para exemplificar, ele aponta o caráter individual de uma característica como “eu sou careca” e o singular do como cada um faz aquilo que todos fazem: “todo mundo dorme”. O comum, então, permite olhar para o que diz respeito ao conjunto das pessoas, ainda que cada uma realize à sua maneira singular. Daí a noção do comum como condição geral que não demanda alinhamentos nem acordos, e a possibilidade de “lançar no ar uma promessa de comum” que seja espaço para as diferenças, o heterogêneo e o múltiplo (EVELIN, 2017).

O artista questiona “o que é esse comum não unificado?” e o pensa, então, âmbito de autonomia, onde as diferenças não afastam os corpos, ao contrário da noção de identidade,

¹⁵² Correspondência pessoal enviada por e-mail por Sônia Sobral em 13 de julho de 2017.

que geraria uma contraparte de exclusão. Temos, assim, o *comum* como um ecossistema no qual os corpos não se isolam em si, mas se relacionam. Entretanto, o artista observa que a ação da cultura (tal qual Freud observa no já citado “O mal-estar da civilização”) “nos afastou de ser um ecossistema ‘saudável’”, não em estado de destruição.

A noção de singularidade, aqui, se aproxima da defendida por Lepecki (2016) a partir de Didi-Huberman (2011):

Não é sinônimo do “único”, do “particular”, do “singular”, e menos ainda do “individual”. Em vez disso, singularidade é “irreduzível, e portanto, portadora de estranheza” [...]. Como essencialmente coextensiva à estranheza, as singularidades são sempre produtoras de “multiplicidade”, “complexidade”, “bifurcações” e desvios imprevistos que implicam todas as dimensões do real¹⁵³ (LEPECKI, 2016, s/n).

Essa produção de *estranheza* pelas singularidades substituiria, na estética, a noção modernista de “novo”, destituindo os artistas do lugar de originalidade “única”, de modo que os trabalhos artísticos se tornam “desidentificados” do “eu” (*self*) do autor – despossuído dos predicados que o identificam. O singular surge então como esse estranho irreduzível, desidentificado, que opera na multiplicidade.

Para Evelin, a preocupação com o *comum* se deve à perda do espaço público na nossa cultura. Decorre disso a instauração de multidões em “De repente fica tudo preto de gente” e “Batucada”. A referência teórica dele para essa discussão estético-política é a filósofa belga Chantal Mouffe, que, sem adentrarmos por ora as especificidades, assim como Rancière concebe a democracia não como consenso, mas espaço de dissenso e de *negociação*. A partir disso, podemos pensar a dança como uma negociação entre corpos em convívio, noção que se corporifica nos trabalhos de Evelin que serão analisados.

Como negociação porque, conforme Evelin, “a dança se dá fora do corpo, no espaço entre o meu corpo e o corpo do outro, ou entre o meu corpo e o espaço”¹⁵⁴. Ao falar com o grupo em residência, ele frisa que é “importantíssimo o olhar do outro”, “ver o outro”; orienta a “propor pensando nesse comum, nesse espaço *entre*, onde a dança está, o convívio [está]”. Para Evelin, então, o “convívio é trincheira”.

Sua visão de arte é como “lugar do inútil”, que não vai solucionar os problemas sociais e econômicos, mas ajuda na “mudança de paradigma, produzindo material para que

¹⁵³ No original: “It is not synonymous to the “unique,” to the “particular,” to the “singular,” and even less to the “individual.” Rather, singularity is “irreducible, and therefore, a bearer of strangeness” [...]. As essentially coextensive with strangeness, singularities are always producers of “multiplicity,” “complexity” (82), “bifurcations” (81), and unanticipated swerves that implicate all the dimensions of the real.

¹⁵⁴ Essa e outras citações a partir deste trecho são provenientes de anotações em diário de campo feitas em pesquisa participante e se referem a informações verbais obtidas durante a Residência artística realizada no CAMPO criação e gestão de arte contemporânea, em agosto de 2017.

esse novo paradigma se estabeleça na sociedade”. Nesse sentido, diz que, para ele, “dança é a reinvenção do corpo hoje”, a partir de uma crise que leva a outra organização desse corpo em direção ao impossível necessário – no que ecoa a sugestão de Safatle da arte como passagem da impotência ao impossível. Evelin, então, valoriza “ajustar a voz no próprio corpo, mais do que explodir discursos”. Isso inclui repensar o que é a dança, qual voz, qual pensamento e qual a ação desse corpo. Para isso, não há passo nem assunto; é preciso cuidado com escolhas antecipadas e não fazer imposições ao corpo; quebrar a hierarquia do sentido e romper com os paradigmas cronológico e narrativo; o ritmo é entendido como uma pulsão, e o volume, como ocupação do espaço. Além do mais, Evelin orienta a manter o máximo de abertura ao presente, ao momento, e disponibilidade para o outro – pontos em comum com outros artistas previamente analisados.

Na residência artística realizada no CAMPO gestão e arte contemporânea, parte dos participantes vivia em Teresina, parte ficou hospedada em três quartos construídos na sede do CAMPO, e parte na casa da família de uma das participantes. O convívio envolvia todas as atividades diárias: quarto, cozinha, banheiro, espaços de lazer e de criação compartilhados de maneira auto-organizada por todos. Os ensaios ocorriam das 16h às 21h, para evitar as altas temperaturas do dia em Teresina. Elas também eram responsáveis por uma redução das vestimentas, para que o contribuía ainda uma relação de menor inibição com o próprio corpo por grande parte daqueles artistas do corpo. A estruturação básica da residência (distribuição de pessoas e marcação do horário) deixava espaço de liberdade, não organizado, que deveria ser autogerenciado pelos participantes para realização de atividades coletivas ou individuais em ambientes comuns.

Em seu caderno de ensaios, a artista residente Isis Andreatta define residência como “sair da casa/corpo” para “habitar outra casa/corpo” e “expandir o espaço em direção ao outro”, num processo de contaminação. A produtora Jaciara Rocha, outra das artistas residentes, relata também em seu caderno de ensaio impressões sobre o mutirão para arrumação do CAMPO feito logo após a chegada:

Mutirão foi a primeira coisa que me tocou quando cheguei. Movimento de vários corpos para sistemar[sic] o ambiente. Agora me fez lembrar uma frase do Marcelo Evelin quando ele coloca a expressão “não faça nada em prol de...”, pois, naquele mutirão, estavam todos em prol de um espaço, mas não de uma verdade sobre um conceito, método ou teoria. E acho que foi isso que me “importou” mais nessa residência em Teresina. [...] Marcelo fala que o líder tem um propósito incorporado. Acredito que essa residência foi o começo para pensar o que queremos incorporar. [...] Escutei muito que muitos tinham a sensação de sermos refugiados. Essa palavra, esse estado, me veio um baque, um incômodo, mas também um medo. Um medo não de estar ali, mas desse estado de contaminação. [...]

A produção das refeições é um dos principais exemplos de negociação das vontades e disposições para organizar as compras, a decisão do cardápio, os pagamentos e a limpeza, buscando uma partilha outra que não a do modelo patriarcal das mulheres se sentirem/serem consideradas responsáveis pelo preparo da alimentação – o que algumas vezes sucedeu. Essa dinâmica de auto-organização e os desafios de convívio renderiam uma análise estética e política mais aprofundada, que não vem ao caso aqui. Cabe somente notar que proporciona aos participantes um espaço social de experimentação de modos de negociação entre sujeitos que não está apartado nem no conceito nem na prática do que seria realizado em cena.

No primeiro encontro formal, uma roda de apresentação, a presença de Marcelo Evelin já apresentava o caráter de uma proposição em vez de uma condução, de maneira a não organizar demais o campo de ação do outro. Isso se viu desde o momento em que um de nós deveria iniciar uma fala para se apresentar ou comentar: “Se duas pessoas abrem, como a gente negocia, como toma a palavra?”, disse Evelin, repassando a resolução da questão ao grupo. Recordamos, aqui, a situação básica de “O espelho”, e que é também a situação básica de um convívio não representado, a não definição prévia de quem diz o quê e quando, os espaços de tensão e de disputa de fala dentro e fora do teatro. Desse modo, a pergunta “como estar junto” atravessa dos processos à cena. “Tenho pensado a residência como uma condição que fundamenta o meu trabalho”, disse Evelin: “fazer com pessoas muito diferentes, tentando encontrar pontos comuns”. “É sobre estar vivo e ir fazendo junto, e não sobre determinar o que vai ser”, complementou Regina Veloso.

Há nessa postura uma consciência do “lugar de poder” ao qual o artista chegou em três décadas de trabalho, com reconhecimento em circuitos internacionais da dança, e o desejo de encontrar uma forma de lidar com esse poder que seja mais negociada, encontre outros artistas e outros sujeitos, sem a fixação de um método criativo (“o medo do método é alguém me engessar e me botar num caixão”) ou de uma poética que responda às demandas do circuito europeu – com seu olhar colonizador sobre o exotismo latino-americano. “Meu trabalho mudou muito quando voltei ao Brasil para assumir o Núcleo do Dirceu. Me sentia lá [na Europa] numa redoma de vidro”, comenta Evelin. Segundo ele, um dos princípios de seu trabalho é a “precariedade” – valor que se opõe à lógica capitalista do acúmulo e que se traduz em um reconhecimento das materialidades de que dispõe. Outro ponto importante é o afastamento das formas de representação. Segundo ele, não acredita “em ninguém representando ninguém”, o que vale para o sistema artístico e o político.

Figura 31. Residência no Campo.



Fonte: Maurício Pokemon, 2017.

Um dos primeiros trabalhos de corpo em coletivo realizados na residência foi uma roda na qual os corpos dependem uns dos outros ao mover-se. Nessa configuração, experimentamos distintas formas de contato corporal, pelas mãos espalmadas, com a cabeça entre as pernas do outro, sentando no colo uns dos outros, com os braços trançados para que um terceiro sente em cima, ou todos se curvem para frente ou para trás, sem desfazer a roda nem cair. Um exercício de constante negociação de espaços, pesos, deslocamentos, forças, fraquezas, apoios e confianças que incorpora uma série de dinâmicas correspondentes existentes na coreografia social ou como metáforas incorporadas das relações entre sujeitos.

A recusa à representação conduz, após as práticas de corpo no espaço, à proposição do exercício de “ser o outro”, sem representá-lo. Esse outro que estará – por sua vez – sendo o outro dele – você. Evelin alerta: “Se copiar, unifica. Como ser o outro sem copiar?”, a partir do autoquestionamento sobre “o que você está espelhando do outro e o que o outro está espelhando de você”. Sugere “perder-se, mas não se abandonar; abandonar o controle e a autocrítica”, sustentando um espaço *entre* carregado, de transmissão de **energias**, até a dissolução em um estado. Sustentar, também, o não saber (o que fazer), em uma negociação sutil.

Realizei esse exercício com um artista da dança. Prontamente, nos vimos frente a frente e durante a experimentação, de minha parte, o desafio mais insistente era o de encontrar no meu corpo a força, a confiança, a segurança, a estabilidade, a energia e o atrevimento do

corpo que eu via na imagem social de um homem alto, com físico forte, sendo o meu o corpo de uma mulher constrangido por uma história de inibições causadas por violências simbólicas e físicas de gênero em processo de desaprendizagem dessas construções identitárias. Posteriormente, ele relatou que foi uma experiência significativa por se sentir fragilizado ao perceber no meu corpo, especialmente nos olhos, uma postura firme e desafiadora, e constatar, em seguida, que esta era a minha corporificação do que eu via nele dirigido a mim. Isto é, perceber o deslocamento em uma relação de opressão apontar para a construção da masculinidade corpórea nele.

Figura 32. Residência no CAMPO: ser o outro.



Fonte: Maurício Pokemon, 2017.

Na conversa posterior, um dos artistas disse: “Quanto mais tentava ser ela, mais me sentia diferente”, sugerindo a dimensão de impossível do tornar-se outro/outrar-se, a qual Evelin apresenta como a ação de encontrar a diferença em si mesmo, diferenciar-se de si. O coreógrafo pontuou que o que havíamos performado era o próprio estado de atualização do processamento do ser outro.

Outras duas proposições que seriam retomadas ao longo da residência têm o caráter de multidão. Uma, chamaremos de corrida da “manada”; a outra, contato da “massa”.

Figura 33. “Matadouro”: corrida da manada.



Fonte: Sérgio Caddah.

A corrida da manada retoma uma parte adiantada da coreografia de “Matadouro” (2010), espetáculo que encerra a trilogia “Sertão” (2003) e “Bull Dancing” (2006), a partir do romance “Os Sertões”, de Euclides da Cunha. Para o artista, “Matadouro” foi a reinvenção de seu trabalho, ao retornar o Brasil. Entretanto, a relação entre artistas e espectadores permanecia frontal e apartada pela separação palco-plateia, com o público sentado. Ao escrever sobre o espetáculo, em um texto intitulado “O corpo, campo de batalha”, a crítica Helena Katz destaca a composição de “um nós que sustenta cada um”.

Tensão. Matadouro começa e acaba com a mesma formação: uma fileira de corpos que lembra um paredão. Mas a tensão, entre um momento e o outro, é inteiramente distinta. Passaram-se 50 minutos, durante os quais os oito intérpretes simplesmente correram pelo palco. Simplesmente? Não, porque essa corrida tem a força de uma metáfora poderosa: a da resistência, mas de um tipo especial de resistência, que não é a de resistir contra, mas resistir a favor. A favor de poder continuar resistindo. [...] Continuar fazendo. Quando, a certa altura, um corpo suado e exausto sai da fila da corrida para tocar e abraçar o outro, está nos dizendo que é isso que o faz voltar para a fila para continuar a correr. Um “nós” sustentando o “cada um”. Porque não é em outro lugar senão no coletivo que se potencializa o que nos cabe, que é compreender que se precisa fazer somente para poder continuar fazendo. [KATZ, 2010]

Na forma de uma corrida ou marcha em trajeto circular, sem lugares marcados e sem líderes, a manada é esse agrupamento temporário de pessoas que não corre *contra*, mas a favor, buscando a autonomia no comum. Um “caldo grosso de diferentes condições” pelas singularidades dos sujeitos envolvidos. Nas orientações para a formação da manada, o

coreógrafo trouxe a imagem do búfalo e a sugestão de um estado de “irracionalidade não irresponsável” como o estado de dança. O “efeito de manada”, aqui, não é tomado em sentido negativo, mas como um saber-fazer para além da racionalidade, que cria condições para a continuidade da ação, mas permite também sair da manada e anunciar uma condição singular. Os desmembramentos de uma grande manada são, assim, estimulados como possibilidades de emergência de um *corpo-golpe* – expressão que Evelin usa sem conceituar, como uma imagem, uma metáfora, uma sugestão ampla que ele evita restringir em definições – “palavras selecionam”, diz. Outra imagem significativa é a de que “fantasmas” movem a manada – o que pode ser entendido no sentido espiritual, mas também no psicanalítico, da fantasia.

Frente à ausência de líderes, como recusa à hierarquia de protagonistas e figurantes, o coreógrafo coloca uma série de questões: Sem seguir lideranças, “como fazer algo juntos?” “Como negociar espaço sem protagonismo?” “Como é que a gente pode apresentar juntos? Perder-se juntos? Não saber juntos?”, como “encontrar juntos um lugar de desaprender?”. Evelin orienta a não retrair-se para solucionar isoladamente, a enfrentar as barreiras internas relativas ao medo de ser julgado, e pergunta “como trazer esse retraimento para fazer junto?”. Para a formulação de respostas, ele concede pistas, como o *desamparo*¹⁵⁵ (conceito psicanalítico também abordado por Safatle, e que, mais uma vez, Evelin evoca sem explicações), o *propósito incorporado*, e a “abertura de uma fenda” ou “brecha” como “lugar onde acontece alguma coisa a partir de um entendimento coletivo, sem precisar ser combinado previamente¹⁵⁶”. Uma “fragilidade” para instaurar um campo de confiança, por uma “lógica sensorial de respeito e confiança”. Todas essas indicações ganham o sentido de “trabalhar sua autonomia, mas juntos”, o que implica o alerta de nunca fazer algo “em prol do espetáculo.

A sugestão do corpo-búfalo se soma à de um corpo-matéria, inspirado pela noção de que tudo o que existe é matéria viva, referida às “Metafísicas Canibais” de Eduardo Viveiros de Castro. Evelin questiona “Como ser matéria?” e relaciona à qualidade física da densidade que precede uma forma: “matéria é antes da forma, é possibilidade de ser forma, como as nuvens”. Esse estado de indefinição é estimulado pelo coreógrafo que, já sob os efeitos da criação do espetáculo “Dança Doente” propunha ainda “encontrar um estado de dança inoperante” e uma “manada como condição de inoperância”. Daí a provocação do que seria

¹⁵⁵ Safatle situa o desamparo, em contraposição ao medo, como o afeto da ação política – “um afeto de coragem vindo da aposta na possibilidade de conversão da violência em processo de mudança de estado” (SAFATLE, 2016, p. 55).

¹⁵⁶ A definição de brecha vem do caderno de ensaio da artista residente Isis Andreatta.

essa dança inoperante, disfuncional, ineficiente – que não funciona no corpo, no espaço, na relação com o outro.

Já a proposição de contato da “massa” toma os corpos como essa matéria viva, essa massa-comum que se forma da aproximação da massa de cada corpo movendo-se com um mínimo de espaço em relação aos outros corpos, em uma espécie de contato-improvisação. Nesse mover-se junto, faz-se necessária uma negociação sutil com o outro, que Marcelo Evelin afirma não se dar pela identidade, mas pela busca do comum, de encontrar vínculos e condições de possibilidade de dizer sim. A distância íntima, como na luta ou no sexo, é propícia à “reinvenção do toque”, com a “desierarquização da percepção das partes do corpo” e a “distribuição da sensibilidade do corpo”, e à “reorganização do desejo”, com o “resgate de certo erotismo do corpo para a dança”, como a “experiência de corpo mais pulsional, erótico, sem compartimentalização”, assim como a perder o medo do corpo do outro.

Na prática, a massa é uma experimentação constante de relação corporal com os outros numa proximidade extremamente íntima, de contato pele com pele com pessoas até então desconhecidas (condição que vai se alterando ao longo dos ensaios), o que exige tanto confiança quanto desprendimento. Essa ação coloca em jogo a distribuição de zonas “tocáveis” e “não tocáveis” do corpo, como uma desaprendizagem cultural, que amplia a percepção de regiões corpóreas desabitadas de toque em interações sociais, ao mesmo tempo em que propõe uma ruptura de inibições e outras barreiras geradas por pudor e tabu relacionados à religião, às normas sociais (dentre elas, a heteronormatividade) e às relações de poder (por exemplo, entre homens e mulheres, brancos e negros), entre outras tantas, talvez inesgotáveis. No caderno de ensaios da artista-residente Luara Learth, consta a seguinte descrição/impressão: “encaixe de matéria – energia de repelência e atração”, “corpo em fricção, energia estática, sexual, violenta”, “um corpo que encosta, enrosca, trepa, mete o pé onde quer que seja”.

Em minha experiência, e em relatos de outros artistas-residentes, uma dificuldade considerável frente à proposição de um corpo-matéria que se relacione não pela identidade é, justamente, superar as performances de gênero resultantes de construções sociais do ser mulher em uma sociedade cristã-patriarcal, o que implica, entre outras coisas, a aprendizagem de um corpo constrangido por pudores gerados pela repressão sexual e por medo da violência sexual. Dispor-se a um corpo a corpo na massa implica, então, lidar com desconfortos, inseguranças e outros afetos difíceis que o corpo carrega. Cito trechos de anotações de duas artistas-residentes que serão mantidas em anonimato: “Meus problemas egoicos atrapalham

muito minha relação/criação em arte – senti prazer, senti pudor, senti ciúmes”. “Em vez de me sentir desorganizada com muitas coisas na sala bagunçada, que eu não consigo nem saber, sentir culpa, se esconder, coisa louca[, i]sso pode ter a potência de uma reorganização. Deixar passar por dentro. Olhar para a cara dos fantasmas. Negociar com eles”. “Como colocar a experiência de aceitação corporal no campo do trabalho comum?” “Coragem – apagamento da identidade – honestidade do sensível”. Pessoalmente, a experiência de desidentificação propiciada pelo exercício de ser corpo-matéria em meio à massa, seguindo a orientação de canalizar a energia para fora do eu, da individualidade e da identidade, foi muito intensa e libertadora, ainda que o tempo todo estivesse em tensão com as questões de gênero que não cessam de existir por determinação de um corpo só ou por algumas horas. Ou seja, a desidentificação interrompeu em muitos momentos, mas não todos, e em outros enfraqueceu os processos de identificação. Não de maneira excludente, não como dois processos separados, mas como uma tensão permanente.

A palavra só surgiu no exercício do jogo de subjetividades ou de “condições”, à maneira do que vimos anteriormente em “Arqueologias do presente – a Batalha de Maria Antonia”, “Domínio Público”, “100% São Paulo” e “Isto é um Negro?”, mas aqui como procedimento de ensaio. A dinâmica é que, a cada rodada, um dos artistas enuncia uma afirmação com estatuto de condição, tal qual “eu sou...”, e os demais que partilham da mesma condição se aglomeram em torno dele, constituindo dois subgrupos, os dos que compartilham daquilo e os que não. A regra não permite anunciar posse (por exemplo, “eu tenho um carro”), mas os verbos podem variar (“eu tive um amigo que se suicidou”, “eu vou ter um filho”, “eu perdi alguém por HIV” etc.). Nesse contexto, diverso dos espetáculos antes citados, o que esse exercício instaura é uma zona de reconhecimento do comum entre sujeitos que, se não partilham *esta*, partilham *aquela* condição, superando as identificações superficiais sugeridas por imagens e identidades sociais.

A residência culminou em um Compartilhamento Público da Residência, no dia 26 de agosto de 2017, no próprio Campo. A proposta, combinada em grupo, era fazer um enquadramento da experiência da residência, sem fixar uma forma, muito menos decorar uma partitura, com base em exercícios da manada, da massa e de reinvenção do corpo. A orientação para a relação com o público era de “mínima instrução possível”, “mais permissiva”.

Figura 34. Residência no Campo: compartilhamento público.



Fonte: Maurício Pokemon.

Ao fim do compartilhamento público, conversamos com os espectadores em uma roda no quintal do CAMPO. Ouvimos do público que havia espectadores que queriam entrar e “participar mais ativamente”, mas não sentiram que havia permissão porque os corpos já estavam “estabelecidos” e o “tablado parecia intransponível”. Isso gerou uma conversa sobre como nos ajustarmos à chegada do público, sem mostrar demais ou nos introspectar. Dentre as observações feitas, destaco a percepção de “sotaques de movimentos diferentes [que] se atravessam, formas diferentes de se mexer, dialogam corporalmente, se borram”; a possibilidade de “ver o que sobra”, desde o suor e as roupas jogadas aos “movimentos que ficam na gente, nas roupas, no tablado”; de sustentar a “sensação de estar em residência fora da residência”, desterritorializada; e, ainda, do movimento de “se possuir de si e se despossuir”.

Voltaremos adiante a essa sensação de intransponibilidade relatada por um espectador, ao analisar “Batucada”. Até o ponto a que chegou o desenvolvimento de uma semana de residência, o público não havia entrado em questão no processo; entretanto, ele foi importante para compreensão e corporificação de um *comum* e dos procedimentos de convívio no próprio âmbito da relação entre os artistas, tal como vem se estruturando no pensamento e na poética de Evelin.

Diante desse processo descrito, já se percebe que a possibilidade de se analisar pelo viés da *dramaturgia convivial* o trabalho de Marcelo Evelin passa necessariamente pela concepção expandida de dramaturgia, como organização de materialidades com produção de um campo aberto de sentidos sugeridos, difusos e errantes. Evelin sintetiza isso na noção de “uma dramaturgia mais escurecida” e exemplifica que “uma peça escura que se passa numa escuridão é metafórica do momento em que a gente está” (2017). Eis uma possível descrição brevíssima de “De repente fica tudo preto de gente”.

2.4.1 “De repente fica tudo preto de gente”

“De repente fica tudo preto de gente” é um trabalho que abre campo para a realização de “Batucada”, especialmente no que diz respeito às relações entre os corpos presentes, seja de artistas ou espectadores. O ponto de partida para a criação é o livro “Massa e Poder” (1960), do filósofo e ensaísta búlgaro Elias Canetti. O título do espetáculo foi retirado do seguinte trecho da obra, reproduzido no site oficial da Demolition Incorporada: “A massa é um fenômeno tão enigmático quanto universal, que repentinamente se forma onde, antes, nada havia. Um poucas pessoas se juntam – cinco, dez ou doze, no máximo. Nada foi anunciado; nada é aguardado. De repente fica tudo preto de gente¹⁵⁷.” Ao “ficar tudo preto de gente” ou “pretejar de gente”, se segue a descrição de que afluem pessoas “provindas de todos os lados” com a meta de chegar ao “ponto mais negro – o local onde a maioria encontra-se reunida” (CANETTI, 2013, p.14), de modo que a massa não nasce como uma formação espontânea, mas cresce de forma espontânea e repentina, e sua desintegração também é súbita. O pretejar, então, pode ser entendido como uma qualidade visível que não diferencia mais os corpos individuais que formam a massa. É o seu ponto de desdiferenciação:

O mais importante acontecimento a desenrolar-se no interior da massa é a *descarga*. Anteriormente a ele, a massa ainda não existe de fato. É somente a descarga que efetivamente a constitui. Trata-se do momento em que todos que a compõem desvencilham-se de suas diferenças e passam a sentir-se *iguais*. Por diferenças¹⁵⁸ há que se entender particularmente aquelas impostas a partir do exterior – as diferenças determinadas pela hierarquia, posição social e pela propriedade. Individualmente, os homens estão sempre conscientes dessas diferenças. Elas pesam sobre eles, apartam-nos com grande vigor uns dos outros. (CANETTI, 2013, p. 16)

¹⁵⁷ Na edição do livro que utilizamos nesta pesquisa, a tradução desse mesmo trecho é: “Um fenômeno tão enigmático quanto universal é o da massa que repentinamente se forma onde, antes, nada havia. Um poucas pessoas se juntam – cinco, dez ou doze, no máximo. Nada foi anunciado; nada é aguardado. De repente, o local preteja de gente” (CANETTI, 2013, p. 14).

¹⁵⁸ Nesse sentido, podemos relacionar “diferença” à identidade e “singularidade” à desidentificação.

Canetti observa que em diferentes sociedades há distintas formas de hierarquização dos sujeitos que operam separações entre os corpos, consolidando distâncias intransponíveis. Só na descarga da massa, essas separações cessam, e “cada um encontra-se tão próximo do outro quanto de si mesmo”, de modo que “enorme é o alívio que isso provoca”, ainda que seja fruto de uma ilusão: “embora sintam-se subitamente iguais, os homens não o são de fato, nem o são para sempre” (idem, p. 17).

A obra desperta uma investigação em dança da “massa enquanto multidão de singularidades”, conforme a sinopse disponível no site da Demolition Incorporada:

Uma massa que quer crescer e investe na descarga como modo temporário de indistinção, num corpo-a-corpo[sic] sem violência e sem trégua. O espectador divide o espaço com os intérpretes, um buraco negro, horizonte de eventos para a massa que busca o ponto mais negro, o pretume, lá onde se está tão próximo do outro quanto de si mesmo.

Figura 35. “De repente fica tudo preto de gente”: o ringue de luz.



Fonte: Sérgio Caddah.

“De repente está tudo preto de gente” coloca então cinco performers, vindos de Teresina, Kyoto, São Paulo, Ipatinga e Amsterdã, com os corpos recobertos por uma pasta de tinta preta feita de carvão vegetal em veículo oleoso, que encobre as marcas identitárias de racialidade e gênero até ficarem quase imperceptíveis, de modo a trazer à visibilidade os corpos como matéria viva *comum*. A corporeidade, então, emerge à medida que eles se movem, se pressionam uns contra os outros e se contorcem numa massa indistinta dentro de

um espaço retangular demarcado, como um ringue, por barras de luz, responsáveis pela pouca iluminação presente. O público adentra esse espaço e não encontra cadeiras nem orientações sobre onde se posicionar. A escuridão do espaço sobrepõe-se à escuridão dos corpos.

Os cinco corpos permanecem a maior parte do tempo em proximidade, pele com pele, deslocando-se como uma mesma massa de matéria viva pelo espaço, de modo a eventualmente irromper em direção a um espectador ou grupo de espectadores, a depender de onde estes se posicionaram no espaço cênico. As movimentações da massa variam de densidade, ritmo, velocidade, num fluxo constante, que tem num extremo o momento em que corpos singulares se desprendem do conjunto e, no outro, o apertar dos corpos uns contra os outros, como a buscar o máximo contato, a desdiferenciação, o pretume.

Conforme descreve a crítica Soraya Belusi,

Em vez das cadeiras corretamente alinhadas, da comodidade do lugar marcado, da segurança presente na distância que separa palco e plateia, um platô que pode ser ocupado da maneira que o espectador preferir [...]. Em *De repente tudo fica preto de gente*, não são apenas os corpos dos performers que se colocam em movimento. Mais que andar pelo espaço, o público é provocado a mover-se de seu estado habitual, a colocar sua própria fisicalidade em jogo e a expor-se também ao olhar do outro. [...]

Em suas ondas de movimento – da aglutinação à degeneração, da integração à individuação, da estagnação ao deslocamento –, as massas corpóreas dos performers mobilizam também estados distintos no público, do desejo à repulsa, da entrega à negação, da aproximação ao afastamento. [...]

De repente tudo fica preto de gente demanda do público estabelecer também um comportamento físico, tornando-se, assim como os performers, uma força propulsora das dinâmicas que se estabelecem no espaço e no tempo do acontecimento performático, permitir-se ou não o contato, entregar-se ou não ao contágio, realizar ou não o toque, deixar-se, ou não, perceber a si mesmo e ao mundo através da pele e dos rastros que nela ficam (BELUSI, 2014).

Figura 36. “De repente fica tudo preto de gente”: avanço em direção aos espectadores.



Fonte: Sérgio Caddah.

Na descrição do pesquisador André Lepecki (2016), o pronome inglês impessoal *it*, traduzível por *isso*, é usado para descrever os fluxos dessa massa de corpos empretecidos que deixa pelo chão por onde passa o rastro preto de tinta e suor, como vestígio e sangue:

Não um grupo, nem um monte, nem um bando, isso desliza e escorrega e se agita e se aglomera à medida que cada um dos corpos se move por cima do outro, ou quando um mergulha embaixo do outro, ou quando todos tentam subir em cima uns dos outros, ou quando todos espremem-se uns com os outros, e quando todos passam através de nós e, nestes movimentos inexatos mas rigorosos, indefinidos mas determinados, todos eles fazem isso continuar, enquanto isso faz com que todos continuem, enquanto isso se faz e se desfaz como forma, mantendo-se como uma coisa negra persistente em movimento. [...] É sobre os movimentos na penumbra dessa mancha negra pouco visível contra o chão negro, a mancha negra contra as paredes negras, sem forma, carnosas, compondo um corpo coletivo, uma coletividade negra desorientando espaço, tempo, dança, limites corporais, corpo imagem. Isso se aproxima de nós, às vezes incontrolavelmente, visto que o corpo coletivo daquela coisa é também uma cabeça coletiva e se move de acordo com os desejos compartilhados e distribuídos cujas fontes não podem ser atribuídas a um único agente (coreógrafo ou bailarino).¹⁵⁹ (LEPECKI, 2016, s/n).

Como efeito dessa aproximação entre a massa preta de corpos de performers e a massa que resta de corpos de espectadores, Soraya Belusi sublinha o lugar do espectador no espetáculo como gerador de uma “coreografia do espectador”, à medida que os deslocamentos dos performers em proximidade com os corpos do público geram deslocamentos por vontade ou por reação física – se dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço, um corpo desloca outro corpo. Aqui, não se trata de uma “manipulação” do espectador no sentido de condução deste dentro de uma coreografia desenhada por Evelin. A coreografia dos performers provoca uma coreografia dos espectadores, coreografada por estes à medida que decidem como reagir/se posicionar diante da primeira. Entretanto, não se busca o controle sobre a reação do espectador, há espaço físico e dramático dentro e fora para ele permanecer próximo ou se distanciar, conforme sua decisão.

Como afirmou o próprio Evelin em conversa com o público, é como se houvesse uma “coreografia do espectador”, cujo fluxo de movimentos, assim como o dos performers, também assume uma característica, um padrão, um procedimento no desenrolar do espetáculo. Não se trata mais apenas de colocar em crise a cognição do espectador ou de provocar sua transição pelo espaço, mas também de fazer-lhe assumir uma postura diante dos corpos com os quais compartilha a experiência. [...]

¹⁵⁹ No original: “Not a group, not a mound, not a pack, it slithers and glides and moshes and huddles as each one of its bodies moves on top of the other, or as one dives underneath the other, or as all try to climb on top of the other, or as all squeeze through one another, and as all pass through us, and in these anexact yet rigorous, indefinite yet determined motions they all make it keep going, while it makes them all keep going, as it does and undoes itself as form, maintaining itself as persistent black moving thing. [...] It is about the movements in the semidarkness of this barely visible black blot against the black floor, the black blob against the black walls, formless, fleshy, assembling a collective body, a black collectivity disorientating space, time, dance, body limits, body image. // It approaches us, sometimes uncontrollably, since the collective body of that thing is also a collective head, and moves according to the shared, distributed wills whose source will not be assigned to a single agent (choreographer or dancer)”.

Há uma escolha (ou uma recusa) a ser feita pelo espectador. Existe uma tomada de decisão do público que preexiste e ultrapassa o ato de olhar e atribuir sentido ao que se vê. Se o público não quer “empretecer”, é preciso agir. E se não quer agir, é preciso decidir ficar do lado de fora do ringue. Para esses, que se mantêm do lado de fora, caberia apenas a contemplação, a construção de um argumento e a necessidade do sentido. Para os que estão dentro não existe contemplação, mas a exposição de todos que compartilham o ato. De repente tudo fica preto de gente é, em sua relação com o espectador, ao mesmo tempo, exposição e contemplação, experiência e sentido, pensamento e movimento (BELUSI, 2014b) [grifo meu].

A dramaturgia que envolve essas duas coreografias, dos performers e dos espectadores, articula a materialidade dos corpos de maneira a gerar sentidos relacionados ao temor do contato, ressaltado pela possibilidade de se “sujar” com a tinta preta. Para o pesquisador Felipe Ribeiro, a pretura, então, coloca os espectadores em posição de ainda maior vulnerabilidade do que a dos performers.

[...] o título da performance também transmite nossa própria experiência de espectador. De repente fica tudo preto de gente; De repente todos nós ficamos pretos de gente, como estamos sujeitos a ser carimbados com carvão. [...] Seja qual for a escolha circunstancial que fizemos, não há posição segura, os traços de óleo de carvão fazem o chão escuro escorregadio, o suor dos artistas hidrata ainda mais o filme oleoso em sua pele, fazendo-nos, constantemente, conscientes dos riscos e posições que tomamos. [...] A beleza da nossa reação é a constatação de que não há um fora do movimento. A não ser que abandonemos a arena e nos separemos, nós estamos todos visceralmente conectados. Essa habilidade de fazer o público circular também, e da sua própria forma, dispersamente, longe, juntos deles, em frente deles é uma parte grandiosa e difícil da dramaturgia. É ameaça e convite (RIBEIRO, 2015).¹⁶⁰

A dramaturgia convivial articulada em “...Preto de gente” coloca, então, o espectador em posição instável, alerta, de iminência de ter de responder a uma ação que vem dos performers, e de corporificação intensificada, em meio à instabilidade de poder imergir ou desligar-se (física e mentalmente) à medida que o jogo de proximidade e distância entre os corpos transcorre. É também uma posição de trânsito entre o estar presente, observar os outros e observar-se presente, observando e sendo observado.

Tudo isso abre uma gama de possibilidades de circulação de afetos entre corpos e de atribuição de sentidos, inclusive aquelas relacionadas mais diretamente ao racismo e à xenofobia (evitar o outro/diferente). Essa abertura à pluralidade de sentidos dentro de um

¹⁶⁰ No original: the title of the performance also conveys our very experience of spectatorship. Suddenly is all blackened out with people; Suddenly we all blackened out with people, as we are subjected to being coal stamped. [...] At every happenstance, we are caught in the indecisiveness about their proximity to us either as a threat or as an invite. Whatever circumstantial choice we make, there is no safe position, the traces of charcoal-oil make the dark floor in that darkroom slippery, the performers sweat moisturize further the oily film on their skin, making us, thence, constantly aware of the risks and positions we take. [...] The beauty of our reaction is the realization there is no outside of that movement. Unless we leave the arena and disjoin, we are all viscerally connected. This ability to make the audience circulate as well, and on our own way, dispersedly, away, together with them, in front of them is a great and very difficult part of that dramaturgy. It's a threat and an invite.

campo de possibilidades é marca das dramaturgias conviviais de “De repente fica tudo preto de gente” e “Batucada”, e instaura um campo de maior autonomia para a ação do espectador, tanto a física quanto a do pensamento. Evelin sugere algumas das muitas imagens que a dramaturgia de “...Preto de gente” propicia:

Um bando, uma tribo, um aglomerado. Insurreição e levante, dança de guerra, tropa de guerrilha, rito de celebração, bando em caça. O animal transformado em homem através da longa e esgarçada malha do tempo. Podem ser sem terra, judeus buscando a terra prometida ou sendo levados para as câmaras de gás, jagunços de Canudos ou cangaceiros do sertão. Podem ser aborígenes, esquimós, nômades de um imenso deserto, tuaregues entre dunas escaldantes, marinheiros chacoalhados pelas quebras do mar. Podem ser os 50 homens, as 50 mulheres e as 70 crianças guarani-kaiowas, a tribo restante que se vê ameaçada perversamente por um governo que impõe seu jogo de poder sobre inocentes. Melhor que sejam os guarani-kaiowas (EVELIN, 2014, p. 59).

Nenhuma delas está figurada nos corpos dos performers, a sugestão de imagens se faz pela abstração. Outra marca dessa dramaturgia é a operação de “contaminação” entre os corpos/matérias, novamente com possibilidade de leituras em sentidos não unívocos – positivos e negativos.

Ao analisar o espetáculo, a pesquisadora Nina Caetano (2014) chama a atenção para a noção de “contaminação” como fundamental nas discussões atuais sobre o corpo por teóricas como Christine Greiner (2005), que concebe a dramaturgia corporal como um fluxo incessante de informações entre corpo e ambiente. Segundo Greiner,

para pensar na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações (GREINER, 2005, p. 81).

Marcelo Evelin trabalha, aqui, tanto no microcampo da dramaturgia do corpo, quanto no macro da dramaturgia da dança, sobre a proposição feita por Elias Canetti acerca do temor humano ao contato com o que lhe é estranho, desconhecido. Temor este que, “uma vez o homem tendo estabelecido as fronteiras de sua pessoa, nunca mais o abandona” (CANETTI, 2013, p. 14). Para o escritor búlgaro, “todas as distâncias que os homens criaram em torno de si foram ditadas por esse temor do contato”, do toque súbito, imprevisível, do qual nem as roupas o protegem, porque:

Não há nada que o homem mais tema do que o contato com o desconhecido. [...] Por toda parte, o homem evita o contato com o que lhe é estranho. À noite ou no escuro, o pavor ante o contato inesperado pode intensificar-se até o pânico. Nem mesmo as roupas proporcionam proteção suficiente – quão facilmente se pode rasgá-las, quão fácil é avançar até a carne nua, lisa, indefesa da vítima. [...] A maneira como nos movemos na rua, em meio aos muitos transeuntes, ou em restaurantes, trens e ônibus, é ditada por esse medo.

Mesmo quando nos encontramos bastante próximos das pessoas; mesmo quando podemos observá-las bem e inspecioná-las, ainda assim evitamos, tanto quanto possível, qualquer contato com elas. (2013, p. 13).

O convívio teatral é um dos territórios onde esse medo se expressa – por vezes, como aversão ao excesso de vida e espontaneidade do teatro, este lugar onde é possível ser exposto à nudez feita tabu na sociedade, ao toque, aos produtos do corpo, ao vulnerável do outro a qualquer momento, sem a proteção de uma tela ou de um botão de liga e desliga. Para Canetti, o temor de contato só é superado na formação da *massa densa*, no sentido material e psíquico, ou seja, quando se abandona a atenção sobre “quem nos ‘comprime’”.

Tão logo nos entregamos à massa não tememos o seu contato. [...] tudo se passa então como que *no interior de um único corpo*. Talvez essa seja uma das razões pelas quais a massa busca concentrar-se de maneira tão densa: ela deseja libertar-se tão completamente quanto possível do temos individual do contato. (CANETTI, 2013, p. 14)

Figura 37. “De repente fica tudo preto de gente”: desdefinição dos corpos.



Fonte: Sérgio Caddah.

Evelin traduz isso coreograficamente, movido pela “vontade de eliminar as barreiras que nos separam, de juntar as diferenças num mesmo corpo” (REIS, 2013). Um mesmo corpo, mas não um corpo unificado, pacificado, e sim diverso, afetivo e conflituoso. Esse corpo da massa, em seu ponto mais escuro, de pretume, é para o coreógrafo, então, o lugar da potência

de ser um corpo junto, uma “massa arfante imprevisível e rítmica” – conforme propõe a sinopse do espetáculo, onde “somos todos iguais, sem raça ou gênero, pisamos o mesmo chão, sem um assento onde repousar”’.

Um à parte se faz necessário: a frase “somos todos iguais” pode carregar sentidos muito problemáticos, se considerarmos, com a análise do discurso, seus contextos de uso comum na contemporaneidade relacionados à negação da estruturação racista-patriarcal da sociedade, e seus desdobramentos em campanhas virtuais como “#somostodosmacacos”, capitalizada por uma agência de publicidade em 2014, e outras derivadas (#somostodosmaju, #somostodosparaolímpicos etc.) que, sob pretexto de defender a igualdade de direitos, dá um tratamento ingênuo e superficial às questões de exclusão social – mas não inofensivo; pelo contrário, pois perpetua um não enfrentamento dessas estruturas que se aproxima da “inocência branca” discutida por Gloria Wekker (2016) como forma de manutenção de privilégios. Por “inocência branca”, a autora holandesa se refere a uma autoimagem de elevação moral que os holandeses teriam de si mesmos como uma “nação pequena, mas ética, que não vê cor, portanto está livre de racismo¹⁶¹” (WEKKER, 2016, p.2), e que não corresponde à realidade das relações raciais naquele ou neste país. “A alegação de inocência, no entanto, é uma faca de dois gumes: ela contém o não saber, mas também o não querer saber” (idem, p. 17).

Entretanto, entendemos que, no contexto do trabalho “De repente fica tudo preto de gente”, essa condição de igualdade não é anunciada como uma negação das estruturas sociais racistas e sexistas, mas como um gesto artístico de fabulação de outra coreografia social, que permita a experiência estética de uma condição comum entre os corpos *fora*¹⁶² da lógica colonial, capitalista, patriarcal, que os racializa e generaliza.

Felipe Ribeiro observa que o anonimato responde às mudanças no processo histórico-social acerca das identidades e subjetividades. Então, no espetáculo, o anonimato dos performers não chega a anular suas identidades e subjetividades, mas as desinveste de poder simbólico dando vez a formas de existência não baseadas no reconhecimento. Ribeiro situa essa mudança de paradigma em consonância com as reflexões de Evelin sobre a passagem da coletividade de identidades a uma multidão de singularidades onde se possa experimentar o *comum*:

¹⁶¹ No original: “small, but just, ethical nation; color-blind, thus, free of racism”. [...] “The claim of innocence, however, is a double-edged sword: it contains not-knowing, but also not wanting to know”.

¹⁶² Podemos pensar, aqui, no sentido da *experiência do fora* como função artística “fundadora de sua própria realidade”. Ver LEVY, Tatiana Salém. **A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 19.

Numa genealogia rápida, parece-me que a identidade se destacou como uma poderosa possibilidade de trazer a diferença à mesa de debate, até que ficou claro o bastante que fornecia miríades de categorias tanto quanto prendia as vidas às coerências matriciais do olhar, da filiação ou da descendência. Em meio a esse paradoxo, as questões de identidade foram destruídas, complexificadas por estudos de singularidades que se baseavam na capacidade dos sujeitos de se comportarem em fluxos e por desejos não fixados. Nesse sentido, a coletividade como questão de comunidade foi, assim, reenquadrada como a da multidão¹⁶³.

Uma multidão no escuro alude ao apagar das luzes – essas luzes do Iluminismo, que sustentaram a matriz de poder da modernidade, cujo “lado mais escuro”, segundo a crítica decolonial de Walter Dignolo (2017), é justamente a colonialidade, com seus processos de genocídio indígena e escravidão negra. A metáfora do “escuro” em Dignolo, entretanto, mantém uma estruturação linguística racializada que concede conotação positiva ao claro (como correspondente do branco) e negativa ao escuro (correspondente do negro). Já a escuridão em “De repente fica tudo preto de gente” destitui essa hierarquia de sentidos e concebe uma escuridão reveladora de outras relações.

Podemos, ainda, evocar a máxima de Giorgio Agamben, segundo a qual “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes mas o escuro” (AGAMBEN, 2012, p. 62). Ou, ainda, é o lugar da experiência indestrutível no “escuro da noite, onde nem o olhar nem o desejo cessam, capazes de aí encontrar lampejos inesperados” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 144). Ao propor a sobrevivência de vaga-lumes nesse apagar das luzes, Didi-Huberman cita um trecho de Bataille cujas imagens parecem encontrar consonância em “De repente ficou tudo preto de gente”. Segundo ele, o sujeito da experiência é o espectador cujos olhos procuram o foco mesmo quando a noite cai. “O que se encontra, então, na escuridão profunda é um áspero desejo de ver, quando, diante desse desejo, tudo escapa” (BATAILLE, 1973, p. 144 apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 145). Nas palavras de Daniele Avila Small, “o preto das imagens criadas por Marcelo Evelin não é opaco. É um preto translúcido que convida o olhar para a beleza do escuro” (SMALL, 2014).

Para Lepecki¹⁶⁴, “De repente fica tudo preto de gente” faz da escuridão uma forma de infusão na negritude, pois, “uma vez no escuro, público e performers arriscam uma fusão

¹⁶³ No original: “In a rapid genealogy it seems to me that identity stood up as a powerful possibility to bring difference to the discussion table, until it became clear enough it furnished myriads of categories as much as arrested lives within matrixial coherences of gaze, affiliation or descendancy. Amidst that paradox, matters of identity were shattered complexified by studies of singularities which relied on subjects ability of behaving in flows and by unfixed desires. In this sense, collectiveness as a matter of community was, thus, recaptured as that of multitude”.

¹⁶⁴ “De repente fica tudo preto de gente” é um dos trabalhos que André Lepecki (2016) analisa como constituído por uma força coreopolítica que ativa a escuridão como substância singular.

coreocromática, uma confusão e mesmo uma diluição de identidades, gêneros, idades e cores de pele por um amálgama de uma matéria preta comum”¹⁶⁵ (LEPECKI, 2016), que tem sua força política na ativação coreográfica de como a semântica inconscientemente relaciona tudo que remete ao escuro à política racial. Se considerarmos, por exemplo, o comentário crítico de Belusi sobre a possibilidade de um jogo de deixar-se contaminar pela tinta preta ou “fugir” desse contato, ou mesmo o de Felipe Ribeiro sobre a sensação de convite ou “ataque”, isso pode gerar sentidos plurais, dentre eles, uma reflexão sobre o posicionamento ante o racismo contido no ato de escapar ao toque “preto” ou misturar-se a ele.

Desse modo, o trabalho não nega os mecanismos de diferenciação e exclusão social, mas mantém em tensão suas contradições, mantém a dobra de uma imagem crítica, na qual se sobrepõem os sentidos múltiplos, sensoriais e semióticos. Como diz Didi-Huberman, imagens que criticam “nossas maneiras de vê-las, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (1998, p. 172). Escapam à redução às significações, assim como à redução à materialidade, fazendo-se a própria superação dessa dicotomia em uma forma dotada de intensidade.

Dentre os vieses de abordagem propiciados pela forma multifacetada de uma dramaturgia aberta e sugestiva, que comporta a crítica da própria forma e do próprio olhar, temos também o da ordem sexual, considerando a sensorialidade, sensualidade e eroticidade dos corpos nus em movimento conjunto, em fricção, em contato íntimo. Em palestra proferida na 23ª NYU-Columbia Graduate Conference, em abril de 2015, em Nova Iorque, Felipe Ribeiro desenvolve a argumentação de um “devir-cu” em “...Preto de gente”, decorrente dos afetos contrassexuais permitidos pelo anonimato dos corpos desidentificados pela escuridão, fazendo uma analogia com os *darkroom* da cultura gay. Ele relaciona o espetáculo ao Manifesto Contrassexual (2014) de Paul Preciado, por sua proposição de rompimento das dicotomias homem/mulher e heterossexual/homossexual, e deslocamento do prazer de órgãos específicos, ao desierarquizar as partes do corpo dos performers propícias ao toque¹⁶⁶.

O que nos interessa mais diretamente nessa aproximação feita por Ribeiro são os efeitos de produção de anonimato causados pela tinta preta em “...Preto de Gente” no rompimento da heteronormatividade e de tabus patriarcais acerca da experiência corporal.

¹⁶⁵ No original: once in the dark, audience and performers risk a choreo-chromatic fusion, a confusion and even dilution of identities, genders, ages, and skin colors through an amalgamation of a common black substance”.

¹⁶⁶ Para Preciado, “o sexo como órgão e prática, não é nem um lugar biológico preciso nem uma pulsão natural. O sexo é uma tecnologia de dominação heterosocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino), fazendo coincidir certos afectos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas” (PRECIADO, 2014, p. 25).

Isso ocorre primeiramente nos corpos dos performers, pois são eles que estão nus e em constante contato pele a pele uns com os outros. Mas também tem potencial de afetar os espectadores, cujos corpos estão submetidos à contaminação no fluxo de interações corpo-ambiente, à afetação visceral pelo ritmo, pelas imagens, pelas corporeidades, pelos toques.

Como dramaturgia convivial, “De repente fica tudo preto de gente”, então, cria uma situação de convívio intenso entre os performers, no corpo a corpo da massa; mas também entre esses e os espectadores, que estão em posição de decidir o quanto e quando querem ou não aderir à massa, jogar com a massa ou somente afastar-se dela; e, ainda, dos espectadores entre si, uma vez que a configuração espacial e a situação de indefinição em que se veem sobre onde ficar e como agir estimula a negociação de espaços, a observação da reação do outro, a troca de olhares e até mesmo outros gestos de busca de apoio/reconhecimento nesse outro semelhante, com rosto, para atribuir sentidos ao enigma da massa viva, sem face identificável.

Essa é uma faceta do anonimato importante para a desierarquização das partes do corpo, uma vez que a tinta preta, ao borrar os traços do rosto, torna-o dificilmente reconhecível, já não uma coisa em si, destacável do resto do corpo e do ambiente, mas quase matéria contínua por vezes indiscernível de outras matérias, o que nos remete a um estágio pré-linguagem e pré-organização corpórea logocêntrica, no qual a linguagem ainda não selecionou e nomeou algo como corpo humano, separando-o do ambiente, e algo como rosto, separando-o do resto do corpo.

Para Agamben, o humano se distingue dos demais seres vivos por ser o único que quer apreender a própria aparência, e o faz pela linguagem: “A linguagem é essa apropriação, que transforma a natureza em *rostos*”. (AGAMBEN, 2015, p. 87). O rosto carrega complexas implicações filosóficas, que demandariam outro estudo aprofundado¹⁶⁷. Para um filósofo como Emmanuel Levinas (1980), o rosto é o lugar da alteridade absoluta, que não está em relação ao eu. Segundo ele, “o modo como o Outro se apresenta, ultrapassando a ideia do Outro em mim, chamo-la, de fato, rosto” (LEVINAS, 1980, p. 270). O encobrimento do rosto, o seu desaparecimento entre partes de outros corpos na massa amontoada ou o borramento de seus contornos suspende nossos modos de relação habituais com o outro e nos joga em uma

¹⁶⁷ Para Régis Debray (1999) e Agamben (2015), o rosto porta o enigma do revelar/esconder alguém. Ele é “a exposição indiscreta de um enigma: a presença de uma fechadura sem chave. [...] É aquilo que possuímos de mais comprometedor, de mais secreto, sendo também a parte mais perigosamente exposta de nós mesmos [...] Por meio de meu rosto eu confesso – sem saber o quê. Apresento uma confiança diante de todos e ignoro qual (DEBRAY, 1999, p. 227). Tradução de Angela Maria Salgueiro Marques. Ver DEBRAY, Régis. *Les matières de l'âme: le visage entre pierre et cyber*. In: **Croire, voir, faire: traverses**. Paris: Jacob (Odile), 1999.

zona de indiscernibilidade que recoloca as questões a respeito do humano, do civilizado e da alteridade. Entretanto, no rosto de outro espectador pode-se encontrar de volta o conforto de ter um rosto reconhecível, mas só para encontrarmos outro desconhecido, que é o rosto desse outro espectador como alteridade absoluta. Algo nos olha de volta e nos interroga, uma vez que “o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, p. 31).

Uma dramaturgia convivial que se instaura como uma fusão coreocromática em que os processos de olhar e ser olhado, mas também de não distinguir e não ser distinguido, de identificar-se e desidentificar-se coexistem em tensão constante coloca o espectador em uma zona de indeterminação, de maior liberdade sobre como agir e de espaço crítico para sua ação, pois não há uma demanda direta direcionada a ele. O que há é a imersão em uma situação que implica o seu corpo e não lhe fornece um protocolo definido sobre como agir, mas, em vez disso, coloca-lhe em posição de decidir por si mesmo o que fazer. Se formar também parte da massa do público ou se desprender dela, se buscar no outro um padrão de respostas ou sustentar sua singularidade diante dos outros, se deixar reverberar em si a sensação de matéria viva, se tomar distância crítica ou se recusar a experiência, etc.

2.4.2 “Batucada”

“Batucada” (2014) é uma ação artística concebida pelo coreógrafo e diretor piauiense Marcelo Evelin como um trabalho fronteiriço com a performance teatral e a dança, feita com 50 artistas profissionais e não profissionais de distintas nacionalidades, por encomenda do Kunsten Festival des Arts, em Bruxelas, com diretrizes em relação à ocupação do espaço, à relação com política e com comunidade. Evelin conta que:

Nas três semanas anteriores à eleição do parlamento europeu, me chamaram para fazer uma coisa relacionada a corpo e comunidade europeia, a privado e público. Veio a ideia de uma parada alegórica, que fosse dentro e fora, com possibilidade de rua. Pedi para trabalhar com 20 brasileiros que não morassem na Europa, mas que viessem do Brasil. Desde o início foi centrado na coisa política. Procurei um grupo bem diverso, pessoas que ainda não tinham ido à Europa (EVELIN, 2017).

O convite do festival belga veio seis meses após a estreia de “...Preto de Gente”, de modo que a leitura de Canetti e a ideia de massa ainda estavam muito forte para o artista. Logo, juntaram-se a isso as Jornadas de Junho.

Semanas depois, estourou o 17 de Junho de 2013. Eu estava em São Paulo e fiquei impressionado com a muvuca e a multidão. Teve essa sintonia entre o Canetti e o momento político do Brasil, e ali peguei a direção dessa ideia da organização sem liderança e de massa que o Canetti trazia. (EVELIN, 2017).

A sinopse oficial apresenta “Batucada” como uma intervenção coreográfica para 50 intérpretes e o público, e evoca imagens de multidão relativamente organizada, como “um rito urbano, uma procissão civil, um desfile alegórico de um circo hipnótico, um carnaval pagão, uma festa bárbara, um protesto mascarado, a explosão de uma revolução interior” que pretende “conceder de volta ao espaço público o poder simbólico do comum”. Para isso, a matriz são práticas populares comuns no Brasil para celebração e protesto baseadas na percussão improvisada, típica do samba brasileiro, em que os instrumentos musicais tradicionais são substituídos por objetos de metal, como latas, panelas e frigideiras, que possam ser tocados em movimentos rápidos e repetitivos. Na ocasião da criação de “Batucada”, a referência mais direta eram os panelaços, protestos públicos que foram frequentes no Brasil durante o processo de impeachment de Dilma Rousseff. De acordo com o site oficial da Demolition Incorporada,

BATUCADA é um desfile anti-Olímpico preso/paralisado/travado no tempo e no espaço. Uma espécie de Parada em suspensão, que vai funcionar como uma reorganização de seus movimentos e metas, para recarregar e disseminar, no espaço público ocupado, um poder simbólico participativo e comum. A intervenção coreográfica vai servir para demonstrar, protestar e/ou celebrar a comunidade humana, considerando diversidade e antagonismo como parte essencial de uma revolução democrática. O ritmo transita entre a festa e o protesto num ritual que expõe a relação conflitante entre uma coletividade quase tribal e a subjetividade dos

indivíduos. O batucar em objetos cotidianos desmancha fronteiras entre expectador[sic] e artista, provocando reflexões sobre a pulsão do homem na sociedade contemporânea¹⁶⁸.

Assim como vestígios de “Massa e poder”, de Canetti, também estiveram presentes no processo criativo referências do tropicalismo¹⁶⁹ e sua relação ao Maio de 68, na França, assunto sobre o qual Marcelo Evelin vinha lendo, interessado no movimento de revolução da contracultura, nos comportamentos de transgressão, libertários, que se opunham ao regime militar no Brasil e rompiam barreiras entre formas populares, pop e experimentais. A letra de “Tropicália” (Caetano Veloso), com versos como “eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval”, aponta uma direção para “Batucada” e seu movimento auto-organizado de carnavalização dos corpos e enfrentamento de uma moral conservadora vigente e ascendente.

Figura 38. “Batucada”: o início.



Fonte: Demolition Incorporada, captura de vídeo.

Os espectadores chegam a um amplo salão quase vazio, com pé direito alto, sem qualquer separação entre palco e plateia, sem poltronas, nem indicação de qual espaço ocupar. O teto está forrado por balões vermelhos em formato de coração, suspensos por gás hélio. Há uns poucos performers com rostos ocultos por máscaras pretas de pontiagudos narizes vermelhos, que só lhes permitem ver os olhos de quem quer que as esteja vestindo. É a mesma máscara já vista em “Bull Dancing” (2006), que caracteriza a figura de Catirina, a

¹⁶⁸ Disponível em: <https://www.demolitionincorporada.com/batucada> Acesso em 10 ago 2019.

¹⁶⁹ Movimento de ruptura com padrões musicais composto por artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Mutantes, Rogério Duprat, Nara Leão, José Carlos Capinan, Torquato Neto e Rogério Duarte a partir de 1968.

mulher escravizada que deseja comer a língua do boi do patrão na folia do Bumba meu Boi, típica da tradição popular nordestina. Aos poucos, os mascarados aumentam. Relacionam-se silenciosamente com os espectadores, com seus narizes afiados e olhos descobertos. Formam grupo, massa. Batucam panelas amassadas. Despem-se. Atravessam, avançam.

Para reunir cinquenta batucadores, a cada nova temporada a Demolition Incorporada faz convocatórias públicas a

cidadãos, artistas, ativistas, mulheres, homens, gays, lésbicas, travestis, trans, com ou sem experiência em arte contemporânea, de qualquer grupo étnico ou classe econômica, que tenham de 18 a 90 anos, que queiram batucar panelas e latas, que queiram trazer seus corpos para a luta, que queiram performar uma ficção¹⁷⁰.

Os resultados são distintas formações nas diferentes situações em que se apresenta, a depender de quem responde ao chamado. Isso gera um movimento contrário às múltiplas exclusões que as condições de acesso à formação artística impõem sobre quais corpos fazem teatro, embora não resolva as questões estruturais e simbólicas mais profundas que se interpõem, como os circuitos restritos de circulação das informações sobre arte contemporânea e os limites financeiros enfrentados para deslocamento até os ensaios e tempo livre para se dedicar a eles. Ao mesmo tempo, quando a chamada consegue furar a bolha dos circuitos de teatro e atrai pessoas não familiarizadas com a linguagem artística, no tempo curto de ensaios é um desafio trabalhar a disponibilidade ao outro e ao improviso que a ação demanda dos performers. Nas apresentações a que estive presente como espectadora, no Festival de Curitiba e no Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte, ficou visível essa diferença de desempenho, considerando que no primeiro havia mais artistas experientes e, no segundo, mais cidadãos não familiarizados com o trabalho em arte.

O processo de ensaio ocorre em apenas seis dias de trabalho e envolve procedimentos simples, cuja complexidade, então, vem do encontro de performers e pessoas que não são artistas e não se conhecem, por vezes falantes de línguas diferentes (na estreia, eram 14 nacionalidades e idiomas como português, inglês, francês e holandês), postos em uma situação comum, para a produção de um estado. Essa não homogeneidade entre os participantes gera diferentes formas de compreensão e disponibilidade física, e o esforço do coreógrafo é o de não conduzir um ensaio de marcações e combinados, mas expor essas pessoas a um estado corpóreo estranho às convenções sociais, para que possam transferi-lo também ao público – eis a noção de “propósito incorporado”.

¹⁷⁰ Disponível em: <http://panoramafestival.com/blog/2016/10/projeto-batucada-abre-chamada-para-elenco-do-espetaculo-no-festival-panorama-25-anos/>. Acesso em 10 ago 2019.

Evelin conta que todos fazem uma roda na qual o movimento de um pode derrubar todo mundo – o que se assemelha aos exercícios em roda realizados na residência descrita anteriormente –, como forma de mostrar que a ação de um determina a de todos os outros. Segundo o coreógrafo, “tem muito a ver com toque e com escuta” (EVELIN, 2017). A preparação de uma dramaturgia do convívio, nesse momento dos ensaios, acontece menos com a entrada de espectadores no processo criativo – isso se dará só ao fim, em um ensaio aberto – e mais como um trabalho intensificado de jogo com copresenças dos próprios performers, que os sensibilize para as dinâmicas e fluxos geradas no contato proposto (e imprevisto) com outros corpos.

A escuta em questão inclui a do contexto político e dos modos como ele reverbera na performance e a transforma. Um exemplo foram as apresentações no Festival de Curitiba: “Era terra do Sérgio Moro, eu achava um absurdo bater panela naquele contexto de Curitiba” (EVELIN, 2017). Segundo a performer Anita Gallardo de Souza, que participou das apresentações no Festival de Curitiba, em março de 2016, a convocatória na cidade foi respondida por um número pequeno de participantes, de modo que não houve seleção. A decisão de manter todos os interessados teria, ainda, o objetivo de reunir forças diante da posição de Curitiba no jogo político de derrubada da esquerda e ascensão da direita. É significativo que o Festival de Curitiba daquele ano precedeu o processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, num período em que os “panelaços” gritavam janelas afora a intolerância de parte da população contra a mulher na chefia do Estado e sua “ideologia de esquerda”, barateada em palavras de ordem totalitária contra “petistas” e “petralhas”. Esse contexto de ascensão do conservadorismo também afetou o grupo em suas relações intensas de convivência durante os oito dias de ensaios mais apresentações: “O coletivo estava muito abalado com a questão das bateção de painéis em Curitiba, isso nos deixou próximos, cuidadosos um com o outro e entendendo a seriedade de estarmos juntos” (SOUZA, 2017). No trabalho de Evelin, assim como presenciamos na residência artística, os ensaios são o momento em que se estabelece uma ética da relação de convívio que será atualizada no encontro com o público.

Anita descreve o trabalho de “Batucada” como um processo de negociação ininterrupta com os outros. Negociações que moviam o grupo “no sentido do cardume”, como “uma nuvem que se modificava” (SOUZA, 2017). A presença de artistas que já haviam feito “Batucada” anteriormente era importante para contaminar o grupo com o estado corporal pretendido. O trabalho conjunto se iniciou por exercícios de exaustão. De acordo com Anita,

“o comando principal era de esquecermos quem somos no sentido de deixar o ego de lado” (SOUZA, 2017). A dinâmica de ensaios foi sentida por ela como um exercício de comunidade, que também tomava a forma de conversas e refeições feitas conjuntamente. Assim como na Residência no CAMPO, diariamente os performers realizavam o exercício de ser massa – ao qual a performer Paula Gorini Oliveira nomeia como “carne-multidão”.

Chegava-se na massa sempre depois de alguns jogos, exercícios, de forma não premeditada. Consistia em estabelecer, preferencialmente de olhos fechados, contatos com os outros corpos. Ficávamos a uma distância mínima, corpo-a-corpo [sic], levados por movimentos de interação espontânea, respeitando as singularidades e, ao mesmo tempo, entregando-se a esse contato, por demais prazeroso. Em algumas falas sobre a massa, muitas vezes veio a imagem de um polvo, que alcança muitos corpos com suas várias “mãos”, ao mesmo tempo em que é alcançado por várias mãos. (OLIVEIRA, 2017, p. 23)

Paula, que se apresentou com “Batucada” de 10 a 12 de novembro de 2016, no Festival Panorama, no Rio de Janeiro, relata que Marcelo Evelin se referia ao trabalho não como coreografia, mas “acontecimento”. O que organizava dramaturgicamente a coreografia (num sentido aberto, estendido) dos corpos eram estações e intenções pelas quais o grupo deveria passar.

Essas estações eram espaciais e também imaginativas: remetiam a imagens como a do arrastão na praia, o samba na laje, os imigrantes europeus habitando lugares estreitos e precários. Também partiam de sensações como a alegria do carnaval, a força de transformação de corpos que se colocam em luta num protesto político, a sensualidade dos encontros de corpos próximos e despídos; e intenções, um estado de idiotia logo no começo, como no filme de Lars Von Trier [“O Idiota”, 1998], a ancestralidade de pisada na terra com os pés dos índios, ou dos movimentos de transe do candomblé. Tudo isso costurado, amplificado, pelo som das latas e painéis de metal, numa modulação de ritmo, mas em constante produção de som, que funcionavam menos como adereços ou objetos cênicos, e mais como extensão dos corpos performativos. Mas tais “estações” não seriam atravessadas com passos marcados, ou tempos preestabelecidos. O grupo chegava nelas aos poucos, se estabelecia por um tempo, e em seguida se desfazia para adentrar uma nova “estação”. E este era o trabalho, e o mais difícil deles, uma vez que a qualidade dessas entradas e saídas daria à performance-acontecimento força ou fragilidade. E como não havia uma liderança nesse grupo, o movimento se dava por um corpo multidão, monstruoso, que parecia um corpo só, mas não carregava formas a priori” (OLIVEIRA, 2017, p. 22).

Diante da orientação explícita de não haver líderes nem destaques, tampouco uma coreografia fechada, o que cabe aos performers de “Batucada” é constituir uma espécie de “corpo-matilha” a partir de uma amplificação do sentido da escuta (como essa metonímia para a abertura dos sentidos em direção à atenção ao outro) para perceber os rumos dos movimentos, as estações e intenções de cada momento, ligando-se à multiplicidade da massa. Um corpo-matilha que, uma vez pratique entre si essa abertura perceptiva e disposição ao

toque, está apto a se aproximar, farejar, se relacionar tatilmente com o público, estendendo a experiência do convívio entre performers ao convívio entre performers e espectadores.

Paula também descreve, em um texto intitulado “O difícil exercício de ser o outro”, como sentiu o processo de outrar-se – semelhante, em princípios, ao exercício do Ser o outro realizado na residência no CAMPO. Seu depoimento reverbera o modo como Marcelo Evelin concebe que a arte pode vir a colaborar com uma mudança de paradigma no mundo por meio de um processo de alteridade, isto é, pela possibilidade de “transferir aquele que sou no outro e desfazer as fronteiras entre o que sou e o outro” (EVELIN, 2017). Para ela, isso se opera por uma exposição da fragilidade que permita a abertura ao outro:

Seis dias de batucada e um desafio: despir-se de si e deixar que o outro te atravesse. Ser e estar uma alteridade, um outro por vezes radical. Esse outro que te serve como reflexo invertido, como num espelho de Alice, em que se atravessa para além do que se vê por entre molduras. O outro que te atravessa e te revela.

Estranho exercício de deixar a fragilidade virar potência. Potência de sentir, de mover, de se comunicar sem uma única palavra. Apenas no toque, na sensação, no ombro a ombro, lado a lado... no ritmo swingado de corpos suados, pelados, mascarados.

Um despir-se que está muito além do tirar a roupa, mas despir-se de convenções sociais, de medos, de ego. Despir-se num exercício de generosidade, em abrir-se para que o outro te seja, e assim te sendo, você possa também o ser, e o sendo, você descobre também sobre si. Uma negociação constante de limites, de entres, de entrega.

É nessa relação que se constrói a experiência do Batucada. De intensa disposição física, emocional, temporal, criativa. De criatividade que está mais ligada ao viver o momento aqui e agora, e menos do inventar algo novo. De um novo que vem da repetição, mesmo um dia nunca sendo igual ao outro. Mas numa repetição comprometida. Com seus próprios desejos e também com todos os outros 49 desejos que se colocam em jogo. (OLIVEIRA, 2016).

Para Evelin, a negociação consigo mesmo sempre passa pelo outro, mas deve ter o cuidado de não generalizar e pressupor uma igualdade entre os desejos, nem apoiar-se em uma noção romântica de amor universal, e sim permitir a existência das singularidades – e dos desejos de cada um, conforme observa Paula. Eis a ética para o convívio teatral em “Batucada”.

Desse modo, os afetos que circulam entre os corpos de performers e espectadores no acontecimento cênico não são da ordem do consenso nem somente do aprazível e do conforto. Para Evelin, interessam os afetos que interferem na participação e no posicionamento das pessoas na sociedade, mas que nem sempre nos permitimos sentir, tais quais desejo, nojo e confusão. Então, assim como em “De repente fica tudo preto de gente”, a questão do medo do contato com o outro se faz sentir.

Este é um dentre muitos pontos de aproximação entre os dois trabalhos. Outro é a contrassexualidade, no sentido que foi apontado anteriormente por Ribeiro. Para Evelin, o

aspecto sexual se revela embora não seja tópico de ensaio, e não o é justamente por seu caráter de tabu que, segundo ele, só se rompe em guetos que recusem as restrições heteronormativas. Desse modo, o corpo desejante, o corpo sexualizado, entra em cena em meio a outros afetos que podem sobressair a depender da disposição do público. Para o diretor, o tipo de contato corporal proporcionado por “Batucada” não faz com que acabe o medo ou a violência, “mas é uma coisa que vai sendo negociada ali dentro, dentro do processo e com o público, uma negociação a cada momento” (EVELIN, 2017). Uma negociação que, para os performers, é experimentada no exercício do contato em massa, ou carne-multidão, e que chega até o público em momentos de maior proximidade física, como o do arrastão, quando o espectador precisa negociar o espaço que ocupa e as fronteiras do próprio corpo.

Desse modo, a relação de convívio que se propõe ao público não é nem de imposição nem de “retração”. “*Batucada* é intervenção, e mais que tudo, um acontecimento que provoca de forma contundente o público, subitamente incluído no meio de um bloco de carnaval, de uma manifestação de rua, de um arrastão” (BARRETO, 2016). Essa inclusão se dá por um entendimento primordial do diretor e coreógrafo de que o público “é parte do espaço, parte da coisa toda” (EVELIN, 2017).

Para Evelin, é tênue a linha que separa espectadores e performers, “a única diferença é a máscara e depois o corpo nu, mas tem a possibilidade das pessoas ficarem nuas, o que sempre acontece” (2017). Como consequência disso, ele direciona poucas orientações aos performers sobre como se relacionar com o público, e o foco delas é – como com os outros performers – negociar, abrir a percepção e se presentificar para o corpo a corpo da situação. Ou seja, pressupõe um tratamento do espectador como mais um corpo entre os corpos na multidão, em orientações como as seguintes:

Não trate o público como uma coisa longe de você ou que você tem de servir ou fazer alguma coisa para eles porque estão pagando ingresso. Não se retraia e pare com essa gentileza social de ser bonzinho em relação ao público. “Meu público” não existe, é o mundo que está aí e a gente se relaciona com ele. Não tem um lugar especial de cuidar das pessoas nem de atacar. Cuidado para não bater na cabeça, não derrubar, mas é um corpo a corpo que vocês estão vivendo aqui e vão viver com o público, cuidado para não proteger demais nem atacar (EVELIN, 2017).

Se, tal como argumentamos previamente, a dissimetria permanece por obra de os performers conhecerem previamente as proposições cênicas (a exemplo da sequência de estações) e o conduzirem portando as painéis, o fato de haver entre esses performers cidadãos antes inexperientes no trabalho em arte e, principalmente, o investimento na instauração de um propósito incorporado favorece uma contaminação cinestésica que reduza um pouco mais

a distância entre esses corpos para aqueles espectadores que se sentem “convocados” pelos ritmos e fluxos.

Nos primeiros momentos de “Batucada”, é com o semivazio do espaço e as materialidades do próprio corpo, dos corpos dos outros espectadores e dos balões de coração que o público mais se relaciona. Espera, conversa, puxa os fios vermelhos, caminha, forma subgrupos, se prende a um balão ou a muitos. Isso se assemelha ao comportamento descrito por Bourriaud (2009) de visitantes que pegavam o máximo de bombons possível nas “candy pieces” de Gonzalez-Torres, e que o crítico de arte relaciona a uma concepção acumulativa de mundo. Para Evelin, entretanto, este e outros comportamentos do público não são objeto de julgamento, uma vez que não há interesse em conduzir ou manipular as ações e reações dos espectadores, mas instaurar um lugar de autonomia e decisão. Um lugar de liberdade onde cada um é responsável pela sua liberdade. “Batucada”, então, inclui o espectador na dramaturgia, mas como esse espectador que precisa inventar o que é ser espectador ali, naquela situação de rompimento do isolamento dos corpos, e que tem diante de si decisões estéticas e éticas a tomar. Desse modo, instala a crise da expectativa, pela qual os modos habituais de se relacionar com o espetáculo de teatro ou dança já não bastam; abre-se uma zona de indeterminação que é, também, espaço privilegiado para a criação.

Figura 39. “Batucada”: mascarados e infiltrados.



Fonte: Demolition Incorporada, captura de vídeo.

Pouco a pouco, os espectadores são rodeados por dezenas de mascarados munidos de panelas amassadas e outros utensílios gastos de metal e baquetas. Eles se aproximam com ares de curiosidade ou intimidação: nos cercam, nos cutucam, encaram, gerando uma atmosfera de estranhamento, até mesmo de hostilidade, mas sem violência concreta. Esse tempo de reconhecimento/desconhecimento é dilatado, prolonga-se por cerca de vinte minutos desde o início da entrada do público, e assemelha-se – para levar além da referência de “Os Idiotas”, e levando adiante a imagem da matilha – ao encontro de cães ou outros animais que se farejam. Há um sentido de figura arisca, arredia e passível de desconfiança. Uma animalidade prévia à identificação à cultura e seu mal-estar, como se a máscara operasse um recuo antecivilizatório, que faz dessas figuras imagens de pulsões não domesticadas, evocando imagens como a do bando. Assim, emergem afetos relacionados ao medo, ao constrangimento, à inibição social, mas também à curiosidade e sensualidade intensificadas, alterando o circuito afetivo cotidiano.

Ao recobrir as feições do rosto e suas expressões, a máscara nos coloca diante de uma imagem de uma figura humana anônima e despersonalizada, mais próxima dos outros animais, por romper uma lógica hierárquica de expressividade. Isso também afeta diretamente o modo como o convívio ocorre, uma vez que não temos mais o reconhecimento mútuo dos rostos.

Figura 40. “Batucada”: a máscara de Catirina.



Fonte: Sérgio Caddah, s/d.

Para Agamben, “na nossa cultura, a relação rosto/corpo é marcada por uma assimetria fundamental, que quer que o rosto permaneça sempre mais nu, enquanto o corpo

está por norma coberto. A esta assimetria corresponde um primado da cabeça” nos diversos âmbitos sociais (AGAMBEN, 2014, p. 126). Ao vestir os rostos e despir os corpos, nosso logocentrismo é abalado, confrontando a relação convivial com outro paradigma.

O anonimato, como já vimos em “De repente fica tudo preto de gente”, é uma libertação das identidades e seus predicados aprisionantes. Além disso, a pesquisadora Ivana Menna Barreto (2016) faz a relação entre o mascaramento em “Batucada” e os *blackblocs*, não só por cobrirem os rostos, mas também pela atitude “anarquista”, sem líderes, de infiltração na multidão (de espectadores). Essa imagem da infiltração é bastante significativa para esse início da “Batucada”, quando a massa de espectadores ainda é muito maior, e até mais ativa, do que a dos corpos dos mascarados que vão se esgueirando por entre nós. É por volta dos vinte minutos, então, que os movimentos dos performers começam a tomar forma e ritmo mais reconhecíveis como dança, ainda que o seja de maneira completamente despadronizada, como movimentos estranhos entre o gesto cotidiano, o sambar, as contrações de ombros e abdômen, como vestígios de um golpe sofrido, ou como um corpo que enfrenta, move-se agilmente entre outros, como um *blackbloc* na manifestação. Em contraparte, o espectador precisa encontrar sua própria forma de estar entre outros nesses rastros do golpe. Mesmo que permaneça em posição de observador, em pé, há um contágio cinestésico em curso.

Sempre aos poucos, sem que se note exatamente como se iniciou a mudança de estado e de fluxo, surgem mais mascarados, e ouvimos um ou outro batuque de panela. Eles dançam o estranho de suas singularidades – para retomarmos a noção de Didi-Huberman. A imagem que se forma é de uma multidão que revela a sua composição por corpos singulares – comuns, estranhos, feitos da mesma carne, plurais nos gêneros, nas cores, nas formas e tamanhos. Passa dos trinta minutos quando a batucada enfim toma volume, como uma ocupação agora sonora do espaço por uma bateria desconstruída, que não se une em prol do melhor desempenho, mas do fazer algo junto, mobilizar pela energia corpórea e sonora. Um movimento, um manifesto, uma revolução? Ou, como escreve Ivana Menna Barreto, “uma revolta pelo corpo” (BARRETO, 2016) que se inicia pontual e vai ganhando volume e envolvendo os presentes.

As roupas vão se perdendo pelo caminho, os corpos mascarados e cada vez mais desnudos atravessam o corpo do público e avançam em massa. A ética do desejo aqui se apresenta, também, como uma não imposição da nudez aos próprios performers, de modo que restam em uns e outros alguma calcinha, sutiã ou cueca. Não é o mesmo convívio que se

instaura entre corpos vestidos e corpos nus na nossa sociedade. Tal como observamos no uso das máscaras, a nudez como figurino interfere diretamente nos afetos postos em relação, expondo com vulnerabilidade as superfícies dos corpos – as peles – e, com elas, as fronteiras em disputa nos atos de amor e violência, invasão e carícia, os toques reprimidos, os indesejados e os desejados.

Agamben observa que “a nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma assinatura teológica” (AGAMBEN, 2014, p. 92). Sua origem é a de Adão e Eva, cujo pecado os obriga a cobrir seus corpos porque é justamente o ato que os revela em sua nudez antes invisível – uma vez que não tinha a que se opor para ser notada. A sua “nua corporeidade”, já não inocente, já visível, inaugura a vergonha, a libido e o mal. A nudez, para o autor, então, é um *acontecimento*: a subtração da veste pressuposta. E, como tal, não cessa de acontecer, não se estabiliza, a não ser que se desative o dispositivo teológico que opõe natureza (nudez) e graça divina (veste). Quando a arte o faz, mostra a nudez como o sem mistério, o que nada significa.

Em “Batucada”, a nudez é teológica nos primeiros impactos do corpo despido, ela é a subtração dessas vestes que estavam ali e, como tal, liberta a vergonha e a libido. Mas a duração da nudez em proximidade com o corpo dos espectadores, o convívio com a nudez, ultrapassa sua dívida divina e nos coloca, também, diante do corpo enquanto materialidade, carne, presença, sem sentido prévio.

Ao passo que a máscara apaga a possibilidade de identificação pelos traços do rosto, são os corpos que impactam com suas diversidades de formas, idades, órgãos sexuais e características secundárias reconhecíveis como masculino ou feminino, magros e gordos, negros e brancos, nunca mostrados em sua individualidade, mas como um conjunto de grande força onde as singularidades formam um comum heterogêneo: todos corpos, todos distintos. Esses corpos são postos em relação aos corpos dos espectadores, eles negociam sem pudor o mesmo espaço, avançam, recuam, param, unem-se, num jogo de ação-reação que faz o público precisar se deslocar ou ser tocado, esbarrado, encurralado contra uma parede.

Somos altamente afetados pela energia circundante, pela sensualidade dos corpos; pelas imagens compostas, pelo ritmo da música, pela gravidade do batuque; pela reverberação dos fluxos e movimentos, ora unidos em formações grupais ora isolados, ora nos arrastando com eles; pelos movimentos que nós mesmos temos de fazer para acompanhá-los, desviarmos-nos, vê-los, vermos-nos, participar daquela situação com reações, ações e decisões que nos colocam na posição de sermos observados tanto pelos outros espectadores quanto pelos próprios performers. Ao passo que a massa de performers autogestiona os fluxos que

produz, ela oferece um espelho coreográfico ao público, que passa também a desenhar fluxos, avanços e recuos, aglomerações e destacamentos, sem uma ordem prévia nem líderes.

A dramaturgia é essa estrutura aberta de convívio entre os corpos ativados pela energia da batucada e plena de sugestões, afetos, humores, que não encerra leituras, muito menos narrativas, ao contrário, ela explode com esse modo de organizar possibilidades de sentidos autônomos num acontecimento cênico plurívoco. Pela configuração espacial aberta, ampla e multifocal, pela condução não impositiva do olhar e pela distribuição dos corpos, ela abre a possibilidade de direcionamento da atenção às ações realizadas pelos espectadores. Ao serem observados também, o comportamento de uns impacta os outros ainda mais do que já acontece até no escuro das poltronas diante do palco italiano, e essa convivialidade determina variações no acontecimento cênico a cada apresentação.

A dramaturgia do espaço, em articulação com a dos corpos e dos objetos, instaura duas camadas contraditórias entre si. No ar, acima das cabeças, os balões em formato de coração, vermelhos, inflados, flutuantes, poder ser lidos como uma dimensão da idealização romântica. No chão, os corpos, o bruto da carne não recoberta, a agressividade menos domesticada, as pulsões corpóreas, a violência do bando. As duas dimensões permitem escolhas abertas por parte dos espectadores, inclusive a de se desconectar dos corpos e se isolar em uma relação direta com os balões, como a escolher uma visada lúdica, romântica e idealizada à vida, em vez do atrito do corpo a corpo. Em uma das apresentações no Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte – FIT-BH, uma espectadora juntou mais de três dezenas de balões; outra, também com um maço em mãos, desenhava uma trajetória deles pelo espaço; e havia ainda os que se abraçavam a eles.

Desse modo, “Batucada” faz-se paradoxal experiência de imersão para o espectador, que é destituído de seu lugar de conforto e de anonimato para passar a ser visto enquanto vê, a transitar entre observador e observado, numa ampliação de seu papel no acontecimento teatral. Esse lugar instável de borramento das fronteiras, agenciando os opostos em uma forma complexa, desperta uma atenção alerta, uma percepção intensificada de nossa presença simultaneamente como espectador (um) e como público (muitos) em meio à da situação de convívio. Há uma tensão sustentada entre o ser singular e plural, posições em trânsito também demandadas na sociabilidade democrática, aqui experimentadas de modo extracotidiano.

Isso favorece uma experiência de comum – aquilo que nos indiferencia (e não “igual”) uns dos outros – e de alteridade – esse deslocamento em direção ao outro que transfigura a percepção dele e de si mesmo. “A ‘desidentificação’ induzida provoca uma

proximidade e uma sensualidade que explode no vigor do coletivo – e é pelo coletivo que se pode perceber a singularidade desta intervenção” (BARRETO, 2016).

Na multidão, o espectador também pode se desidentificar de si mesmo – o que, na minha experiência como espectadora, se deu em um momento de arrastão, quando o fluxo de corpos que passava por mim era tamanho que já não havia distância a preservar entre os corpos, eu estava no “olho” da massa – o tal ponto onde se está mais próximo do outro do que de si mesmo, conforme descrito por Canetti. Os corpos são trincheiras e sua inviolabilidade é colocada em suspensão, de um modo ao mesmo tempo vulnerável e de potência.

Os espectadores, portanto, são postos em situação de responder racional e corporalmente – em momentos como o do arrastão, mais corporal do que racionalmente – aos estímulos dos performers, num lugar incontornável de decisão sobre como se posicionar no espaço, como reagir à aproximação dos outros corpos, o que fazer com os próprios corpos e, no âmbito simbólico, quais sentidos atribuir a um espetáculo aberto que não concede julgamentos prontos.

Embora conduzida através da estrutura armada por Evelin, a experiência do público é bastante livre e autônoma, há espaço para expressão de suas singularidades e estímulo à autorreflexividade sobre seu estar em cena: como olhar para as coisas? Como se posicionar? Como vivenciar essa situação que se apresenta? Aqui, a ação não é mínima – como era nos espetáculos descritos por Oscar Cornago no capítulo anterior –, há toda uma construção simbólica mediada por corpos, painéis e música com a qual se relacionar. A pressão sobre o espectador não é para que ele produza sentido a partir do vazio, mas de um embate provocador com uma ficção construída pela ação.

O que “Batucada” demanda é a “coragem de assumir certos riscos como espectadores, saindo de uma posição de conforto e indo ao encontro da massa de gente, entrando nela e saindo, encontrando corpos e maneiras diferentes de mover” (Barreto, 2016). O espectador pode ou não se sentir à vontade para criar como ele quer ocupar e estar naquele espaço, mas não poderá se furtar de ter que decidir, mesmo que sua escolha seja sair, permanecer parado, fechar os olhos, virar-se de costas, tirar selfies, estourar balões ou fazer um monólogo em alto e bom som. Há relatos de aversão ao trabalho, como o de M. A¹⁷¹, que diz: “o meu corpo, presente, odiou. Fui embora. [...] Uma gente batendo panela fora de ritmo. Foi isso o que o meu corpo sentiu. [...] Vira agressividade”. Há também os espectadores que se lançam na multidão, dançam e até os que se despem. E, ainda, aqueles que se põem a

¹⁷¹ Optamos por manter em anonimato.

reorganizar a cena, deslocando e amarrando os balões, por exemplo, num “devir-diretor”, conforme observa o crítico Clóvis Domingos¹⁷².

Em tensão a essa dimensão individual, “Batucada” chama a atenção também para a constituição do comum a partir de uma sociabilidade outra e efêmera, configurando representações coletivas temporárias e diversas. Entre as estações ruidosas que remetem ao terreiro, ao carnaval, à bateria de escola de samba, ao arrastão, infiltram-se silêncios, pausas e suspensões. Em um dos mais significativos, há o paredão que se forma de performers enfileirados lado a lado. Após uma batucada intensa e duradoura, eles param e sustentam o silêncio, olhando de frente para o público. Ivana Menna Barreto relata:

O curioso é que neste momento vários espectadores, durante a apresentação deste dia, se manifestaram com palavras de ordem, como se estivessem de fato lá fora, naquela outra manifestação – talvez pela grande sintonia que estava acontecendo entre aquela intervenção e a realidade, ou pela violência contida em cada um, que está buscando formas de se revelar (BARRETO, 2016).

Em uma das apresentações no FIT-BH, também houve interrupção por um monólogo de espectador. Ainda assim, os performers sustentam a suspensão. Deixam o silêncio pesar, os corpos pesarem, expostos em sua carnalidade, em sua nudez sem mistério.

Figura 41. “Batucada”: o paredão toca e silencia.



Fonte: Demolition Incorporada, captura de vídeo.

O próximo silêncio se dará ao final, quando a batucada avança corredor afora e alcança a porta do teatro. Encontramos os mascarados já sem máscaras, mas ainda sem rosto,

¹⁷² Informações verbais obtidas em debate realizado em setembro de 2018, no Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte.

deitados nus sobre o chão de barriga para baixo, como abatidos, mortos. Já desprotegidos das paredes do edifício teatral, encontram a cidade como carne descartada sobre a calçada. O frio noturno, por vezes a neblina ou uma chuva fina intensificam o desconforto que pressupomos estarem sentindo. A imagem em si é forte o bastante, mas a cena ainda exige do público que, para sair do teatro, atravesse aqueles corpos. Estão no caminho. Com o máximo cuidado, é possível passar pisando nos intervalos entre uma mão e um rosto, uma bunda e um pé.

Essa exposição diante de todos que passam, e podem ver aqueles corpos jogados, ressalta a fragilidade e faz crescer a contundência da ação, que aumenta quando os espectadores percebem que terão de passar por entre eles, para sair do museu¹⁷³. É uma situação difícil para cada um que passa pelo espaço ínfimo entre um corpo e outro, temendo pisar em cada um. É preciso um cuidado e uma delicadeza, uma atenção para não machucar, concretamente, quem está deitado; mas a própria ação de passar por cima já faz parte dessa imagem inevitável, de tudo o que aconteceu na obra e continua acontecendo sistematicamente na vida. Batucada não quer apaziguar, ao contrário, expõe nossa violência e ao mesmo tempo insufla a vida. Mesmo silenciando, com os corpos inertes, a performance continua agindo sobre nós, que percebemos nossa naturalidade diária diante da dor alheia. Ao passar pelos corpos no chão há ainda um batuque na memória, e depois quando saímos dali esse batuque persiste, é um batuque que nos acompanha, uma mistura de festa e espanto com o que somos (BARRETO, 2016).

Figura 42. “Batucada”: travessia final.



Fonte: Demolition Incorporada, captura de vídeo.

Quem aguarda ou quem já completou a travessia põe-se a observar por um tempo, deslocando radicalmente o foco do olhar para qual será a ação do próximo espectador, como ele lidará com os corpos diante de si, como ele se posicionará, o que fará com a

¹⁷³ Ivana Menna Barreto escreve a partir de uma apresentação vista no Museu de Arte Moderna – MAM do Rio de Janeiro.

responsabilidade que lhe é transferida? A última imagem que se forma, então, para quem já cruzou o mar de corpos, é a travessia feita pelos espectadores que restam, povoada pelos balões de coração que carregam para casa, pelas expressões dos rostos e dos corpos que ainda se movem, enquanto os dos performers permanecem carne inerte.

A dramaturgia convivial que se instaura é a de ser corpo na multidão, singular e plural, sem padronizar-se, sem unificar-se, sem protagonistas nem líderes. Negociar espaços, toques, afetos, cuidados e violências. Uma multidão monstruosa, porque não se fecha em uma forma fixa, preserva o espaço de liberdade.

O monstro da multidão vai-se tornando visível, com sua peculiar mistura de prazer e risco, pelo que pode ainda acontecer – a liberdade de cada um vai aparecendo, ao dançar e integrar um desfile carnavalesco que inclui surpresas violentas, como quando estamos na rua; e a sensação de que ninguém nos comanda nos liberta subitamente da (e na) obra, em muitos momentos, como se pudéssemos também nela inventar um certo jeito de mover, de descobrir uma potência na maneira de estar no grupo de performers por dentro, tornando-nos participantes e não apenas observadores[...] A participação no coletivo de Batucada provoca uma espécie de emancipação, cada um é dono de si e ao mesmo tempo é parte do monstro que cresce e se parte, se fragmenta, se desloca, se transfigura em vários outros aglomerados de corpos, que só se revelam enquanto estão, temporariamente, juntos” (BARRETO, 2016).

É a liberdade de ser em meio a outros seres livres, e de responder eticamente por suas posições assumidas, que se articula em “Batucada” uma dramaturgia convivial pela imersão dos corpos na experiência comum de ser multidão. Ser um corpo diante de outro corpo, ser um corpo diante de outros corpos, e inventar um modo de conviver na tensão entre a sua singularidade e a dos outros. Mais do que um modelo de convivência, a dramaturgia convivial se apresenta, então, como a atualização em situação, no aqui e agora, no corpo a corpo, da pergunta: como conviver(mos)?

3. DRAMATURGIAS CONVIVIAIS

A esse tipo de dramaturgia que investe atenção e esforços na composição, estruturação e organização da dimensão convivial do acontecimento teatral ou performático, propiciando o reconhecimento pelo espectador da situação de que ele toma parte e promovendo estratégias de implicação do seu corpo em uma zona comum de afetação mútua com os outros espectadores e atores/performers, de modo que incorpora suas ações e o torna produtor de sentidos, proponho chamarmos *dramaturgia convivial*.

Expressão que atua como conceito operativo para a investigação e análise de práticas teatrais contemporâneas que potencializem e problematizem a convivialidade, tanto nos sentidos expressos textualmente quanto nas estruturas formais e de relação que prefiguram, instaurando formas de vida esteticamente organizadas que propiciem experiências estéticas de habitar um mundo comum.

A trama social é reimaginada e atualizada em ato nessas práticas performativas que recriam o campo relacional e reorganizam os contratos sociais. Tal elaboração da convivialidade assume formas autorreferenciais e autorreflexivas, que evidenciam questões como “de que convívio estamos usufruindo e o que fazemos dele?”, lançando pistas para uma abordagem crítica dos modos de coexistência no contexto social mais amplo.

Desse modo, na análise dessas práticas artísticas, revelam-se alguns possíveis e impossíveis envolvidos no ato de implicar o corpo em uma dramaturgia convivial: integrar um dispositivo de revelação e ampliação das complexas dinâmicas e tensões do convívio social; romper o constrangimento, a inibição, o medo e o isolamento, produzindo outros afetos ou interferindo neles; permitir-se a vulnerabilidade e o risco da situação de convívio próximo, sob a “ameaça” do contato físico; e instaurar experiências de comum, com seus acordos e desacordos, conjunções e disjunções, consensos e dissensos.

As dramaturgias conviviais convocam os espectadores a explicitar sua presença, as relações com os outros corpos e o gesto artístico que lhe é próprio no acontecimento cênico, de modo que ele se torna, também, produtor de sentidos, criador de dramaturgia. Isso é consequência de um modo de conceber o teatro que compreende o espectador como parte integrante do acontecimento e dedica a atenção aos modos de engajar os seus atos, por meio de estratégias dramaturgias que envolvam criativamente a dimensão do público. Suas formas de implicação na dramaturgia se darão pela corporeidade, pelos modos de estar no mundo, pelos modos de coexistência, tomando parte na negociação – ou repactuação – de uma

repartilha dos tempos, espaços, presenças e sentidos em uma situação de convívio social alterna ao cotidiano.

Portanto, as dramaturgias conviviais compreendem o território comum (a situação) onde se desenrolam os atos criativos dos atores e os atos criativos dos espectadores. Ao caráter coletivo da constituição de qualquer dramaturgia no sentido expandido, pois congrega o trabalho de diretores(as), performers, iluminadores(as), cenógrafos(as), músicos(as), figurinistas, etc., soma-se o reforço da ação criativa do público, como grupo, ou do espectador, um a um, assumindo também a função de agente compositor. Esse fazer junto manifesta-se, também, como um jogo com as suas copresenças, que evidencia a convivialidade. Desse modo, transfigura o papel ordinário do espectador por um gesto relacional, que engaja seus corpos, discursos, memórias e posicionamentos na constituição dos sentidos da obra, abrindo espaço para que se posicionem como sujeitos estéticos e sujeitos políticos.

Portanto, o espectador toma parte de um jogo duplo. Atua e observa. Observa e é observado. Observa-se atuando, observa-se sendo observado. São esses trânsitos, decorrentes de uma ruptura com a posição fixa de contemplação que o público ocupou por séculos nos teatros convencionais, que estimulam a sua autorreflexividade sobre a situação do acontecimento teatral – em especial, as funções assumidas pelo público, que, quando já não seguem as convenções habituais, revelam seu caráter construído e, portanto, mutável, abrindo um espaço de maior liberdade para ação de cada espectador.

Logo, as oposições binárias entre passividade e atividade, sujeito e objeto, presença e sentido são substituídas por uma compreensão fluida dos deslocamentos entre essas categorias. Os trânsitos abertos ao espectador – e ao performer, que se faz também observador – são constituintes da liminaridade desse tipo de prática artística, cuja linguagem se ocupa do *entre* das instâncias. Justo a zona de relação, de permeabilidade e de cruzamento. O trabalho dramaturgicó será o de tecer uma malha porosa que enrede o público por meio de palavras, presenças, objetos, espaços e tempos urdidos para instaurar uma forma particular de convívio, que pressuponha certa liberdade de atuação dos espectadores em reação às proposições dos artistas.

Por que optamos pelo uso expandido do termo dramaturgia em vez de “dispositivo” convivial? Há uma tendência contemporânea à adoção do termo *dispositivo* para diversas propostas artísticas, seguindo o entendimento de que seria um termo muitas vezes mais adequado para descrever o resultado de processos criativos do que *encenação*, *ação*,

coreografia ou mesmo *dramaturgia*, *instalação* ou *peça cênica*. Para José A. Sánchez (2016), o conceito fundamentaria uma boa parte da prática artística contemporânea, implicando: 1) uma abordagem das artes cênicas e visuais que substitua termos insuficientes como peça e instalação, 2) uma mudança na concepção de autoria, inclusive por parte dos próprios artistas, que assumiriam a função de “engenheiros”, “promotores” ou até “assistentes na atuação de outros”, destituindo uma suposta hierarquia autoritária do artista; e 3) “um modo de obter uma agência coletiva”, seja para “produzir um modelo de coexistência” ou “organizar um jogo ou ritual em que se discutam questões políticas” (SÁNCHEZ, 2016, s/p).

Sánchez se detém em muitos aspectos semelhantes ou aproximados à perspectiva que propomos para análise das dramaturgias conviviais, sobretudo quando indica a possibilidade de dispositivos cênicos forjarem modelos de coexistência. Além disso, ilustra o artigo em questão com uma imagem de “Batucada”, de Marcelo Evelin. Contudo, discordamos da sua proposta de substituição do termo *dramaturgia* por *dispositivo*, considerando que significaria uma perda semântica, uma vez que não abrangem o mesmo escopo de sentidos.

Desse modo, quanto a 1), é importante ressaltar que, nesta tese, não empregamos o termo *dramaturgia* como outro nome possível para o mesmo fenômeno que se acostumou nomear como peça ou instalação, conforme sugere o autor, e sim como um dos processos específicos que os constitui, a todos esses tipos de trabalhos no campo das artes vivas – o processo de composição, articulação, organização dos seus elementos. A dramaturgia ocupa uma posição particular e processual do ponto de vista da produção, a do *processo de compor as formas e sentidos de uma obra ou ação*, que poderá ser objeto de análise no enfrentamento do trabalho resultante, na medida em que se analisa sua estruturação do ponto de vista da expectativa.

Além disso, em outro artigo, “Dispositivos de representación” (2017), Sánchez retoma essa discussão à luz das transformações na representação e afirma que dispositivos priorizam o conhecimento de regras ao das representações, embora isso produza novos modos de representação. Segundo o autor, “os dispositivos liquidam a ideia de representação dramática, enquanto o funcionamento do dispositivo não responde ao movimento das ações humanas, mas podem seguir produzindo atuações representáveis com diversos graus de intensidade” (2017, p. 335)¹⁷⁴. Essa afirmação em relação às ações humanas deriva da concepção de que os atores já não são autores, mas “facilitadores” do funcionamento de

¹⁷⁴ No original: “los dispositivos liquidan la idea de representación dramática, en cuanto el funcionamiento del dispositivo no responde al movimiento de las acciones humanas, pero pueden seguir produciendo actuaciones representables con diversos grados de intensidad”.

dispositivos que escapam ao seu controle (e o que das relações humanas não escapa?). Daí o destaque dado a trabalhos que dispensam a ação dos corpos vivos dos atores como “Los incontados: um tríptico”, do Mapa Teatro, apresentado como uma instalação na Bienal de São Paulo de 2014 e trabalhos de Rabih Mroué e Roger Bernat. Nas palavras de Sánchez, “que suas peças cênicas possam funcionar sem atores, seja porque se convertam em instalações, seja porque são concebidas na ausência de intérpretes, é um indício de que podem ser mais bem descritas como dispositivos do que como representações” (2017, p. 336)¹⁷⁵.

Entendemos que tais especificações afastam a concepção de dispositivo das dramaturgias conviviais por favorecer práticas artísticas em que a presença dos corpos dos atores é restrita, conseqüentemente enfraquecendo o convívio. Essa é uma configuração que vemos em “Stifters Dinge”, de Heiner Goebbels, mas não em “Batucada”, em que a relação de contágio cinestésico com os corpos vivos em movimento é tão determinante de todo acontecimento.

O foco em regras e a noção de atores-facilitadores também diferem da nossa compreensão de dramaturgia como ação humana de composição. Há uma ênfase na caracterização dos dispositivos como aparatos constituídos por regras definidas às quais os espectadores, destituídos do lugar de público, conhecem e das quais se tornam operadores sob a assistência dos artistas – como quando Sánchez afirma que “os espectadores se ativam como atores por meio de uma série de jogos ou situações artificiais geradas de acordo com certas ferramentas teatrais ou coreográficas”¹⁷⁶ (2016, s/n.). Entendemos que as situações “artificiais” correspondem às práticas artísticas em si, uma vez que resultam do processo de construção humana, e a convocação à ação dos espectadores em dramaturgias conviviais os coloca no trânsito entre ver e outras formas de agir, o que não é o mesmo que se tornar “ator”. Ainda assim, indagamos se seria o *dispositivo*, tomado nesse sentido de estruturação de um jogo, um tipo específico de dramaturgia?

Tal caracterização até certo ponto pode ser deduzida de trabalhos como “Domínio Público”, de Roger Bernat, por exemplo, pelo modo como o espectador ingressa na operação cênica para cumprir regras explícitas de um jogo. Diz a descrição oficial:

Domínio público é como um jogo de tabuleiro em tamanho real, onde o espectador é bem mais que uma simples peça. A ação vai tomando forma a partir de instruções orquestradas cuidadosamente por Bernat, a fim de investigar as possibilidades de

¹⁷⁵ No original: “Que sus piezas escénicas puedan funcionar sin actores, bien porque se conviertan en instalaciones, bien porque sean concebidas en ausencia de intérpretes es un indicio de que pueden ser mejor descritas como dispositivos que como representaciones”.

¹⁷⁶ No original: “los espectadores se activan como actores por medio de una serie de juegos o situaciones artificiales generadas de acuerdo a ciertas herramientas teatrales o coreográficas”.

narrativas que surgem em um coletivo que tenta se organizar. Microcomunidades que se formam, se desfazem e refletem alguns padrões sociais determinantes para se chegar ao fim da ação¹⁷⁷.

O convívio cênico se estabelece entre espectadores-jogadores, enquanto a dimensão das atuações, de fato, perde espaço. Contudo, em trabalhos como “Batucada” e outros citados ou analisados no escopo desta pesquisa, percebemos menos esse tipo de estruturação em que o artista aciona um aparato, do que como uma organização poética de materiais que se estrutura com lacunas abertas à ação dos espectadores cujos corpos são colocados em relação com os corpos dos performers e se deslocam, em trânsito, entre observar e agir.

Mesmo em um trabalho como “Arqueologias do presente – A Batalha de Maria Antonia”, no qual há uma instalação com documentações e as performers agem como facilitadoras dos jogos anunciando as regras (o que, portanto, se constitui como um dispositivo), elas também investem na constituição de breves vínculos afetivos com os espectadores e realizam ações que empregam seus corpos na presentificação de outras realidades, como ao performar os depoimentos de testemunhas da batalha referida no título. Assim, a dramaturgia articula um conjunto mais complexo de formas, do qual os dispositivos são uma parte.

Quanto à observação de Sánchez (2016) em 2), acerca da queda da autoria nos dispositivos, embora uma dramaturgia convivial propicie certa medida de coletivização da autoria, abrindo espaço criativo para a ação do público, ela não propõe a superação da concepção de autoria, uma vez que compreende que a proposição estética seja obra de um grupo de artistas que, em um primeiro momento, estrutura uma dramaturgia à qual os espectadores farão suas contribuições *a posteriori*, no ato da apresentação. Artistas que propõem, concebem, performam; não somente promotores ou assistentes. Quanto ao termo “engenheiro”, ainda que envolva atividades de planejamento, criação e execução, não dá conta da implicação do corpo na ação crucias às dramaturgias conviviais. É o próprio Sánchez (2002) que, em obra anterior, apresenta a dramaturgia como o trabalho de manipulação de objetos cênicos que só pode ser realizado a partir do corpo.

Por fim, em relação a 3), Sánchez complementa que, enquanto modo de obter uma agência coletiva,

o dispositivo poderia ser descrito como um marco que permite a uma multiplicidade de pessoas reconhecerem-se a si mesmas como sujeito coletivo, um “nós”, e como

¹⁷⁷ Fonte: Panorama Festival. Disponível em: <http://panoramafestival.com/2013/portfolio-items/dominio-publico-roger-bernat/> Acesso em 28 out. 2019.

uma série de regras que garantam que qualquer um possa ter acesso ao mesmo. O dispositivo estético mostra sensivelmente o modo como uma comunidade se realiza cenicamente, e como esta comunidade pode produzir uma obra de arte. Esta comunidade estética pode funcionar como modelo de uma comunidade social, na qual a cooperação é chave para as relações sociais (2016, s/p)¹⁷⁸.

Esta é a proposição de dispositivo que mais se aproxima das dramaturgias conviviais, embora pressuponha uma ausência de autoria pela qual artistas e espectadores parecem se equivaler nessa “comunidade que se realiza cenicamente”, questão à qual já nos contrapomos. Entendemos as dramaturgias conviviais como trabalhos artísticos produzidos com a comunidade (no sentido amplo, não de comunhão), mais do que “pela” comunidade, o que demandaria outras formas de auto-organização que não a proposição de artistas como ocorre naqueles casos que analisamos.

Sánchez apresenta ainda outro desdobramento do termo, que resulta de sua matriz filosófica-política: o *dispositivo* como aparato de poder, saber e subjetividade, tal como conceituado por Michel Foucault, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben. A concepção de dispositivo, para Agamben (2007), é bastante ampla. Diante da cisão irremediável do ser “vivente de si mesmo e da relação imediata com seu ambiente” (2009, p. 43) ocorrida no processo que distingue o humano da natureza, os dispositivos correspondem às formas de governo (ou máquinas de governo) que implicam processos de subjetivação, mas que, no atual estágio do capitalismo, operam por dessubjetivação. As formas de profanar essa separação entre humano e natureza, restituindo o uso comum, são chamadas pelo autor de *contradispositivos*.

Pois bem, é a estes que Sánchez se refere quando sugere que “os dispositivos cênicos resultam da profanação de dispositivos pré-existentes: programas de televisão, discussões parlamentares, rituais sociais” (2016, s/n). Nessa perspectiva, os dispositivos passam ao campo político e abarcam todas as formas de mediação do humano com o mundo, inclusive os trabalhos artísticos estruturados como dramaturgias conviviais. O dispositivo deixa de ser um termo distintivo de um conjunto particular de formas e passa a referenciar uma operação envolvida em todas as práticas artísticas, comunicacionais, políticas, econômicas etc. Diante dessa abrangência, por exemplo, quando formos nos referir à articulação de materiais e à produção de significações em um determinado programa televisivo estaremos falando na

¹⁷⁸ No original: “En este sentido, el dispositivo podría ser descrito como un marco que permite a una multiplicidad de personas reconocerse a sí mismos como sujeto colectivo, un “nosotros”, y como una serie de reglas que garantizan que cualquiera pueda acceder al mismo. El dispositivo estético muestra sensiblemente el modo en que una comunidad se realiza escénicamente, y cómo esta comunidad puede producir una obra de arte. Esta comunidad estética puede funcionar como modelo de una comunidad social, en la que la co-operación es clave para las relaciones sociales”.

dramaturgia desse dispositivo. Em outras palavras, a dramaturgia nomeia uma prática específica de composição, que torna praticamente indiscernível o próprio ato de compor e seu resultado. O termo *dispositivo* não dá conta de sustentar a atenção sobre as particularidades dessa prática que, conforme expõe Ana Pais (2004), já carrega uma invisibilidade constitutiva.

Óscar Cornago (2015) também utiliza o termo *dramaturgia* para tratar de práticas artísticas que convocam o público à criação de espaços comuns: a *dramaturgia do público*. O autor não se refere somente à possibilidade de se lançar um olhar dramaturgicamente sobre o conjunto de espectadores, mas a uma vertente teatral que ele identifica na contemporaneidade caracterizada por retomar o “estado zero da cena”, ou vazio, para abrir-se ao público como ponto de partida de um projeto de criação conjunta. Diz Cornago:

De certo modo, qualquer dramaturgia pode ser entendida como dramaturgia do público, na medida em que vai ser confrontada com ele, mas há um tipo de dramaturgia que converte o lugar do público em base do conflito ao qual a obra tem que responder. Para isso se cria um relato que o converte em sujeito coletivo na relação com um espaço que se apresenta vazio ou por fazer. O conflito que move a obra nasce desse vazio, que pode ser definido como social, ao qual o público, como personagem dessa trama, responde a partir apenas de sua presença e capacidade de fazer (CORNAGO, 2015, p. 200)¹⁷⁹.

Essa abordagem guarda muitos pontos de contato com a proposição das dramaturgias convivenciais. Entretanto, embora a atenção de Cornago também se volte às estratégias dramaturgicas de valorização da potência criativa do público em um espaço comum de ação, a sua ênfase recai na relação entre os integrantes desse público e o espaço vazio da cena. É onde ocorre o “desencontro” com um ator ou um grupo de atores, que opta pela ação mínima. Tanto que, entre os exemplos fornecidos pelo pesquisador espanhol, estão “World of interiors”, espetáculo-instalação forjado na ação mínima de atores que permanecem deitados e falantes, com fones de ouvido, alheios à presença dos espectadores que precisam inventar o que é ser público ali; e, novamente, “Domínio público”, de Roger Bernat. São formas teatrais em que a atenção sobre os atores é enfraquecida para que se reforce aquela sobre os espectadores.

É nesse deslocamento da atenção do “palco” para a “plateia” que reside a principal diferença entre as conceituações de dramaturgia do público e dramaturgia convivial. Para esta, o foco não está no *público*, mas no *entre* das *relações* entre espectadores e atores em convívio e, conseqüentemente, na dinâmica de reconhecimento/ estranhamento entre eles como espaço

¹⁷⁹ No original: “Em cierto modo, cualquier dramaturgia puede ser entendida como una dramaturgia del público, en la medida en que va a estar confrontada con él, pero hay un tipo de dramaturgia que convierte el lugar del público en la base del conflicto al que la obra tiene que responder. Para ello se crea un relato que lo convierte en sujeto colectivo en relación con un espacio que se presenta vacío o sin hacer. El conflicto que mueve de la obra nace de este vacío, que puede definirse como social, al que el público, como personaje de esta trama, responde desde su propia presencia y capacidad de hacer”.

de exercício de alteridade, fundado por uma percepção mútua de si e do outro, que seja relacional e presencial. Não há retração da ação dos atores, mas, antes, um investimento em ações compartilhadas com o público, que o incluam, que se construam conjuntamente, problematizando a dimensão do convívio como esse lugar de coexistência, ainda que temporária, onde se podem experimentar formas de estar junto e passar por uma experiência juntos – atores e espectadores.

As descrições e alguns dos exemplos de dramaturgia do público fornecidos por Cornago por vezes apontam essa possibilidade, mas sem estabelecê-la como o centro da questão como nos parece necessário em relação ao universo de espetáculos que se configuram como dramaturgias conviviais – o que a própria diferença de escolha de termos para nomear os conceitos evidencia.

Há ainda uma evidente relação entre as dramaturgias conviviais e as práticas artísticas imersivas. Gareth White observa que as práticas imersivas têm sido exaustivamente adotadas no teatro britânico, usando instalações e ambientes expansivos (2012, p. 221), que convidam o público a se deslocar e participar. Josephine Machon (2013) define essas performances imersivas a partir de uma analogia com o estar submerso em água, de modo que o corpo do espectador seja envolvido na experiência de um ambiente particular, que lhe estimula todos os sentidos. Trata-se de uma estética multisensorial, na qual o público também é implicado e, geralmente, demandado a participar.

Segundo Machon, para ser imersivo, “o evento deve instaurar um estado de [imersão] ‘em seu mundo próprio’ único, criado por meio de um uso habilidoso do espaço, cenografia, som e duração em práticas interdisciplinares (ou híbridas)¹⁸⁰” (2013, p. 268), e que se distinga do mundo cotidiano. Embora a discussão convivial possa ser aplicada a essas práticas, uma vez que deslocamos espectadores e implicam seus corpos, a ênfase no teatro imersivo recai sobre sua relação com esse ambiente particular no qual eles são fisicamente imersos. Desse modo, compreendemos que um trabalho imersivo pode apresentar uma dramaturgia convivial quando houver investimento nessas relações de copresença entre atores e espectadores, enquanto uma dramaturgia convivial pode adotar estratégias imersivas que intensifiquem a percepção do tempo e espaço compartilhados, sem necessariamente investir na construção de um ambiente altamente artificial por meio de luzes e cenografias elaboradas.

¹⁸⁰ No original: “the event must establish a unique ‘in-its-own-world’-ness, which is created through a dexterous use of space, scenography, sound, duration within interdisciplinary (or hybridized) practices”.

White é crítico ao próprio emprego do termo “imersivo” no contexto do teatro britânico, por questionar que tipo de experiência de submersão, de estar “dentro” (*within/inside*) do trabalho, é esta a que o espectador teria acesso.

“Teatro imersivo”, portanto, é um termo convidativo, mas imperfeito para se usar ao descrever os fenômenos que atualmente designa. O teatro imersivo geralmente envolve os membros do público, faz uso de [ambientes] interiores inteligentemente estruturados e convites engenhosos para que eles explorem, endereça sua presença corporal no ambiente e seus efeitos sobre a criação de sentidos, e os brinca com a sugestão de outras profundidades a mais possivelmente ao seu alcance. Mas não tem forte pretensão de criar interiores ficcionais ou imaginários de uma maneira diferente do que em arranjos de público mais convencionalmente estruturados (WHITE, 2012, p. 233)¹⁸¹.

Contra a excitação de procedimentos e processos que sugeririam o acesso a profundidades ocultas nas quais o espectador poderia submergir, White defende que é a relação entre o ser do espectador e a materialidade da obra, presente em qualquer evento teatral, que pode ser intensificada nesse tipo de prática artística, não um tipo singular de experiência que desconecte de um mundo exterior para imergir em um mundo interior, como se ambos fossem separados do sujeito da percepção.

Imersos em ambientes estamos sempre, não haveria um “mais” dentro, pois também não haveria um “fora”. Interno e externo não se distinguem de maneira absoluta, o corpo se constitui e se transforma em processos de trocas e negociação com o ambiente, que é isso que o envolve e no qual está implicado, de maneira que não se separa completamente o observador do mundo¹⁸².

O que compreendemos ser possível é a composição de espaços “imantados”, investindo em estabelecer interconexões e delinear enquadramentos que instaurem a sensação avivada de que os corpos estão no mesmo meio, em contato com a mesma matéria, respirando o mesmo ar, sujeitos às mesmas forças e circunstâncias. Nesse sentido, envolver-se em uma dramaturgia convivial proporciona uma experiência de desestabilização para o espectador justamente porque transforma o modo como este se relaciona com os corpos em copresença, ao acentuar a dimensão convivial. É como se fizesse desmoronarem as paredes invisíveis que, como telas de proteção imaginárias, historicamente mantiveram o espectador em relativo isolamento no acontecimento cênico – em outras palavras, com a ilusão de estar seguramente

¹⁸¹ No original: “‘Immersive theatre’, then, is an inviting but faulty term to use to describe the phenomena it currently designates. Immersive theatre often surrounds audience members, makes use of cleverly structured interiors and ingenious invitations for them to explore, addresses their bodily presence in the environment and its effect on sense making, and teases them with the suggestion of further depths just possibly within reach. But it has no strong claim to creating either fictional or imaginative interiors in a way that is different in kind than in more conventionally structured audience arrangements”.

¹⁸² Ver GREINER, Christine. **Corpo (o)-Pistas Para Estudos**. Annablume, 2005.

apartado dos demais corpos. Essa “desobstrução” dos limites construídos entre palco e plateia tem sido praticada já desde os fins dos anos 1960, com distintas intensidades e propósitos. Nas dramaturgias conviviais, ela mira a relação entre os corpos presentes e, destituindo os hábitos de expectativa, permite lançar o espectador a uma situação de indeterminação sobre como agir. Mais especificamente, sobre como agir na *relação* com o(s) outros(s). Este lugar de não controle, de não saber, de exercício de alteridade que se abre ante um desconhecido. E, conseqüentemente, lugar de autorizar-se a agir segundo sua própria singularidade.

Mais, ainda, como agir esteticamente nessa relação de convívio, em que a indeterminação propulsiona um salto no escuro para alguma ação criativa. Esse é o território por onde transitam os artistas, mas que frequentemente permanece interdito aos cidadãos cujas vidas se orientaram para outros tipos de ocupações, de caráter mais utilitário, dentro da lógica capitalista de alta produtividade e máxima exploração da mão de obra. Se não por desinteresse, a exaustão é um importante fator de afastamento das atividades estéticas criativas que não se convertam em subsistência. Como uma dissidência das práticas performáticas que intencionaram reatar arte e vida na segunda metade do século XX, a abertura ao espectador nas dramaturgias conviviais não os converte em artistas propriamente, mas concede, aos que quiserem se engajar, um contradispositivo pelo qual possam experienciar, no próprio corpo, modos de ação sensível extracotidianos. Assim, coloca em crise a própria expectativa.

Uma crise que não encerra o trabalho particular do espectador, mas o amplia de maneira a instaurar a autorreflexividade no momento em que se depara com a questão: O que (devo, posso, desejo) fazer aqui, em convívio, neste acontecimento cênico?

3.1 COMPOR O CONVÍVIO

Quem convive? A que distância? Com quais mediações? Quais as demandas e as respostas? Qual a situação e a forma relacional? Quais afetos circulam? E como?

Como os artistas e os espectadores performam a si mesmos em convívio? Como empregam seus corpos, memórias, identidades, opiniões, posicionamentos? Como se pratica a condução, por sugestão, contaminação, delegação, manipulação, imposição? As formas relacionais criadas operam no consenso ou no dissenso? Como elas concebem, enfrentam e reinventam o problema do convívio – isto é, o de habitar um mundo comum? Ou ainda: como elas realizam artisticamente ideias políticas alternas à normatividade social que rege os convívios em nossa sociedade?

A elaboração desse conjunto de perguntas já se constitui como um produto da mirada dramática ao convívio, e coloca aos artistas envolvidos nesses processos um escopo de preocupações e possibilidades distintas das encontradas em dramaturgias mais fechadas. Para tentar buscar essas respostas é necessário analisar as dramaturgias conviviais uma a uma, tal como fizemos anteriormente. Entretanto, com base nessas análises, é possível sistematizar – sem pretensões totalizantes que pudessem exercer efeito regulatório ou fixador dos modos de fazer – um conjunto de questões e procedimentos que emergem de distintas formas de convívios, esboçando um campo de tensão entre as esferas da cena e do público quando ambas se sobrepõem, atitam, encontram.

Com esse intuito, vamos discutir como as dramaturgias conviviais têm propiciado reformulações de categorias estéticas e dramáticas como tempo, espaço e materialidade em seus modos de relação com o espectador, e quais estratégias de engajamento têm apresentado ao público, convocando seus corpos e sua cumplicidade em relações que não deixam de ser assimétricas. A abordagem estética demanda, então, uma contraparte de debate ético sobre os modos como o convívio se configura.

Por meio dessas escolhas de composição, então, poderemos averiguar potências disruptivas das dramaturgias conviviais. Em especial, como as operações formais interpõem estranhamentos e deslocamentos à percepção cotidiana das relações entre os corpos, explicitando outras possibilidades de organização da convivialidade e de atribuição de sentidos à experiência da vida em sociedade, para que qualquer modo de compor o convívio seja compreendido como *uma* construção entre incontáveis possíveis.

3.1.1 Materialidades

Não esquecer a dimensão material da cena nem a dimensão material da vida é um aspecto determinante do convívio teatral. A ênfase nas materialidades e a evidenciação da presença são recursos comuns em dramaturgias conviviais por seu efeito de atrair a atenção à situação compartilhada em copresença pelos corpos, ao tempo presente vivenciado simultaneamente, ao espaço que ocupam. No “Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo”, Hélène Kuntz e Jean-Pierre Sarrazac nomeiam como “princípio de literalidade” esse investimento sobre a dimensão sensível da presença e da materialidade dos elementos constitutivos do teatro, em contraposição às dimensões simbólica e representativa. “A pura presença teatral é o que dá a ver um objeto, um corpo, um mundo na opacidade em relação a si mesmo, que dá a ver e a decifrar sem esperança de jamais levar a cabo tal decicapturando” (SARRAZAC, 2012, p. 103).

O efeito disso é a abertura de uma via de reconexão do corpo físico com o ambiente imediato – o que pode parecer óbvio, mas tão frequentemente se perde com a crescente virtualização das relações. O que se opera é uma atenção aos órgãos sensoriais que correspondem a uma abertura dos sentidos, além da visão e da escuta, em especial os do paladar e do tato, que se constituem como as vias de interação entre organismo e meio, conforme observado por Dewey – para quem, lembremos, qualquer invalidação sensorial se converte em embotamento da experiência.

O princípio de literalidade não oblitera o fato de que as materialidades manejadas em cena operam como mediações capazes produzir efeitos metafóricos e simbólicos. Em última instância, o próprio corpo do artista vem a exercer a função de mediação, com suas camadas imagéticas e simbólicas que nunca deixam de emergir – a produção de imagens e de sentidos não para. Contra qualquer polarização excludente de uma ou outra dimensão, presença ou sentido¹⁸³, consideramos que as dramaturgias conviviais convocam a manter o olhar em

¹⁸³ Além da relação entre produção de presença e produção de sentido proposta por Gumbrecht (2010), é interessante considerar a discussão apresentada por Didi-Huberman (2010) sobre a necessária coexistência entre a materialidade, em sua literalidade autorreferencial, e a mediação que envolve processos de simbolização. Didi-Hubermann critica a dupla recusa diante de uma tumba, manifesta na posição tautológica e na posição de crença. Uma vez frente à peça mortuária, segundo o autor, o “homem da crença” “verá sempre alguma outra coisa além do que vê”, impedindo a vida de se esvaziar na tumba para situá-la num espaço onírico alhures, onde não perca o sentido e não precise se deparar com “as carnes putrescentes”. Prefere as “imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para conformar e informar – ou seja, fixar – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 48). Exemplo é toda iconografia cristã. Em oposição, haveria o “homem da tautologia”, aquele que, por horror à imagem da tumba cheia (e à finitude da vida), se retém no que vê: a materialidade da coisa, sem transcendência Segundo Didi-Hubermann, “ele pretenderá eliminar toda construção

tensão, no dilema do visível, percebendo nos corpos em cena (os nossos e os dos outros) tanto sua literalidade, quanto o sua transcendência.

No campo das materialidades, então, havemos de considerar modos como as dramaturgias conviviais elaboram os corpos presentes, o tempo, o espaço, luz e som, os objetos relacionais e a linguagem verbal.

3.1.1.1 Corpos presentes

As dramaturgias conviviais estruturam situações nas quais os corpos presentes são convocados a se aproximar e a perceber as presenças uns dos outros, isto é, a dimensão do convívio, a partir da qual entram em negociações de espaços, movimentos, gestos, falas etc., sob o impacto da sensorialidade e da cinestesia. À presentificação dos performers corresponde, então, equivalente presentificação dos espectadores, à medida que são sensibilizados ao tempo e espaço compartilhados.

Quem convive depende de quem está presente. Esta é uma pergunta que permanece em aberto, pois demandaria uma pesquisa de perfil demográfico que acompanhasse as temporadas dos espetáculos em seus trânsitos por distintos espaços e cidades. De modo geral, entretanto, sabemos que a frequência a eventos culturais abrange uma parcela restrita da população, e embora todas as camadas da população realizem práticas artísticas nos mais diferentes rincões, a produção que mais circula é, tal como o público, predominantemente branca e de classes econômicas privilegiadas. Portanto, esse é o perfil mais comum de artistas e espectadores que se encontram em convívio.

Segundo a pesquisa “Cultura nas capitais”, realizada pela empresa de consultoria JLeiva em parceria com o instituto Datafolha, realizada em 2017¹⁸⁴, somente 31% da população das capitais brasileiras havia ido alguma vez ao teatro em 2016, e 34%, a espetáculos de dança. Variáveis como gênero, classe econômica, cor da pele e localização geográfica alteram esse índice. De acordo com os resultados obtidos, o público LGBT, de modo geral, frequenta mais eventos culturais do que heterossexuais. O acesso a teatros é maior entre brancos; a espetáculos de dança, entre pretos, enquanto os menos percentuais são os de quem se declarou pardo. Contudo, a frequência a espaços considerados de elite ainda é evitada por medo de discriminação, sentimentos de inadequação e falta de pertencimento

temporal fictícia, quererá permanecer no tempo presente de sua experiência do visível. Pretenderá eliminar toda imagem” (2010, p. 49). Como exemplo, o autor cita a obra de Marcel Duchamp e a arte minimalista.

¹⁸⁴. Resultados disponíveis em: <http://www.culturanas capitais.com.br/>. Acesso em 16 out. 2019.

(LEIVA, 2018, p. 98). Considerando o fator econômico, na classe A, 62% da população foi ao teatro e 51% a espetáculos de dança; na D e E, 14% e 21%, respectivamente. Além disso, a religiosidade também aparece como fator de impacto. Pessoas que se declaram espíritas (50%) ou de religião afro (44%) foram mais ao teatro do que católicos (29%) e evangélicos pentecostais (23%).

Ademais, suspeitamos que a posição ideológica no espectro político também interfira, se não na frequência, nas escolhas: mais conservadora, mais progressista ou libertária, etc. Esta é outra pesquisa a ser feita, com uma perspectiva etnográfica que certamente ampliará o campo de análise do convívio teatral, se realizada.

Nos estudos de caso, não foi diferente. Nas plateias a que estive presente, ainda que não fosse o foco desta pesquisa realizar um levantamento demográfico, foi visível a maioria de espectadores(as) brancos(as) e de classe média ou alta, especialmente considerando que quatro dos trabalhos analisados (“A festa”, “O espelho”, “Batucada” e “Os pálidos”) foram vistos em Curitiba, onde é ainda mais marcante a predominância de pessoas brancas nos espetáculos de teatro e dança. Segundo o levantamento de 2017, na capital paranaense 34% das pessoas brancas foram ao teatro, mas esse número diminuiu para 22% entre as pessoas pretas e as indígenas nem aparecem no gráfico.

A sessão com maior quantidade de pessoas negras entre os artistas e entre o público (e, ainda assim, insuficiente frente à proporção demográfica brasileira) foi a apresentação de “Batucada” em Belo Horizonte, no Festival Internacional de Teatro Palco e Rua – FIT-BH, cujo conceito de “Corpos-Dialetos”¹⁸⁵ chamava à presença de mais estratos sociais na programação e nas plateias. Essa composição de público, portanto, limita o “quem convive” nas dramaturgias conviviais e apresenta-se como um desafio a ser enfrentado para compor convívios menos excludentes.

Quanto às funções assumidas no acontecimento cênico, a intensidade do convívio varia de acordo com as diferentes proposições dramáticas. O convívio envolve, em distintas intensidades, espectadores, artistas e, porventura, técnicos; e pode ser intensificado em uma ou mais vias de relação entre esses agentes. Em relação às dramaturgias conviviais, contudo, consideramos que são aquelas em que o convívio inclui o espectador, de modo que a convivência entre os performers por si só, ou entre os técnicos por si só, ou ainda entre performers e técnicos somente, nas salas de ensaios e nos bastidores, é de outra ordem, continuada, e não instala uma dramaturgia convivial. De modo semelhante, quando a relação

¹⁸⁵ Idealizado por um coletivo de curadoras do qual fiz parte, ao lado de Grace Passô, Soraya Martins e dos curadores-assistentes Luciane Ramos-Silva, Daniele Avila Small e Anderson Feliciano.

entre atores e técnicos falseia a não presença dos espectadores em poéticas ilusionistas com uso de quarta parede, o convívio teatral é enfraquecido.

Nos casos analisados, encontramos distintas configurações dessas relações. Em “A festa”, os corpos do público são convocados enquanto presenças vivas, sujeitos de memória e fabulação, iguados na condição de mortais, mas sobressai o convívio entre performers e espectadores, tomados em grupo e, ocasionalmente, um a um, enquanto a relação direta espectador-espectador não recebe igual estímulo, senão na passagem dos pratos como momento acentuado de convivialidade nesse eixo. Menos que uma festa, no senso comum, a situação compartilhada por esses corpos presentes é a de um evento que acontece no aqui e agora do acontecimento teatral, com aquelas pessoas reunidas para celebrar uma experiência do tempo. Daí decorre a intensificação do convívio, bem como da contaminação pelo ritmo das falas e movimentos a partir das ações das performers .

Em “O espelho”, atrizes e espectadores convocados como sujeitos de histórias pessoais e familiares convivem potencialmente na mesma medida, uma vez que se misturam à mesa, exceto quando há a pausa para escuta das fitas K7, que pode ou não gerar a convivialidade espectador-espectador. E em “Arqueologias do presente – A Batalha da Maria Antônia”, promove-se uma espécie de encontro de sujeitos políticos para compartilhar memórias e confrontar posicionamentos, com momentos que reforçam o eixo performers-espectadores e outros que propiciam o convívio intenso do público entre si, mas também brechas para a solidão, especialmente quando o espectador se destaca do grupo para observar os painéis da instalação-exposição.

Em “Os pálidos”, com sua situação ficcional compartilhada de pós-festa inacabada, a atenção se concentra no eixo atores-espectadores, deixando a atenção ao convívio mais direto entre os espectadores para os momentos pontuais de compartilhar a mesa e as bebidas.

Caso isolado de performance/ cena dentro de uma peça maior, “PROJETO BRASIL” instala uma situação propriamente teatral, com predomínio da separação palco-plateia. A cena em questão inicia-se com o prolongamento temporal do contato íntimo entre atriz e ator, para só após seis minutos desembocar no convívio radical entre atores e espectadores (um a um, mas não todos). O eixo espectador-espectador ganha atenção em consequência da movimentação que ocorre na plateia e na situação de visibilidade/exposição que gera. A situação relacional passa, então, a permitir o sentido de eroticidade, favorecida pela intensificação da sensorialidade/sensualidade nas dramaturgias conviviais, e de manifesto (beijado) político.

Por fim, em “De repente fica tudo preto de gente” e “Batucada”, ainda que haja aglutinações performers-performers e espectadores-espectadores, as estruturações propiciam um convívio radical entre todos os corpos, mas com brecha para que qualquer um escape.

Esta sistematização da organização do convívio nas distintas dramaturgias é colocada à prova, em ato, a cada nova apresentação, pois sua efetivação depende do estado de disponibilidade, receptividade, abertura à afetação, escuta e troca tanto dos performers quanto dos espectadores. Do contrário, como no caso de espectadores desinteressados ou céticos, a indisponibilidade pessoal tende a bloquear as aproximações. Já quando se concretiza, a convivialidade instaura um estado de maior exposição e vulnerabilidade, que potencializa a retroalimentação autopoietica e a comoção entre performers e público.

Conforme vimos anteriormente, Ana Pais (2018) observa que a ressonância afetiva do público é proporcional à abertura do espaço de interação do projeto estético – o que, diante de diferentes apresentações de um mesmo espetáculo, entendemos que se trata de uma potencialidade aberta, que estará sujeita à performatividade dos afetos no acontecimento singular do encontro de cada grupo de espectadores com os performers.

A travessia que a autora promove entre as teorias dos afetos e a prática teatral proporciona a compreensão de como as distintas construções sensoriais e cênicas, os mecanismos e estratégias de cada obra colocam em jogo políticas de afetos, mais autoritárias (ao determinar, unidirecionalmente, efeitos) ou mais emancipatórias (ao potenciar as trocas afetivas multidirecionais)¹⁸⁶. Tais políticas resultam em experiências de contato com o mundo condicionadas pela sua dimensão afetiva, “na qual o saber do corpo (os sentidos, a atenção, as intensidades) se imbrica a níveis profundos com os condicionamentos culturais” (2019, p. 47).

Fundamentada em modelos teóricos como o de Sara Ahmed (2004), Pais coloca em relevo como a circulação performativa dos afetos

tem consequências no corpo do outro: invade-o, altera-o, influencia-o; demarca uma geografia de relações de proximidade ou afastamento; intensifica estados do corpo e ambientes sociais; energiza-o ou depaupera-o; numa palavra, afecta-o. Estes processos e as suas consequências decorrem de políticas de afectos que determinam o contacto entre indivíduos e colectivos, construindo as redes que os ligam ou separam, aproximando-os ou afastando-os. (PAIS, 2018, p. 47).

¹⁸⁶ Pais distingue entre afetos e efeitos associando-os, respectivamente, à comoção e à catarse. “A primeira caracteriza-se por uma reciprocidade de afectos; a segunda por um vector unilateral de efeitos emocionais sobre o espectador. A primeira tem por objectivo o estabelecimento de um movimento conjunto de afectos que emerge do espaço de interacção criado; a segunda recorre à experiência afectiva como meio para atingir uma finalidade – persuadir, influenciar” (2018, p. 147). Nesta pesquisa, entretanto, usamos o termo “efeito” em um sentido mais amplo, que não se fixa à catarse, tampouco “ambiciona educar e moralizar o comportamento do público” (PAIS, 2018, p. 247), mas como produto, resultado ou consequência deliberado ou não.

Pais ainda salienta que, “para Ahmed, o que circula são os efeitos das emoções, não as emoções em si” (PAIS, 2018 p. 47), uma vez que não se compartilha o mesmo sentir¹⁸⁷. A circulação de afetos no acontecimento teatral não é uniforme, tampouco necessariamente empática, e abrange emoções negativas como a dor, a raiva, o medo, a vergonha e a aversão, entre outras analisadas por Ahmed em “The Cultural Politics of Emotion” (2004).

De modo crítico às normas sociais e formas discursivas, a teórica inglesa atribui às emoções a função de mediação do nosso contato com o mundo, articulando nossas sensações às narrativas hegemônicas para fabricar e determinar experiências. Ahmed explica que as emoções, enquanto práticas culturais e sociais, modelam a “superfície” de corpos individuais e coletivos no contato com outros corpos e objetos. Em vez de definir o que as emoções “são”, seu foco está na forma como elas circulam entre os corpos e aderem a eles. Segundo a autora, “as emoções modelam a própria superfície dos corpos, que toma forma pela repetição de ações ao longo do tempo, assim como pelas orientações em aproximação e distanciamento a outros corpos¹⁸⁸” (AHMED, 2004, p. 4).

Em outras palavras, o que nos separa dos outros também nos conecta a outros. Esse paradoxo fica nítido se pensamos na própria superfície da pele como aquela que parece nos conter, mas como onde os outros nos impressionam/se imprimem sobre nós. Essa função contraditória da pele começa a fazer sentido se nós desaprendemos a presunção de que a pele simplesmente já está ali, e começarmos a pensar na pele como superfície que é sentida somente na ocasião de ser “impressionada” nos encontros que temos com outros (AHMED, 2004, p. 24-25)¹⁸⁹.

Para Ahmed, portanto, as emoções (a forma como respondemos aos objetos e aos outros) criam o efeito de fronteira que distingue o interior e o exterior, delineando as superfícies do “eu” e do “nós” pelo efeito da impressão que o contato com outros deixa. As economias afetivas, então, operam pela circulação de objetos de emoção, reiterados pelas narrativas sociais e culturais, gerando um acúmulo de valores afetivos negativos ou positivos, conforme as representações se aderem ou não, estigmatizando ou imunizando os corpos.

O psicanalista e filósofo político brasileiro Vladimir Safatle (2016) também afirma que os circuitos dos afetos fundamentam os vínculos sociais, e que um corpo não é “apenas o

¹⁸⁷ Pais chama a atenção para fato de que, na teorização de Ahmed, o sujeito é deslocado “do epicentro dos processos emocionais para um ponto nodal da economia afectiva. O sujeito não é origem nem destino dessa economia, mas um ponto de impacto das suas trajetórias [...], ele faz parte de um fluxo permanente de trocas e reenvios” (2018, p. 47).

¹⁸⁸ No original: “Emotions shape the very surfaces of bodies, which take shape through the repetition of actions over time, as well as through orientations toward and away from others.”

¹⁸⁹ No original: “In other words, what separates us from others also connects us to others. This paradox is clear if we think of the skin surface itself, as that which appears to contain us, but as where others impress upon us. This contradictory function of skin begins to make sense if we unlearn the assumption that the skin is simply already there, and begin to think of the skin as a surface that is felt only in the event of being ‘impressed upon’ in the encounters we have with others”.

espaço no qual afecções são produzidas, ele também é produto de afecções”, que o constróem “em sua geografia, em suas regiões de intensidade, em sua responsividade” (SAFATLE, 2016, p. 20). No livro “O Circuito dos Afetos” (2016), Safatle defende que é a gestão do medo como afeto político central, capaz de estabelecer a aquiescência ao sistema de normas, que garante a coesão social. De modo que, “enquanto sistema de reprodução material de formas hegemônicas de vida, sociedades dotam tais formas de força de adesão ao produzir continuamente afetos que nos fazem assumir certas possibilidades de vida a despeito de outras” (2016, p. 15-16).

De modo semelhante, Ahmed aponta como o objeto de medo é sobredeterminado pelas narrativas estruturantes da sociedade, como exemplo, a do outro-terrorista com a qual o Ocidente modela suas fronteiras com o mundo árabe, ou a do outro-bandido com a qual as classes média e alta fixam fronteiras e distâncias em relação às comunidades pobres. Os efeitos são a restrição dos corpos. Segundo Ahmed, o medo age tanto sobre aqueles que o sentem (seus sujeitos) quanto sobre aqueles de quem se sente medo (seus objetos), moldando a relação entre esses dois corpos a partir de diferenças que são lidas na superfície das peles – justamente a superfície que o próprio medo produz como fronteira. Assim, define um “Nós” e um “Eles/outros” e estabelece as distâncias.

Podemos pensar, por exemplo, em como a sensação de inadequação interfere na frequência da população negra a atividades culturais em espaços percebidos como “de elite”, conforme apontado na pesquisa “Cultura nas capitais”: a construção social racista da imagem da população negra como vinculada à ameaça à propriedade e à integridade da população branca modela as fronteiras corporais destas pelo medo e, conseqüentemente, daquelas, que se afetam de modo a ter seu corpo coagido, restrito à circulação e submetido ao medo da discriminação.

Para Ahmed, então, a política afetiva do medo reduz o espaço corporal no meio social, na medida em que a vulnerabilidade é compreendida como abertura a um dano potencial. O medo age como uma pressão do mundo sobre o corpo, e o corpo reage restringindo sua mobilidade, ocupando menos espaços – o que molda a superfície dos próprios espaços. Uma vez que o medo atua como uma antecipação de um dano futuro sentido pelo corpo como uma experiência intensa no presente, ele se torna uma forma de conservação do poder por meio de ameaças à segurança social. Elas garantem a aderência às normas.

Para que a economia do medo funcione, ela deve falhar em contê-lo, mantendo as bases de medo. “Quanto mais nós não sabemos o que ou quem tememos, *mais o mundo se*

*torna temível*¹⁹⁰, (2004, p. 69). Ahmed ressalta que as ameaças não são condições objetivas, mas construídas, e que o medo é usado para alinhar os corpos uns com os outros e uns contra os outros. Mais do que uma resposta objetiva a um perigo, a política afetiva do medo é uma questão estrutural e mediada – como no caso do racismo, com narrativas sobre o medo que o branco deveria ter do negro, e do machismo, com suas narrativas sobre a vulnerabilidade da mulher no espaço público. Se as ameaças não se efetivam, o medo se torna ansiedade: do medo da aproximação de um objeto perigoso passamos à própria forma do medo como aproximação, numa forma defensiva que gera identificações coletivas (como as patrióticas) e oposições regidas por estereótipos que fixam, em oposição ao “nós”, o “eles” como invasores (xenofobia).

Safatle explicita que a arte está inserida nesse circuito e pode ser um campo de produção de afetos conformadores ou transformadores. No primeiro caso, temos o reforço dessa circulação do medo como processo de adesão às normas, por exemplo, na “obediência” do espectador a permanecer sentado, silencioso e contemplativo diante de uma cena autoritária e opressiva; ou quando cumpre um convite à participação sem o desejo de fazê-lo, obedientemente. Consequentemente, uma transformação social que se queira como abertura “à produção de formas singulares de vida” implica uma mudança na circulação desses afetos, que destitua o medo da centralidade afetiva, pois “uma sociedade que desaba são também sentimentos que desaparecem e afetos inauditos que nascem” (2016, p. 16).

Tanto Ahmed quanto Safatle apontam a ameaça de invasão apresentada pela proximidade do corpo do outro nesse contexto – embora suas argumentações difiram pela perspectiva feminista que a autora adota. Para Safatle, frente ao medo “da morte, da despossessão dos bens, da invasão da privacidade, do desrespeito à integridade de meus predicados”, temos reações de impotência, isolamento e privatização de si – que são análogos à restrição da mobilidade pública diagnosticada por Ahmed.

Safatle, entretanto, situa essa dinâmica como indissociável da compreensão ser humano enquanto “indivíduo”, este cujos interesses e fronteiras continuamente devem ser defendidos. Ele contrapõe que somente a dissolução da ficção individualista de integridade e pela despossessão de seus predicados seria possível a ascensão de outro afeto, o desamparo, com sua potência de liberação.

Está desamparado é deixar-se abrir a um afeto que me despossei dos predicados que me identificam. Por isso, afeto que me confronta com uma impotência que é, na verdade, forma de expressão do desabamento de potências que produzem sempre os mesmos atos, sempre

¹⁹⁰ No original: “The more we don’t know what or who it is we fear *the more the world becomes fearsome*”.

os mesmos agentes. (...) Um corpo político produzido pelo desamparo é um corpo em contínua despossessão e desidentificação de suas determinações (2016, p. 21).

Logo, Safatle recusa a crença na força política das afirmações da identidade e do reconhecimento das diferenças¹⁹¹, por compreendê-las como relações de posse com predicados que determinam os sujeitos – é como se a pessoa tivesse uma relação de posse (propriedade) consigo mesma. A *diferença* operaria na mesma lógica da *identidade* (ser igual a si mesmo), apenas ocupando o pólo oposto complementar. O autor, então, propõe como saída a “indiferença”, de caráter antipredicativo, como uma despossessão de si, dos predicados que o determinam, abrindo uma zona de indiscernibilidade anterior à delimitação das diferenças. Esse seria, para ele, o lugar do desamparo libertador e que prevê uma relação com a despossessão do outro também, livre de predicativos que o determinem, para que se possam recompor os vínculos sociais de maneiras imprevistas.

Enquanto isso, sob a regência do medo, permanece a percepção do *outro* como “uma espécie de ‘invasor potencial’” (2016, p. 17): aquele que oferece risco iminente e contínuo de que eu e meus limites, emocionais, físicos ou materiais, sejamos violentados, e, portanto, de quem devo me proteger, me isolar, trocando a vulnerabilidade pelo resguardo, a defesa ou a violência. Essa é uma ideia que remete à constatação de Elias Canetti sobre o temor do contato que se fixa uma vez que a pessoa estabeleça suas fronteiras, conforme abordado em diálogo com o trabalho de Marcelo Evelin. E a massa densa seria, para Canetti, o lugar de destituição desse medo.

Tratando de uma emoção análoga ao medo em sua relação com a insegurança e, portanto, com a busca de amparo, o encenador Roger Bernat reflete sobre como a inibição é posta em jogo no ato participativo do espectador:

Mas é precisamente porque o teatro é participativo o porquê de ter de ser o lugar onde se declinem as diversas formas de inibição, uma para cada espectador. E a inibição só se dá no teatro porque é um espaço de visão e de experiência. Ao estar sobre o palco, o espectador toma consciência de cada um de seus gestos e de suas decisões, e ao tomar consciência ele está articulando uma ética¹⁹² (CORNAGO, 2016, p. 225).

Seja contra o medo, seja contra a inibição ou outros constrangimentos do corpo, a implicação do corpo do espectador e sua chamada à mobilidade dentro de uma dramaturgia

¹⁹¹ Embora admita a função estratégica “provisória” de políticas afirmativas para “reposicionar” a sociedade de modo que a violência aos grupos vulnerabilizados não impossibilite essa indiferença (SAFATLE, 2016, p. 245).

¹⁹² No original: “Muchas veces se interpreta estos dispositivos como espacios de desinhibición donde el espectador puede finalmente dejarse llevar, vivir fuera de toda conciencia de sí, volver al mito primigenio de la comunión universal. Pero es precisamente porque el teatro es participativo por lo que tiene que ser el lugar en el que se declinan las diversas formas de la inhibición, una para cada espectador. Y la inhibición solo se da en teatro porque es a la vez un espacio de visión y de experiencia. Al estar sobre el escenario el espectador toma conciencia de cada uno de sus gestos y decisiones, y al tomar conciencia de ellos está articulando una ética”.

convivial coloca em questão o circuito corrente dos afetos. Ao colocar desconhecidos para experienciar um convívio esteticamente organizado e provisório, as fronteiras corporais podem sofrer abalos e modificações.

O toque da pulseira e dos dedos da atriz sobre o punho do espectador que tem seus dias contados em “A festa”, o ritmo que os braços adquirem ao repassar os pratos e que contagia toda fisicalidade. O quente reconfortante do café ou do chá em “O espelho”, a barra da toalha de mesa e a roupa do vizinho de cadeira que esbarram na sua, demarcando o atrito com os outros corpos. A contaminação cinética pela agitação das performers ao som alarmante de “Divino, Maravilhoso”, em “Arqueologias do Presente”, e a percepção dos próprios deslocamentos na enquete corporificada. O toque leve das mãos de Greice sobre a fronte, a umidade dos lábios de Bertazzo, o cheiro do vinho e o entorpecimento em “Os pálidos”. A estranheza tátil da língua sob efeito de dormência da cachaça de jambu e do atrito com a carne das línguas alheias em “PROJETO BRASIL”. O vazio denso da escuridão, o atrito dos corpos, o contágio vibratório dos movimentos em “De repente ficou tudo preto de gente”. O espaço atritado entre o corpo do “idiota” hostil e o corpo do espectador, os ruídos cortantes das panelas, a prensagem de carne contra carne contra parede em “Batucada”. Todas essas são situações que engajam a pele do espectador reavivando e, por vezes, confrontando os afetos relacionados ao medo e à restrição corporal.

Isso fica mais evidente nas proposições que envolvem o toque, este ato que pode ser sentido como invasão corporal, como na sequência de afagos de “Os pálidos”, no beijaço de “PROJETO BRASIL”, em toda a situação de “De repente fica tudo preto de gente” e nos momentos de avanço dos performers em “Batucada”, especialmente o arrastão. Como espectadora, cada um desses momentos, com distintas intensidades, foi vivenciado como uma espécie de tremor corpóreo, decorrente do temor que a invasão desperta, e que foi atravessado durante a realização do ato. No “olho” do arrastão, por exemplo, já não se sabe qual parte do seu corpo é atritada por qual parte do corpo de quem. Conforme observa Marcelo Evelin sobre o seu próprio trabalho, colocar em questão essas fronteiras não impede que o medo exista, mas faz com que o enfrentemos. Dentre os trabalhos analisados, é nas práticas artísticas desse artista que encontramos um convite estruturado ao desamparo, no sentido de uma disposição a ser afetado e individualizado de outras formas que não as regidas pelo medo da invasão. Sinal disso são as estratégias de desidentificação que analisamos anteriormente.

De modo geral, ainda que estejam longe de fazer com que o temor do contato com o outro como invasor potencial desapareça, o espectador se encontra confrontado com o medo

enquanto afeto social organizador em dramaturgias conviviais, uma vez que estas instauram ocasiões de responder eticamente a esse temor e de lidar esteticamente com esse afeto na aproximação e no contato entre os corpos, que pode redefinir superfícies do “eu” e do “nós”.

3.1.1.2 Espaço

A abordagem afetiva estabelece que a circulação dos afetos molda também os espaços, como no caso da sensação de inadequação que centros culturais e teatros elitizados podem produzir em corpos subalternizados. Certamente, a sensação de estar no Teatro Municipal de São Paulo não é a mesma para um frequentador constante da elite paulistana branca e para um jovem negro que adentre o espaço pela primeira vez e se veja como um dos poucos corpos não brancos presente. Uma performance como “Em legítima defesa”, de Eugênio Lima, explicita justamente essa divergência.

Ao mesmo tempo, as distâncias entre os corpos no espaço interferem na circulação de afetos como o medo, podendo atenuar ou acentuar a sensação de iminência de uma invasão corporal. Nesse sentido, a proxêmica dá pistas aos movimentos gerados pelas dramaturgias conviviais de passagem de uma distância pública ou social à pessoal ou íntima, à medida que se intensifica o convívio entre os corpos. Vemos isso ocorrer em “A festa”: a forma relacional estabelece fluxos de aproximação e afastamento entre os corpos, que vão da distância pessoal na entrada, ao sermos recebidos pelas performers-anfitriãs, ou quando nos sentamos nas estações para o cálculo do tempo de vida, ao alcance do toque delas, até a distância social, mantendo alguns passos de separação quando performam cenas no centro do espaço.

Em “O espelho”, a distância se mantém pessoal, sempre sujeita ao toque, a alguma intimidade ao ouvido, embora mais como promessa do que como concretização tátil. E em “Arqueologias do presente”, faz-se o trânsito entre a distância social (das cenas) e a pessoal (dos jogos). Se pensarmos graficamente, então, temos, em “A festa”, dois círculos concêntricos, o externo com o público, o interno com as performers, que se encontram pelo avanço do segundo em direção ao primeiro; em “O espelho”, majoritariamente, um único círculo misto; e em “Arqueologias...”, performers e espectadores como pontos espalhados sobre uma superfície plana, cumprindo fluxos de reunião e dispersão.

Essa síntese, de um mesmo grupo, já dá uma amostra dos muitos desenhos espaciais possíveis a dramaturgias conviviais. Pensar essa espacialidade como ativadora de relações específicas, que intensificarão distintas zonas de convivialidade, é uma das tarefas centrais da

concepção de dramaturgias conviviais. Afinal, o espaço, segundo Dewey, também é ordenador da experiência. No caso das dramaturgias conviviais, o espaço será acentuadamente relacional, forjado para propiciar proximidade, escuta, contato, de modo que a disposição entre performers e espectadores deve ser, se não misturada, necessariamente atravessável em algum grau.

É o que ocorre em “PROJETO BRASIL”. Com a situação básica de convívio teatral evidenciada por meio da conversação e da circulação dos atores por entre os espectadores, a forma tradicional de separação palco-plateia faz-se fronteira delimitada, mas atravessável – ainda que em sentido único. Gráficamente, temos dois conjuntos frente a frente, em um mesmo plano, sendo que o dos performers avança e interpenetra o outro, dos espectadores, passando da distância social à distância íntima, sob o risco da vulnerabilidade física.

Em “Os pálidos”, na primeira parte, a disposição cênica também assume a forma de um círculo externo de espectadores, dentro do qual se move um conjunto de atores que atravessam as supostas fronteiras dessa plateia, aproximando-se de espectadores, cochichando-lhes algo aos ouvidos, servindo o chá. Na segunda parte, faz-se o espalhamento e a mistura desses corpos todos. Enquanto oscilam entre estados de desconfiança, estranhamento e a criação de vínculos carinhosos, passam da distância social à pessoal e, enfim, à íntima, sob a vulnerabilidade ao toque da pele e do beijo. É quando se rompe a bolha protetora.

Novamente, as distâncias oscilam entre pessoal e íntima, também sob o risco da vulnerabilidade física em “De repente fica tudo preto de gente” e “Batucada”, trabalhos em que a disposição dos corpos é embaralhada e em constante deslocamento. Neste último, fica ressaltado também como espectadores situados em pontos espaciais distantes e com diferentes disposições corpóreas incontornavelmente terão experiências distintas. Infiltrar-se no meio da batucada e ser transpassado pelo arrastão em nada se compara a assistir a essas ações das bordas do espaço cênico.

Em dramaturgias conviviais, então, o espaço é dinâmico, imantado por fluxos que atraem a atenção, atravessado pelos corpos em movimentos de inclusão/agrupamento e separação, aproximação e distanciamento, embora esses trânsitos não signifiquem uma fusão total dos lugares dos performers e dos espectadores. Mesmo nos trabalhos de Marcelo Evelin, em que os corpos se misturam, sempre é perceptível quem é quem (para o que também servem maquiagem, máscaras, figurinos), de modo que, em última instância, os performers carregam em seus próprios corpos alguma dimensão de fronteira em negociação, pois são eles

os corpos condutores. O mesmo se aplica aos corpos dos espectadores, cujos contornos são postos em negociação. Em outras palavras, sempre há fronteiras espaciais entre público e performers, ainda que estas se localizem na superfície chamada pele, conforme indica Sara Ahmed. Mesmo o toque não é fusão.

3.1.1.3 Tempo

Assim como o espaço compartilhado pelos corpos em copresença, o foco no tempo presente é requisito inexorável das dramaturgias conviviais. A temporalidade vivida está no centro das atenções pois estabelece tanto a condição efêmera do encontro teatral quanto a condição mortal do que é vivo. Eis a “matéria básica” da vida que se compartilha em convívio: passar um tempo juntos. Não é à toa que o projeto “Máquina do tempo”, do Opovoempé, foque nessa instância da experiência humana, talvez a mais comum de todas.

O tempo também é fulcral para que a experiência estética se efetive. Mais do que um fluxo infindável ou instantes pontuais, conforme observa Dewey, o tempo organiza as mudanças de “influxo e refluxo rítmicos de impulsos expectantes, movimentos de avanço e recuo e de resistência e suspense, com realização e consumação” (2010, p. 90). Ele arranja as expectativas, concentra ou dissipa as tensões, instaura urgências, determina ritmos e permite que os entendimentos madurem, de maneira que o trabalho de composição temporal ganha relevo nas dramaturgias conviviais.

Vemos isso na intensificação da sensação de estar vivo, provocada pelo direcionamento da atenção ao presente e pelo manejo rítmico (uma função do tempo) da ação de passar os pratos em “A festa”, marcando a sucessão de “ágoras” que constitui a vida. Perceber que o tempo passa provoca uma consciência do efeito da temporalidade sobre as coisas que, diferente da ansiedade, pode reconectar os corpos ao presente da ação pela urgência experimentada como uma desobstrução das resistências que instauram a inércia. É também sob a pressão do tempo que se constroem as palavras contadas com as quais os atores de “Os pálidos” podem enfim expressar sua “verdade” e que se abre a brecha para o contato físico silencioso, restaurador de uma possibilidade de contato afetivo.

Não mais como sentido de urgência, mas, ao contrário, como tempo dilatado, o tempo da decantação, que é também o tempo da experiência, é que se arranja a aproximação dos corpos de Nadja Naira e Rodrigo Bolzan até o beijo em “PROJETO BRASIL”. Cena deliberadamente urdida por Marcio Abreu como resistência a ser ultrapassada para que a

percepção não se freie no reconhecimento de padrões previamente adquiridos, mas possa disparar outros processos sensíveis e cognitivos menos automatizados e mais imprevisíveis, até que seja possível, ao espectador, atingir uma consciência renovada daquilo que vê. Isso é crucial para que outros afetos circulem na plateia quando os dois performers enfim se direcionam aos espectadores convidando ao beijo. O tempo age de modo a destituí-lo de trivialidade, fazendo com que o ato cotidiano passe a ser visto como extraordinário.

O tempo da experiência também é determinante em “De repente fica tudo preto de gente” e “Batucada”, à medida que a sua dilatação abre “espaço” para que o espectador possa estranhar a situação em que se encontra e reconfigurar seu posicionamento dentro dela, reinventando sua expectativa. É o tempo – estendido – da (autor)reflexão e o tempo – presente – da ação.

3.1.1.4 Luz e som

De muitas maneiras, a dramaturgia da luz e a sonora também podem trabalhar a favor de uma acentuação do convívio. Sem qualquer pretensão de esgotar essas possibilidades, cabe apontar algumas formas como se articulam em dramaturgias conviviais. A questão básica, para isso, é o modo como luz e som enquadram um espaço e englobam os corpos em um mesmo ambiente.

A luz recorta zonas de convívio. Quando se apaga sobre o público, retira suas presenças da zona do visível, enfraquecendo a convivialidade na plateia. Quando se estende por sobre performers e espectadores indistintamente, ao contrário, faz deles um mesmo conjunto de corpos. A luz acesa na plateia de “PROJETO BRASIL” é exemplar desse efeito: ela mantém à vista não somente a relação entre performers e público, mas também a própria convivialidade entre os espectadores.

Quando essas duas instâncias se embaralham mais, como em “Batucada”, a luz também exerce a função de unir o ambiente. Entretanto, isso pode se dar por procedimento oposto, como ao escurecer todo o espaço cênico de “De repente fica tudo preto de gente”, criando uma zona de indeterminação ou indiferença entre os corpos, que contribui para os anonimatos, perturba a sensorialidade e produz sentidos a respeito das simbologias da escuridão, de modo que se reforça a sua função dramática.

Quando ao som, um dos usos que se destaca nas dramaturgias conviviais é a “invasão” de uma paisagem sonora urbana, que torna o espaço mais permeável entre o dentro

e o fora do teatro. Em “O espelho”, cada lugar escolhido para a realização de uma apresentação trará consigo uma paisagem sonora distinta, que contribui para modificar os afetos circundantes, como no caso de um jardim cercado por galinhas, ou de um espaço verde com cachorros e pássaros, ou do pátio do Sesc Belenzinho, com som de visitantes à piscina. Esses diferentes timbres evocam sensações correspondentes, que adentram os corpos sem resistência senão a da desatenção – não é possível “fechar” os ouvidos.

Em “Os pálidos”, essa paisagem se altera, uma vez que são os sons da rua São Francisco que adentram a ex-sede da CiaSenhas, indiciando as perturbações externas e a permeabilidade entre exterior e interior. Isso fica ressaltado pela dramaturgia sonora que joga com a transposição das vozes entre os dois andares do prédio em que se divide o público. Assim, o som reata dois espaços separados, ampliando a zona de convívio.

Ao início de “Arqueologias do presente”, o som em *off* de uma manifestação conflituosa também instaura sensorialmente o contexto de disputa política, embora o seu efeito seja pontual. É pela música – “Divino, Maravilhoso” – que as performers reavivaram, repetidamente, a urgência de mobilização, pois “não temos tempo de temer a morte”. A música, afinal, impõe um ritmo que contagia os corpos, agindo sobre sua pulsação, sua percepção do tempo, sua percepção dos fluxos.

Em “Batucada”, isso ganha potência, pois são as painéis e demais objetos de batucada que produzem a sonoridade de ritmo contagiante, que envolve os corpos presentes propondo distintas experiências sensíveis/cinestésicas a cada estação. Conviver pode ser, então, entregar-se a um mesmo ritmo.

3.1.1.5 Objetos relacionais

No campo da dramaturgia dos objetos podemos encontrar, nos vários trabalhos analisados, alguns que são operados como dispositivos relacionais dentro das cenas, por sugerirem formas de relação um a um ou em grupo. Dependendo do seu modo de uso em cada prática artística e de suas características específicas, eles desencadeiam possibilidades distintas de convivialidade entre performers e espectadores, e se mostram parte determinante na estruturação de dramaturgias conviviais.

Não se trata, portanto, somente de objetos de contemplação para o espectador, mas de objetos de uso comum. Podemos associá-los ao que Lygia Clark denominou “objeto relacional”, em trabalhos realizados nos anos 1970 e 1980, que se caracterizam por convocar

a experiência corporal do espectador como condição de realização da proposição artística. Acrescentamos, contudo, que nos contextos conviviais, a experiência corporal de um é colocada em relação à de outro, espectador ou performer, com a mediação desses objetos.

Em “A festa”, temos especialmente os pratos e a pulseira. Esta promove um encontro breve de olho no olho, envolvendo o toque no pulso, e se contrapõe à experiência comum de impessoalidade e automatismo das estações de trabalho em órgãos públicos de documentação, promovendo o deslocamento estético para uma sensibilização ao tempo vivido.

Quando aos pratos, que suportam inscrições feitas pelas performers ao longo da peça, carregam a força simbólica de serem esses objetos de uso comum, presentes nas situações de comensalidade do dia a dia, ou seja, envolvidos em formas cotidianas de convívio social. A proposição de um uso extracotidiano em um jogo de roda os torna elementos de ligação entre os espectadores, deflagradores de um determinado ritmo corporal, e sua característica material de ser suscetível à quebra em caso de queda sobrepõe sentidos metafóricos sobre a matéria concreta e frágil da vida e o cuidado necessário às trocas entre os corpos.

Em “O espelho”, são a mesa de café, os post-its e as fitas K7 os objetos que deflagram mais diretamente as relações. No caso da primeira, ao instaurar a situação de comensalidade tipicamente associada à conversação em nossa cultura, incluindo a todos, performers e espectadores, estabelece as bases de todo o trabalho. Pontualmente, os post-its figuram como demanda das performers que abre a possibilidade de expressão semianônima ao espectador e permitem a inscrição de sentidos particulares na dramaturgia geral quando lidos ao fim da apresentação. Já as gravações escutadas em fones de ouvido destacam subgrupos de dois espectadores, que passam a compartilhar entre si os relatos e a sincronia do tempo em que são ouvidos, o que pode favorecer uma cumplicidade.

Em “Arqueologias do presente”, esses objetos com desempenho de dispositivos se multiplicam. Temos a instalação/exposição de arquivos, que rege certo desenho de circulação dos corpos, com brechas relacionais à medida que os observadores se esbarram, comentam ou recorrem às mediadoras, mas sem esse foco. Quanto aos jogos, estabelecem regras de interação para pequenos grupos de espectadores, estruturando formas lúdicas de compartilhamento de conteúdos políticos. As fichas de papel e as cédulas de votação, tais quais os post-it, solicitam no eixo performer-espectador uma inscrição de significações, um a um, em que os espectadores são instados a se posicionar.

Em “Os pálidos”, temos novamente as situações comensais do chá com sequilhos e do vinho, sendo que a primeira se efetiva principalmente como sinalização para a quebra da

postura estática do espectador e percepção do espaço convivial, mais do que para trocas que excedam o domínio do “quer um?”, “traz um pra mim?”, uma vez que a distribuição dos assentos (e, portanto, dos corpos) longe da mesa nesse momento não propicia interações mais intensas, como uma conversação.

Já as taças de vinho regem vínculos breves mais próximos, como o brindar olhos nos olhos. O primeiro objeto que opera como dispositivo relacional, de fato, é a folha com a listagem de nomes dos espectadores, lida à entrada, como uma lista de convidados, que estabelece, um a um, seus lugares na ficção da pós-festa inacabada. A bandeira branca, tremulada pouco mais tarde em vínculo direto olhos nos olhos, será outro dispositivo de reconhecimento da presença do público, e endereça a ele o gesto da pacificação de um conflito, significativo para a produção dos sentidos da peça.

Há ainda a caixa de recolhimento da vaquinha, como uma demanda direta de posicionamento aos espectadores, e o colchão inflável, como convite ao relaxamento e à aproximação física, que dá o tom do momento dramático de performar brevíssimos vínculos afetivos entre os atores e os espectadores.

Em “PROJETO BRASIL”, o principal objeto relacional é a cachaça servida na primeira cena. Além de estabelecer a confraternização entre performers e espectadores, o efeito do entorpecimento provocado pelo jambu instaura uma possível teia de metáforas na qual se entrecruzam a estranheza da sensação incomum da própria língua enquanto órgão que ocupa espaço dentro da boca; a invasão da língua estranha no beijo; e o estranhamento da linguagem gerado pela desconstrução semântica e sintática nos discursos proferidos.

Sob a escuridão, as barras do ringue e a tinta preta operam juntas como objetos relacionais em “De repente fica tudo preto de gente” na medida em que estabelecem o confinamento, o apagamento dos contornos e a iminência do contato físico, com transferência de fluidos, pigmento ou suor, que deflagra toda a coreografia performada pelo público. Finalmente, em “Batucada”, distintos objetos regem diferentes formas relacionais possíveis às quais o trabalho se abre, e que o constituem por contraste. Os balões flutuantes em formato de coração desatam uma ampla sorte de ações que, mesmo quando a atenção de um espectador se concentra somente no objeto, pode entrar em relação com os outros espectadores que os observam, pois geram coreografias específicas, além de conversas e trocas entre espectadores. Já as máscaras intermediam os contatos performers-espectadores instaurando os estados de anonimato e de idiotia/hostilidade que contaminam essas relações. Mais uma vez, temos nas painéis um objeto indicial das situações de comensalidade retirado de seu uso cotidiano na

cozinha – e mesmo do seu uso esporádico em manifestações – para imprimir outros ritmos ao convívio.

3.1.1.6 Palavra incorporada

Por fim, podemos observar como a linguagem verbal, as palavras, os textos, orais ou escritos, compõem as dramaturgias conviviais.

Quando Claire Bishop clama por um ajuizamento que discuta, analise e compare *artisticamente* as obras participatórias, reconhecendo suas falhas, havemos de considerar as especificidades – para não dizer limites – que as próprias formas participatórias instituem quando efetivamente se propõem a uma estrutura aberta à imprevisível presença e ação do espectador, não somente a um falseamento de abertura altamente controlado. Isso se aplica a todas as dimensões de uma dramaturgia convivial, mas é particularmente ressaltado no âmbito da composição textual quando ela se abre ao diálogo com os espectadores e incorpora suas falas, vozes e escritas.

Uma dramaturgia convivial tem forma transitiva – ou seja, assim como um sintagma verbal que requer a presença de ao menos um complemento para não perder o sentido, esta forma dramática só realiza seus sentidos com o complemento trazido pelos espectadores. Por efeito dessa incompletude e do deslimite em relação ao público, um importante traço formal distintivo das dramaturgias conviviais será, então, a estruturação lacunar, permeada por brechas ao espectador e ao imprevisível, constituindo uma não totalidade, com variáveis gradações de indeterminação e de improviso. Além disso, comumente, distintos espectadores terão acesso a diferentes partes da dramaturgia, que se torna multifocal quando a ação se espalha pelo público ou já não distingue palco e plateia, e cumulativa, ao sobrepor respostas de outros espectadores.

Nesse contexto, a amplitude e a imprecisão das significações são recursos que podem ser utilizados para multiplicar as possibilidades de relação e propiciar mais canais de resposta. Em uma fala como “Siga o sentido”, que abre “A festa”, por exemplo, temos a orientação espacial e a simbólica se sobrepondo, como dupla chave de apreensão e reação pelo espectador. As “perturbações” de “Os pálidos” também se oferecem a variadas atribuições de sentido, que permitem implicar espectadores sem determinar, isto é, selecionar e, portanto, excluir, quais os significados. De sorte que a linguagem metafórica encontra sua função

propícia à urdidura das dramaturgias conviviais quando se direciona a potencializar essa abertura e adiamento da atribuição de sentidos que lhe é constitutiva.

Isso significa que uma dramaturgia convivial permanece irremediavelmente incompleta para análise e ajuizamentos exceto quando considerada a experiência concreta de uma apresentação com público. Ao tempo em que cada apresentação potencialmente será modificada pelas especificidades daquela situação de encontro entre performers e aqueles espectadores singulares que estiverem presentes, a abordagem formal da obra encontrará tais limites, ainda que isso não a impeça de ser realizada, levando-os em consideração.

Logo, não toda dramaturgia será passível de estabilização para análise; parte significativa dela se oferece à expectativa uma a uma, a cada público e, até mesmo, a cada espectador e a cada acontecimento. Nesse sentido, as dramaturgias conviviais agravam características comuns às artes do corpo ou artes vivas: serem práticas em processo, sujeitas a serem modificadas de uma apresentação para a outra.

Em contraponto, a organização de materialidades e as estratégias de engajamento estabelecem uma estrutura que impede a completa dissolução formal à chegada do público. Sob esse viés, ganham importância as funções da linguagem que se concentram justamente sobre o campo relacional.

A função fática aparece de modo privilegiado por seu papel de avivar os vínculos sociais e iniciar conversações. Ela é usada para receber o público, reconhecendo sua presença, em “A festa”, “O espelho”, “Arqueologias do presente – A Batalha da Maria Antonia”, “Os pálidos” e “PROJETO BRASIL”, e estabelece prontamente a zona de convívio, tal como no cotidiano. A função conativa, com seu direcionamento apelativo ao interlocutor, une-se ao uso de frases na segunda pessoa (Você/ Vocês) para uma interpelação direta, endereçada no eixo extraficcional. O uso de dêiticos (aqui, agora) direciona a atenção ao contexto específico e às condições de convívio, acentuando a situação na qual os corpos se encontram. Esse direcionamento também é efetuado por uso da função metalingüística, ao explicitar o evento teatral compartilhado, como faz a música “Vai Embora” (“levanta/ saia do teatro agora”).

Há ainda outras características de linguagem agindo em favor da convivialidade. Em “A festa”, podemos destacar a alternância de tom entre o imperativo e o sugestivo, que mantém o espectador implicado na dramaturgia. Em “O espelho”, as expressões repetidas “Eu me lembro...” exercem um magnetismo para o desenvolvimento da conversa, atraindo outros depoimentos de espectadores que se iniciem de modo semelhante; e a escrita exerce papel pontual no engajamento dos desejos do espectador. Em “Arqueologias do presente”, temos as

instruções das regras de jogo como uma forma verbal específica de organizar o convívio e a escrita reaparece como forma de expressão de memórias e votos. Em “Os pálidos”, a coralidade das vozes age por contágio e a nomeação distintiva de “nós”, “eles” e “vocês” reenquadra as fronteiras entre os sujeitos. Em “PROJETO bRASIL”, há uma relativa dissociação entre a linguagem verbal e a corporal quando o discurso documental em *off* sobrepõe a cena muda, entretanto, ele opera como um comentário que matiza as ações em curso. Nos trabalhos de Marcelo Evelin, finalmente, o não verbal se instaura e deixa espaço para as imagens, ritmos e carnes.

De modo geral, a performatividade, território da fala como ato, opera nas relações presentificadas entre atores e espectadores nas dramaturgias conviviais. Isso significa que é a palavra incorporada que age mais diretamente na intensificação da convivialidade, ao passo que endereça ao espectador a presença do performer e o convoca em sua copresença.

3.1.2 Negociar relações

As materialidades abordadas acima têm em comum o fato de serem usadas dramaturgicamente para deflagrar relações nas diversas dimensões da cena. Além delas, observamos outras estratégias de engajamento do espectador pelas quais as relações entre os corpos são negociadas. Elas partem do ato de implicar o corpo e envolvem distintas formas de condução, que configuram assimetrias e demandam o consentimento do espectador.

3.1.2.1 Implicar o corpo

O que uma dramaturgia tradicional demanda ao espectador? Tempo, presença na plateia, olhar, atenção, silêncio, escuta, semi-imobilidade, atribuição de sentidos. Essas solicitações, implícitas ou explícitas, constituem um código compartilhado por pessoas que fazem e frequentam teatros, são as convenções do evento teatral. Nas dramaturgias conviviais, o silêncio e a semi-imobilidade deixam de ser prerrogativas, enquanto as outras geralmente se mantêm, mas somadas a demandas específicas sugeridas – aqui, também, implícita ou explicitamente – de acordo com cada proposição artística.

A presença demandada ao espectador já não será a silenciosa e imóvel. Ao olhar e à escuta, somam-se o tato, o paladar e, ocasionalmente, o olfato. É uma presença exposta, com o corpo imerso e implicado nas ações e discursos. Uma presentificação e exposição de si no espaço público. Um corpo que ocupe um espaço de visibilidade e de ação. Um corpo deslocável. Um corpo aberto às estimulações da cena e pronto a fazer escolhas, tomar decisões, interpor respostas. Um corpo que compartilhe memórias, histórias, opiniões. Um corpo que produza atos poéticos, éticos e políticos.

Uma presença que se responsabilize pela forma como se relacionará com as outras, por sua ação (e inação), por um maior comprometimento como agente no acontecimento. Nem por isso, o espectador deixa de seguir diretrizes, mais soltas ou mais estritas, definidas e propostas por outrem. Tampouco fica impedido de recusar os convites: essa é uma escolha legítima em qualquer situação de convívio, ou não seria escolha, mas imposição.

Em “A festa”, objetiva e simbolicamente, é solicitado ao espectador o seu tempo de vida passada e o seu tempo de vida presente, memórias e agoras. É solicitado que se desloque e que realize a ação de passar os pratos em certos momentos. Que responda em voz alta perguntas, forneça nomes e datas íntimas, que serão inscritos na pulseira ou na parede. E, ainda, que acompanhe imaginariamente a narrativa metafórica incluindo-se nela. Em “O

espelho”, a demanda é por sociabilidade à mesa, por perguntas escritas em post-its, por tempo de escuta dos áudios, pelo tempo da memória, por histórias familiares, pela narrativa oral delas, por relatos pessoais. Nesse sentido, é uma demanda documental, no que isso implica também de construção e fabulação, de autoescritura performativa¹⁹³.

Em “Arqueologias do Presente”, há uma demanda central, escolher o que fazer a cada momento – exceto aqueles de aglutinação em torno de uma cena das performers. A função do público transita entre a observação, a leitura, a escuta, a ação lúdica, a ação de deslocamento espacial, as respostas a perguntas e, até mesmo, o gesto político do voto. Além, é claro, de articular todas essas frentes em uma compreensão própria do trabalho. Nas duas primeiras peças do Opovoempé, então, o espectador é demandado mais com “pessoa física, sensível”, em sua subjetividade e intimidade, e no terceiro, como agente lúdico e sujeito político.

“Os pálidos” demanda se envolver na hora do chá, trocar olhares diretos, doar dinheiro para comprar armas, beber vinho e receber afagos; demanda deslocamentos físicos, escolhas com implicações éticas, consentimento ou recusa. Nos dois casos, o público tem que se haver com formas distintas de persuasão/sedução anunciadas (o paradoxo da manipulação que se anuncia manipulativa). PROJETO BRASIL requer beber a cachaça e implicar o corpo no beijo, consentimento ou recusa, demanda física, afetiva, política, de ato compartilhado.

E, embora Marcelo Evelin expresse sua aversão à arte participatória e suas demandas ao espectador, entendendo que não há em “De repente fica tudo preto de gente” nem “Batucada” atividades a serem cumpridas como demandas determinadas, ainda assim podemos dizer que ambos solicitam ao espectador inventar sua expectativa por meio de escolhas e ações: onde se posicionar, como e para onde deslocar-se, o que fazer com o próprio corpo, como performar a si mesmo.

Essas demandas são incorporadas ou se incorporam à dramaturgia em graus variados. E é o fato de que, ao menos para aquele espectador que compartilhou uma memória significativa à roda, à mesa ou para ser escutada pelo performer no fone de ouvido, a sua vivência passa a compor aquela dramaturgia. No um a um, a dramaturgia se transforma com e para o espectador, e nas demandas coletivas, com e para o público.

Diante de todas essas demandas para que o espectador manifeste publicamente seu corpo, seu estado, seu ser sensível, suas vivências, seus posicionamentos, seu ser estético, seu sujeito da memória e do afeto, e seu ser político, ele é convocado a performar a si mesmo.

¹⁹³ LEITE, Janaina. A autoescritura performativa: do diário à cena. In: **Revista Aspás**, v. 2, n. 1, p. 20-25, 2012.

Isso se torna evidente à medida que assume o duplo movimento de fazer e “mostrar-se fazendo”¹⁹⁴ envolvido nos deslocamentos múltiplos entre observar, agir e ser observado. A estes, soma-se ainda o estímulo ao “perceber-se fazendo” e “perceber-se sendo observado”, que instaura a autorreflexividade na expectativa. Conforme constata Cornago,

Se agora aplicamos esse efeito de deslocamento sobre o público, este deixaria de ser unicamente o sujeito da percepção para converter-se também em objeto que se oferece para ser percebido pelos demais. Isso produz a conseqüente sensação de desestabilização, de questionamento ou dissolução dos limites que protegem sua identidade como público e que o obrigam a assumir social e esteticamente aquelas dimensões que já não ficam ocultas atrás de sua condição de espectador (CORNAGO, 2016, p. 30).

Isso acarreta uma sensibilidade estética em que “a relação dos corpos não é mais unívoca”, mas pautada pela multiplicidade¹⁹⁵, que inaugura a diferença entre permanecer na posição de espectador ou ser agente também; considerando que as experiências estéticas não são as mesmas, pois o trânsito coloca a distância do olhar em movimento. Fazer parte de uma situação espacialmente articulada, então, afeta a experiência sensível e ética.

Cabe ao espectador, em dramaturgias conviviais, implicar o seu corpo entre outros corpos. “Pôr o corpo”¹⁹⁶, como diz Sánchez, o que significa “assumir o risco de exposição, ser coerente com o discurso, implicar-se corporalmente na realização do discurso (seja verbal, visual, físico ou virtual)”¹⁹⁷ (SÁNCHEZ, 2017, p. 120). Mais do que isso, implica uma ética: a disposição a renunciar ao pessoal em benefício de um “projeto de convivência” coletivo (idem, p. 131).

Encontramos, aqui, a concepção de ética como ação corporal (SÁNCHEZ, 2017, p. 23): uma prática dos corpos quando estão em relação uns com os outros, em simultaneidade e no encontro (não na ausência). Ao contrário da norma moral imposta por dispositivos disciplinadores (família, escola, igreja, polícia etc.), a ética entra em jogo quando é preciso tomar decisões que afetem outras pessoas, seus direitos e afetos.

“Pôr o corpo” é uma decisão ética que abre uma ação política. “Pôr o corpo” é um ato de liberdade. A ação é social sempre que for experiência e não meramente vivência. A ação é ainda política se a experiência se dá ou incide na esfera pública e não fica enclausurada nem como vivência nem como representação de uma

¹⁹⁴ SCHECHNER, R. O que é performance? In: _____. **Performance studies: an introduction**. 2a. ed. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

¹⁹⁵ Conceito apresentado na fala do professor de filosofia da arte José Antonio Sanchez, no MAR – RIO, dentro do seminário “Por uma estética do século XXI, em 26 de agosto de 2015.

¹⁹⁶ No original, “poner el cuerpo”. Mantive o verbo “pôr” para manter a relação com expressões como “pôr o corpo na rua”.

¹⁹⁷ No original: “asumir el riesgo de la exposición, ser coherente con el discurso, implicarse corporalmente en la realización del discurso (sea verbal, visual, físico o virtual)”.

experiência. A efetividade da ação política não costuma ser direta, tanto mais é simbólica¹⁹⁸. (SÁNCHEZ, 2017, p. 129).

Sánchez afirma que a ética é anulada pelo poder político “quando os limites legais são tão restritivos que eliminam a margem de decisão individual”¹⁹⁹ (2017, p. 25). Em contraposição, podemos pensar que a abertura das dramaturgias conviviais à decisão individual por parte dos espectadores reforça sua implicação ética.

Isso não ocorre, entretanto, de maneira direta e absoluta, uma vez que, conforme enfatiza o mesmo autor, a reflexão sobre a ética da representação demanda um reconhecimento do artifício da situação artística, que a tornaria incompatível com critérios de verdade. Este seria um limite e uma potência da arte – limite à sua efetividade, potência de experimentação estética e lúdica como forma de conhecimento, sensibilização, ampliação do imaginário e desenho de impossíveis.

O que está em jogo é a “possibilidade de afetar de maneira efetiva²⁰⁰” (2017, p. 29) as pessoas envolvidas ou não, considerando o para além da representação, mas, também, que a representação tampouco existe à parte do mundo e da vida. Faz parte deles, embora institua uma espécie de interstício. Nesse sentido, a implicação corporal dos espectadores nas dramaturgias conviviais, em muitos casos, os faz mais suscetíveis a uma afetação efetiva, seja uma violência física ou simbólica. Podemos lembrar-nos do exemplo do casal de mulheres que se incomodou com a tentativa de beijo em “PROJETO BRASIL”, do ciúme do namorado em “Os pálidos”, dos espectadores que tiravam selfies com os performers nus ao fundo em “Batucada” – não para julgar esses atos como eticamente reprováveis a princípio, mas para localizar momentos de tomada de posição ética.

Ao pôr o corpo em jogo, performers e espectadores se abrem à vulnerabilidade do corpo, em si, e do fazer lúdico em convívio. Sujeita à precariedade das relações, a convivialidade se faz campo – instável, impermanente, não inofensivo – para o exercício lúdico e incorporado de uma ética da coexistência. Terreno onde é possível sustentar a ética como pergunta performativa, atualizá-la na ação dos corpos, no presente, não como um saber previamente teorizado, mas como um fazer.

¹⁹⁸ No original: “‘Poner el cuerpo’ es una decisión ética que abre una acción política. ‘Poner el cuerpo’ es un acto de liberdade. La acción es social siempre que sea experiencia y no meramente vivencia. La acción es además política si la experiencia se da o incide en la esfera pública e no queda enclausurada ni como vivencia ni como representación de una experiencia. La efectividad de la acción política não suele ser direta, sino más bien simbólica”.

¹⁹⁹ No original: “cuando los límites legales son tan constrictivos que eliminam el margen de decisión individual.”

²⁰⁰ No original: “posibilidad de afectar de manera efectiva.”

3.1.2.2. Condução

A liberdade para que variadas formas de relação e posicionamento sejam assumidas por distintos espectadores dependerá de como se realiza uma estratégia determinante nas dramaturgias conviviais: a condução. Esta inclui desde o tipo de convite feito ao público até o modo e o tom pelo qual os artistas apresentam aos espectadores as proposições do trabalho. A condução se dá por gestos, um aceno de mão, um olhar persuasivo, um sinal de indicação; se dá por palavras, como instruções, construções, direcionamentos; se dá por afetos, como a sedução e a hostilidade; se faz com o corpo todo.

Ela varia conforme o grau de abertura (ou fechamento) da dramaturgia e de controle da relação. A condução pode se dar por sugestão, quando não é direta, como no caso do uso da linguagem metafórica – novamente, temos o exemplo do “siga o sentido” e das “perturbações externas”- ou de relações indiretas, como que se estabelece entre o áudio em off e o beijaço em “PROJETO BRASIL”, que sugere a implicação política do ato entre performers e espectadores, sem fechar esse sentido.

Pode ser feita por imantação ou contágio, quando se criam fluxos de atração e reverberação usando recursos como a repetição, que tem efeito contaminante semelhante ao do refrão da música, como as conversas à mesa de “O espelho”, a coralidade e a blablação de “Os pálidos” ou o contágio propriamente corporal pelos beijos já citados e pelas coreografias de Marcelo Evelin. Nestes casos, a condução também pode ser por sedução, quando mobiliza mais diretamente o desejo. Por persuasão, se recorrer ao convencimento, ou manipulação, se exercer uma influência volta a interesses próprios, como na vaquinha de “Os pálidos”.

Ou, ainda, por imposição, caso o espectador não encontre possibilidade de recusa, como na hipótese de ser puxado para o centro da cena ou receber um beijo inesperado, que se configuraria como um ato de assédio. Estas, contudo, não são formas estanques, é possível mesmo transitar entre essas posturas. O mais importante é que elas colocam em questão o equilíbrio entre não fazer o público de marionete nem permitir que as estruturas do trabalho sejam derrubadas a ponto de se inviabilizarem.

Em “A festa”, temos uma condução explícita e direcionada, que se faz por interpelações, imperativos, instruções e atribuições de tarefas, instituindo narrativas, mas cujos sentidos sugerem ambiguidades. Ela se orienta a um propósito, acentuar a percepção do tempo. Em “O espelho”, há também uma condução estruturada, mas, exceto pelos momentos pontuais de atribuição de tarefas, ela se faz mais sutil, por estratégias de conversação e a

abertura de brechas aos interlocutores. O convite é a se sentar à mesa; para tomar a palavra o espectador depende de autorizar-se a si mesmo. Nesses dois trabalhos, o tom das performers se mantém convidativo, simpático, empático, buscando adesão (magnética), não a imposição, embora o percurso do público seja bastante determinado previamente, e os espaços de improviso, controlados. Cabe ao espectador aderir ao jogo ficcional conduzido pelas performers ou não, e sua autonomia se concentra nas frestas abertas por elas.

Notamos a diferença em relação a “Arqueologias do presente”, uma vez que o convite inaugural é explícito e, depois de feito, o público tem uma gama ampla de escolhas de trilhas dramáticas a desbravar, ainda que receba instruções das regras dos jogos e de tempos em tempos seja capturado por narrativas e cenas conduzidas de modo mais fechado, que exercem uma função estrutural para que os sentidos não se diluam completamente.

A CiaSenhas igualmente trabalha com conduções diretivas, balanceadas pelo investimento na sedução do olhar e do apelo invocante, como um canto de sereia solo ou espacializado em coro. A persuasão, assim como a sedução, é um gesto de convencimento, no que reside alguma carga de pressão sobre o espaço de autonomia do outro. O tom irônico envolve a própria condução em ambiguidade quanto ao seu potencial de autorreflexividade.

A companhia faz um uso de estratégias de manipulação que evidencia as zonas cinzentas pelas quais acessamos os problemas de se tentar reduzir a *condução* a juízos como “manipulativa” ou “não manipulativa”, como se fossem diretamente proporcionais à autonomia ao espectador. A própria experiência como espectadora me mostra a possibilidade de sucumbir momentaneamente à manipulação para, mais tarde, rever criticamente essa conduta com base em elementos críticos fornecidos pela própria dramaturgia. Em relação a isso, é importante considerar que a manipulação, assim como a representação²⁰¹,

só é contrária à ética quando se desenha como transcendente, quando seus efeitos se projetam duradouros e excedem o tempo de recepção de uma obra artística ou os limites da experiência estética. Do contrário, a manipulação, como a representação, pode tomar parte do jogo que mobiliza a sensibilidade ou que mobiliza o pensamento²⁰² (SÁNCHEZ, 2017, p. 31).

Para Sánchez, trabalhos que nitidamente se situam no campo da representação estariam, então, de algum modo, isentos dos códigos morais necessários ao convívio em

²⁰¹ Sánchez (2017) usa a palavra representação em seus múltiplos sentidos, o que inclui a representação do corpo como imagem do corpo.

²⁰² No original: “sólo es contrária a la ética cuando se diseña como transcendente, cuando sus efectos se proyectan duraderos y exceden el tiempo de recepción de una obra artística o los límites de la experiencia estética. De lo contrario, la manipulación, como la representación, puede formar parte del juego que moviliza la sensibilidad o que moviliza el pensamiento”.

sociedade para organizar as diferenças de influência e responsabilidade na partilha do sensível. Entretanto, conforme ele mesmo contrapõe, tal nitidez escapa em uma cultura que, cada vez mais, explora os deslimites entre real e ficção em práticas artísticas e não artísticas.

Como este é, também, o caso das dramaturgias conviviais, com a implicação da presença do espectador, já não se pode afirmar categoricamente que o que ocorre durante uma apresentação não é capaz de afetar efetivamente ninguém. A discussão ética, portanto, está sempre por ser feita com os corpos postos em cena, na situação de autorrepresentação que o espectador assume. Representação no sentido jurídico e político: ele não delega a outro (o performer) a função de atuar como seu representante, mas age e convive com outros enquanto representante de si mesmo.

Retomemos, como exemplo, a manipulação pelo jogo de palavras que conduz à vaquinha em “Os pálidos”: ela não se efetiva como compra de armas, nem ficcionais nem reais, e o próprio estímulo a essa “solução” social será posto em xeque pelo tom irônico e crítico do desenvolvimento da dramaturgia. Já os selinhos, assim como o beijo de “PROJETO bRASIL” em um grau mais elevado, rompem não com códigos éticos, mas com a moralidade cristã-patriarcal-heteronormativa, enquanto a ética dessas ações se ancora no espaço de liberdade que mantêm para que os espectadores tomem suas decisões – inclusive, a de sair da sala de teatro. Espaço de pôr o corpo em cena e tomar decisões que se torna ainda maior em “Batucada”, no corpo a corpo com os performers.

O quanto essas ações produzem efeitos que se perpetuam para além da situação estética, do ponto de vista dos espectadores? Essa pergunta sustenta uma discussão ética a ser feita com o corpo implicado, em ato e, conseqüentemente, em constante atualização. Esse é o campo do exercício ético de coexistência anteriormente formulado, e não será realmente ético se não considerar as singularidades dos corpos envolvidos e suas vulnerabilidades, inclusive as que colocam em dúvida o consentimento.

Chegamos então ao “PROJETO bRASIL”, com sua estruturação altamente elaborada e intrincada de aberturas de sentido, que atrai a atenção do espectador para os processos de construção e desconstrução, sem que os significantes se fixem, de modo que a instabilidade de sentidos é o lugar de liberdade para o público. Quanto à cena do beijo, ela é diretiva, incisiva, mas nem por isso menos negociada um a um. A sedução entra em jogo, exerce seu poder, sem imposição. Isso não a abstém de certo grau de violência, conforme o próprio diretor aponta. A possibilidade de recusa, afinal, não impede que o avanço desse performer, que negocia o consentimento para o beijo silenciosamente, pela expressão corporal, seja sentido como uma

invasão e um constrangimento, uma vez que expõe o espectador à visibilidade diante dos demais.

Em vez de assumir uma posição moralista, com seu fundamento prescritivo, e aplicar um julgamento condenatório a esse modo de condução, que se embasasse em uma premissa de que é possível aniquilar qualquer forma de violência no convívio entre os corpos – como fazê-lo sem que toda a estrutura patriarcal-capitalista-colonial seja enfrentada e desmontada? –, consideramos então que esse tipo de situação faz emergir o próprio problema ético para os corpos envolvidos no ato artístico. Coloca-os em enfrentamento com uma situação social complexa, na qual se encontram potenciais violências e vulnerabilidades de diferentes lados, dentre eles, a homofobia e a lesbofobia. Assim, convoca os sujeitos a exercerem a ética.

Nem sempre essa sua potencialidade será explorada pelos artistas na condução das situações de convívio. O desejo de comunhão ou de defender uma posição política pode fechar o espaço de liberdade para a ação ética do espectador. Penso em duas situações exemplares que já vivenciei como espectadora. No primeiro caso, o tributo-solo “Paulo Freire, o andarilho da utopia”, construído com um intenso trânsito do ator pela plateia. Uma das principais estratégias para engajamento do público é uma grande bola inflável estampada com o mapa-múndi para ser lançada de um a outro espectador sem deixar “o mundo cair”; e outra, um pedido a que todos deem as mãos aos espectadores ao lado, que culmina na fala “se estamos todos de mãos dadas, quem sacará as armas?”. O convívio se efetiva, mas é imposto por um discurso ingênuo de igualdade e comunidade que supõe uma superação simplista das tensões sociais e não permite ao espectador outra ação senão aderir ou abandonar a peça.

No outro caso, “Ópera Bruta” (MG), um espetáculo de discurso feminista que confronta a construção patriarcal da masculinidade, alguns espectadores homens são chamados a comentar entre cenas que debocham de estereótipos do “macho”. O debate, no dia ao qual assisti, foi conduzido pelas performers a partir de pressupostos sobre o machismo, como se outras manifestações de masculinidade (ou de gênero) não pudessem aparecer entre eles, isto é, como se não houvesse singularidade possível. Em outra cena, quando distribuem um espelho para que também os homens da plateia se olhem nele, um deles, negro e bicha, respondeu que não estava interessado em espelhos e virou o objeto para o outro lado. Essa resposta, imprevista na condução dramatúrgica, restituiu-lhe a liberdade de um posicionamento ético a que o trabalho, concentrado na denúncia política do patriarcado, não havia previsto espaço.

Em chave completamente distinta, os espetáculos de Marcelo Evelin analisados situam a condução na cinética dos corpos, o que a torna mais livre do que em qualquer outro caso analisado. Não há imposição, não há relação estipulada nem acordo prévio, não há nem mesmo a determinação das palavras, tampouco se subestima a capacidade de escolha e ação do espectador – se nada lhe é imposto, muito menos lhe é poupado.

As situações urdidas tampouco são inofensivas, mas deixam aberto o espaço para que o espectador tanto possa se desligar completamente do convívio quanto se ver engolido em meio ao arrastão. O que há, então, é provocação e contaminação, por meio do que o coreógrafo define como *propósito incorporado*, modo pelo qual os afetos, as ideias, os estados se manifestam e contagiam corpo a corpo. Na melhor das hipóteses, quando há consentimento e, conseqüentemente, aderência, o propósito incorporado do performer contagia o espectador a incorporá-lo também, colocando seu corpo em jogo, em dança, em atrito. Se não, é ampla a margem de recusa.

De modo geral, em todas essas variantes, a condução de uma dramaturgia convivial requer um estado de disponibilidade, abertura à imprevisibilidade das respostas, atenção, escuta e precisão para redirecionar os fluxos se o “cavalo doido” descrito por Christiane Zuan Esteves se manifesta desembestado, forçando demasiadamente as estruturas da dramaturgia, por exemplo.

Lembremos, ainda, que as próprias estratégias de convívio podem ser transformadas com base nas experiências antecedentes com distintos públicos – se pensarmos nas múltiplas plateias que “O espelho” encontrou, por exemplo, certamente a análise seria modificada de maneira significativa se feita a partir somente da apresentação “cavalo doido” ou somente a partir da “plateia muda”, pois essas condutas efetivamente transformam a dramaturgia que está em construção, não só pelos elementos trazidos pelos espectadores, mas também por exigir diferentes posturas das performers para destravar a fala ou retomar o curso pretendido. Situação equivalente se apresenta a “Batucada” se um espectador tirar a roupa e for dançar entre os performers ou se permanecer imóvel ante os corpos deitados de bruços no chão, bloqueando a passagem dos outros espectadores. A diferença é que o tipo de condução em prática, neste caso, não pretende interferir nos modos singulares como os espectadores se relacionam com o trabalho mesmo quando se fazem como dissidências da proposta performada.

3.1.2.3. Jogo de assimetrias

A condução, de mais a mais, diferencia artista e espectador na dramaturgia convivial mesmo quando ocupam os mesmos espaços de modo quase indiscernível. Um traço distintivo das dramaturgias conviviais, afinal, será conceber o espectador incluído no ato do teatro, como um saber-fazer juntos, que pressupõe haver saber em todos os lados, com os performers e os espectadores, ainda que isso não corresponda a uma simetria entre essas posições, pois há um saber que permanece somente com os artistas: aquele produzido no processo de criação.

Então, há os que conduzem – os que formularam as estratégias e os que incorporam os propósitos – e detêm o saber sobre a dramaturgia urdida, e há os que são atraídos a se relacionar com isso, a se contagiar e a contribuir com essa dramaturgia a partir de outros saberes. Em dramaturgias que investem mais na construção de cenas a serem performadas pelas atrizes e pelos atores, essa distância é explícita, como vemos em “A festa” e “Os pálidos”, espetáculos em que a palavra se concentra na boca do elenco a maior parte do tempo. Entretanto, mesmo em “O espelho”, em que a palavra está a ser tomada por qualquer um à mesa, a assimetria se mostra à medida que as performers conduzem os temas da conversa e definem os momentos de mudança de “cena”; e em “De repente fica tudo preto de gente” o movimento parte do grupo de dançarinos, eles têm as coordenadas de qual ação realizar, o público vai percebendo e compreendendo em ato.

Performers e espectadores, então, podem se equivaler nas dramaturgias conviviais na medida em que ambos são tomados como sujeitos estéticos, éticos e políticos, considerados e implicados, com seu corpo, na constituição das significações e nas tomadas de ação, mas isso não desfaz a distância temporal e conceitual entre a elaboração da proposta artística e sua realização, esta sim partilhada com o público.

Nesse sentido, a posição do espectador nunca se confunde com a do artista propositositor. Motivo pelo qual compreendemos que o seu papel não muda completamente, não se transforma de espectador em ator, pois ele não deixa de ser uma figura que chega quando a estrutura já está armada nem deixa de contemplar. O que ocorre é uma ampliação da expectativa, rompendo a dicotomia fixa em direção a um trânsito entre lugares e funções que expanda a sua margem de ação.

3.1.2.4. Consentimento

Todas as demandas ao espectador e modos de condução estabelecem o consentimento como categoria de imprescindível das dramaturgias conviviais. Não somente o consentimento sexual, requerido diretamente por propostas como a de “PROJETO BRASIL”, mas o consentir ou recusar diante de cada convite, do qual dependerá a aderência ou não do espectador a tomar parte naquela situação.

A assimetria entre performers e espectadores, contudo, coloca uma questão sobre a efetividade do consentimento, seu grau de liberdade, ou se os performers exercem uma pressão sobre o público para aderir a uma proposta. A situação de exposição gerada pela implicação do corpo faz do consentimento ou da recusa uma “cena” potencialmente à vista dos demais espectadores e performers. Como espectadora, já aderi a convites a contragosto para não enfrentar o desgaste de uma recusa pública – como dar as mãos –, o que deflagrou processos de autorreflexividade e autocrítica.

A recusa requer que a assimetria não seja demasiadamente contrastante na partilha de poderes. Se há vulnerabilidades significativas envolvidas, ela se torna extremamente difícil. E essas vulnerabilidades podem ser do campo simbólico, o que as torna mais impalpáveis para serem enfrentadas pelos corpos em convívio ou serem detalhadas exaustivamente nesta pesquisa. Aqui, também, agem os circuitos afetivos, provocando a adesão às normas – mesmo as estéticas – por pudor, vergonha, constrangimento, medo.

Percebemos, com isso, que os convites à participação/ação dos espectadores não são inofensivos, por mais que pressuponham a possibilidade de consentimento ou recusa. Isso destitui o romantismo comunitário das dramaturgias conviviais para situá-las em um campo menos ingênuo de relações sociais. Justamente o que permite com quem operem como dispositivos de desvelamento social que explicitam as inervações e tensões subjacentes dos corpos em convívio. Especialmente em “PROJETO BRASIL”, “De repente fica tudo preto de gente” e “Batucada”, vemos essa fratura exposta.

Nesse sentido, o problema do consentimento, das assimetrias e das vulnerabilidades não invalida as dramaturgias conviviais. Ao contrário, concede a elas complexidade assemelhada à do convívio social cotidiano.

Em última instância, então, essa é a principal operação ética instaurada seu principal espaço de liberdade. Ela acena para os modos como os sujeitos lidam com essas tensões

sociais e acena para a possibilidade de o espectador autorizar-se a agir. E a confrontar quando for o caso.

A liberdade dependerá, também, do quanto de invenção a expectativa se permitirá. Isso passa por uma negociação interna/externa do que cada um entende por teatro e por arte, por “ser espectador”, por participação e por ação, e o quanto cada um está disposto a rever seus pressupostos. Por esse estímulo a uma autorreflexividade intensificada e ao exercício ético, se renegociam os sentidos básicos do pacto teatral e do pacto social.

3.2 POLÍTICA DO COMUM

As práticas artísticas analisadas, em diálogo com as discussões estético-políticas, abrem o campo de debate sobre o convívio teatral como política do comum. No momento em que os espectadores performam a si mesmos, em que eles se autorrepresentam, a convivialidade favorece o compartilhamento de estados, afetos, ideias, posições, tanto quanto o confronto. Isso transcorre por dinâmicas de conjunção e disjunção, zonas de consenso e dissenso que se formam e se diluem no decorrer do acontecimento e podem ser estruturadas até certa medida pela dramaturgia, mas sempre mantêm alguns graus de indeterminação por consequência da abertura constituinte desse tipo de forma artística à ação do público.

Nessas dinâmicas, como se realizam artisticamente ideias políticas alternas à normatividade social que rege os convívios em nossa sociedade?

E as dramaturgias conviviais podem ser concebidas como formas estético-políticas de propor experiências de comum?

Já vimos que a emergência de práticas artísticas participatórias condiz com momentos históricos de crise dos sistemas de representação, especialmente da democracia – foi assim no Brasil do fim dos anos 1960²⁰³ e, agora, no Brasil do fim dos anos 2010. O sentimento de que é necessária uma renovação das formas políticas adentra os espaços teatrais e convoca a uma reformulação estética, conforme observamos até mesmo nos breves trajetos dos artistas previamente analisados, e em sua passagem a formas mais explicitamente preocupadas com o jogo político em vigência. Ainda que atuem mais em esferas micropolíticas do que macro, como no caso do Opovoempé, com o jogo entre ditadura e democracia em “Arqueologias do presente – A Batalha de Maria Antônia”; da CiaSenhas, com as perturbações de “Os pálidos”; da brasileira com o antiprojeto de país de “PROJETO BRASIL”; e da Demolition Incorporada, com os atritos de “De repente fica tudo preto de gente” e, sobretudo, o painel de “Batucada”.

Ante o acirramento da polarização social gestado pela extrema-direita e explicitado e catapultado por mídias sociais que também respondem pela crescente virtualização das relações, e frente à perda de vivência nos espaços públicos, o convívio emerge como palco importante de disputa e rearticulação das forças políticas. Faz-se zona de convocação do

²⁰³ Sánchez (2017) distingue a arte conceitual latino-americana da europeia com base nas diferenças políticas dos anos 1960-1970; uma vez que foi período de instauração de ditaduras nos países latinos, como o Brasil, o que fez com que as práticas artísticas se tornassem diretamente práticas políticas. Nesse sentido, a performance e outras práticas de arte que implicassem o corpo assumiam um alto risco frente à violência de estado vigente.

espectador a questionar as representações delegadas, a interromper apatias e perceber-se como agente de ação e transformação das formas de vida.

Nos trabalhos analisados, isso muitas vezes passa pelo direcionamento da atenção ao mal-estar da cultura, uma sensibilização para o quê do humano, de sua singularidade, se contrai pela sujeição aos ditames da moral cristã-burguesa, patriarcal e capitalista, com suas prerrogativas compulsórias de utilitarismo, produtividade, heteronormatividade, pudor, exclusão, medo da diferença e demais frentes de padronização que regulam os corpos, sufocam singularidades e aparam a imaginação política.

Conforme observa Cornago, uma vez que a ação, como foco da *performance art*, é capturada pelo capitalismo e se converte também em espetáculo sem efetivar a promessa de transformação social na segunda metade no século XX, a dimensão pública emerge neste século XXI como campo de reflexão e atuação compartilhados. Busca-se, assim, uma visão mais ampla e complexa dos contextos e processos, para que os sentidos e os fazeres possam ser renegociados em conjunto, considerando as relações e implicações dentro da sociedade.

A atenção ao espaço público encontra uma de suas frentes na relação com os espectadores – outras, não necessariamente dissociáveis, serão os teatros do real²⁰⁴, as formas liminares de teatralidade, ativismo²⁰⁵ etc. Nenhuma dessas formas está livre de ser – e já são, assim como o convívio – igualmente usadas pelo capitalismo, transformadas em *commodities*, e usadas como marketing (a arte “Nokia” de que fala Claire Bishop). De modo que é preciso ir além de discursos ociosos sobre vínculos, experiências, comunidades e outras palavras promissoras capturadas por esse “marketing social” para manipular desejos de consumo. Apesar desse impasse, desse risco que se impõe, e que cada artista, a cada trabalho, terá de enfrentar, há potências em favor de uma política do comum no pensamento da arte direcionado à situação.

Isso abre uma nova perspectiva para a questão da autonomia da arte. O teatro permanece zona autônoma de experiência poética e estética, desobrigada do utilitarismo e da produtividade cotidianos, mas religado à trama social. Os exercícios estéticos experimentais de convivialidade se inscrevem em um contexto social de tentativa de retomada da dimensão

²⁰⁴ No texto de abertura do dossiê “Teatros do real”, Sílvia Fernandes faz referência a “manifestações teatrais e performativas que variam de intervenções diretas na realidade, especialmente no espaço urbano, em geral referidas como site specific, a modos renovados de teatro documental, comuns no panorama recente, sem esquecer a proliferação de performances auto-biográficas e a inclusão de não atores em cenas disjuntas, que projetam um leque diversificado de experimentos ligados, de um modo ou de outro, a transgressões da representação”. Ver: FERNANDES, Sílvia. **Experiências do real no teatro**. Sala Preta, v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013.

²⁰⁵ Ver DELGADO, Manuel. **Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos**. Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia, n. 18 (2), p. 68-80, 2013.

pública, no sentido de constituição de um mundo comum e político, democraticamente baseado no dissenso. Contudo, a escalada da extrema-direita coloca em xeque esse dissenso, já tão frágil em qualquer posição política, por promover um ambiente de censura, recusas ao debate, toda sorte de argumentações falaciosas e rompimentos de vínculos até a impossibilidade do convívio.

Retomar o espaço do debate público e o sentido de responsabilidade pela construção dos modos de vida em sociedade passa por um pensamento dramaturgic, no conforme observado por Ana Pais:

Tal como nas práticas dramaturgic, a cumplicidade surge, aqui, como o modo implícito e responsável da construção do mundo, como uma participação invisível inerente à constituição do visível. Assumir esta responsabilidade é assumir as consequências de ser cúmplice da ordem do mundo e de como somos condicionados por ela, seja como espectadores, seja como atores. Para isso, é necessário tomar posição, o que exige, por sua vez, uma tomada de consciência. Ambas as etapas são essenciais para que a cumplicidade com a construção de mundos possa emergir de uma vivência livre e plena, ainda que muitas vezes ilícita em face da ordem preestabelecida. Por isso a dramaturgia constitui uma prática crucial para atuarmos de forma cúmplice, tanto para tecer relações de sentido num espetáculo quanto para desenredar construções de mundo que (não) queremos para nós (PAIS, 2016, p. 56).

Esse é um sentido político de compartilhar com os espectadores as práticas dramaturgic, a sensibilização para o modo como as formas (de vida) se constituem, se naturalizam, estruturam sentidos, e como outras podem ser inventadas e contrapostas. Por essa via, também, a discussão sobre o *comum* no teatro supera os ideais de comunhão do passado. Numa situação de convívio teatral, o comum partilhado por um agrupamento temporário de pessoas abre a possibilidade da construção de sujeitos coletivos? Sim, se forem concebidos como sujeitos plurais e heterogêneos.

3.2.1 Instituir o plural

“Quais são as condições para se fabricar um nós? Quais formas de agrupação são possíveis hoje em dia?”²⁰⁶ (ROYO, 2016, p. 20). Essas perguntas são disparadas pela pesquisadora espanhola Victoria Perez Royo em “Componer el plural”, obra coletiva que investiga modos de organização de movimentos sociais e práticas artísticas recentes que se estruturam pela ação de uma pluralidade de agentes na tentativa de estabelecer formas democráticas de atuação.

Por “plural”, ela compreende a soma de duas ou mais entidades singulares, independentemente do tipo de relação de coexistência que se estabeleça entre elas, seja consensual ou dissensual. Quanto à ação de compor – eminentemente dramaturgica –, ressalta seu caráter de prática que se processa no tempo: o “nós” não existe a priori, mas depende de uma tomada de direção a um comum, que pode se decompor e se rearticular em distintos momentos. Isso é importante na medida em que não fixa um nós estável, essencialista ou totalitário, mas composições efêmeras sujas fronteiras se moldam pelos afetos circundantes.

Ciente de que o “nós” apresenta a dificuldade de pressupor um consenso entre muitas vozes²⁰⁷ – em uma plateia de teatro, por exemplo, isso demandaria indagar um a um os espectadores sobre suas posições, ou não passaria de uma suposição –, José A. Sánchez, em um dos artigos da coletânea, defende ser mais possível compor o plural como um fazer junto corporal do que intelectual, como na dança. Nesse caso, as posições estão corporificadas, à vista, conforme podemos encontrar em práticas artísticas como “De repente fica tudo preto de gente” e “Batucada”. Nos dois trabalhos, os fluxos de corpos desenham espacialmente composições de “nós”, que, por sua contraparte, geram “eles”, seja opondo performers e espectadores; seja unindo corpos dessas duas categorias em uma formação de “nós” temporária, que se distinga por algum tipo de movimentação, como os que se colocam em atrito e os que permanecem à margem; ou seja, ainda o “nós” do conjunto de todos os corpos em convívio naquela situação. Este é o mais interessante por ser, justamente, o mais plural.

Royo defende a possibilidade – e, mesmo, da necessidade democrática – de um exercício de “treinamento prático, vital, corporal, político, de configurar um nós”:

²⁰⁶ No original: “¿Cuales son las condiciones para fabricar um nosotros? ¿Qué formas de agrupación son posibles hoy em dia?”;

²⁰⁷ O que coloca em questão a própria escolha pela primeira pessoa do plural em partes da escrita desta tese, feita por carregar a marca subjetiva, de responsabilidade e comprometimento de quem escreve, afastando a impressão de que os fenômenos escrevem-se por si mesmos, ao mesmo tempo em que não pretende fixar uma identidade única de enunciação, como poderia ser efeito da primeira pessoa do singular.

O nós ao que esse exercício aponta implica ajustes e reajustes, acordos temporários, constatação de diferenças irresolúveis, posições divergentes. Aponta a uma tensão entre a estabilidade e a ordem, entre o acordo e o desacordo; ou, em termos de dança, entre a improvisação e a coreografia, entre o cada um dançar ao seu ritmo e o dançar em unísono. E presta atenção ao papel do corpo em todo esse processo (ROYO, 2016, p. 10)²⁰⁸.

Encontramos, assim, nessa ação de compor o plural, um reforço ao exercício lúdico de uma ética de coexistência baseada na implicação corporal, como podem ser as dramaturgias conviviais.

Royo também contrapõe as posições filosóficas racionalistas, que identificariam o corpo como “apolítico” por sua suposta irracionalidade e alienação, justificando inclusive o temor às manifestações coletivas com acentuada fisicalidade, a uma defesa do reconhecimento do exercício político desempenhado pelo corpo ao compor plurais (multidões, massas, etc.) como base necessária ao processo de convivência democrática.

Se partimos, então, de que o corpo é uma constante que atravessa práticas políticas, sociais, coreográficas, dançadas, cotidianas, artísticas ou estéticas, entre outras, a dança, o exercício ou certas práticas corporais não são então espaços fora do político, distantes da ágora, mas ocasiões para reforçar os laços sociais ou, pelo contrário, reformar, conformar e reinventar os modos de estar juntos²⁰⁹ (ROYO, 2016, p. 16).

Ao afirmar o papel central da experiência física na agência social, a autora defende a possibilidade de aprendizado de corporeidades que se relacionem com os outros e compreendam as situações sociais de modos favoráveis ao projeto democrático. Ela demarca que não se refere a um treinamento disciplinar, tampouco homogeneizante, mas que enfrente os conflitos entre as distintas corporeidades que compartilhem uma situação por afinidade ou hostilidade. Essas ponderações são cruciais, pois o treinamento facilmente poderia ser concebido mais como adestramento do que exercício, prática. Esse risco deve sempre permanecer em mente de qualquer artista que se trabalhe na composição de um “nós”, para que não se converta em mais uma prática autoritária.

Do ponto de vista do espectador, então, o exercício corporal de compor um “nós” coloca em questão a aprendizagem cultural e social da construção dos modos de o corpo estar presente, mover-se e relacionar-se com outros corpos, que configuram suas coreografias

²⁰⁸ No original: “entrenamiento práctico, vital, corporal, político, de configurar un nosotros. El nosotros al que este ejercicio apunta implica ajustes y reajustes, acuerdos temporales, constatación de diferencias irresolubles, posiciones divergentes. Apunta a una tensión entre la estabilidad y el orden, entre el acuerdo y el desacuerdo; o, en términos de danza, entre la improvisación y la coreografía, entre el bailar cada quien a su ritmo y el bailar a unísono. Y presta atención al papel del cuerpo en todo este proceso”

²⁰⁹ No original: “Si partimos entonces de que el cuerpo es una constante que atraviesa prácticas políticas, sociales, coreográficas, dancísticas, cotidianas, artísticas o estéticas entre otras, la danza, el ejercicio, o ciertas prácticas corporales no son entonces espacios fuera de lo político, lejos del ágora, sino ocasiones para reforzar los lazos sociales o, por el contrario, para reformar, conformar y reinventar los modos de estar juntos”.

sociais em todas as atividades que desempenha, sob a ação dos afetos políticos que moldam sua superfície corporal e o espaço entre o seu corpo e os outros. Se o modo como nos movemos é resultado da prática social, sua transformação exige outra prática, que a experiência estética pode interpor.

Nesse sentido, se considerarmos as fisicalidades e afetos produzidos nas práticas cênicas analisadas, podemos destacar a abertura sensorial à percepção do vínculo temporal entre os corpos promovida em “A festa”, configurando uma sincronia na ação da passagem dos pratos que altera a própria sensação de presença corpórea e, a partir dela, a de movimento, dentro da estruturação circular de um *nós* plural, ligado basicamente por esse comum que é o estar vivo e ser mortal.

Em “O espelho”, o que se afeta é o corpo urbano, cuja superfície está habituada a repelir estranhos por sua aderência à economia do medo. Em um exercício de conversação e nostalgia que em alguns estratos sociais ainda persiste, mas em outros já desapareceu das práticas sociais, faz-se um resgate de um convívio prosaico, de corpos que se permitem um tempo de ócio, de estar junto, de lembrar.

Em “Arqueologias do presente”, o exercício é de uma abordagem lúdica do político e da memória histórica em coletividade, é colocar o corpo em jogo. “Os pálidos” provoca o corpo a superar as distrações confortáveis para tocar realmente o outro corpo diante de si, e “PROJETO bRASIL”, mais radicalmente, a romper com códigos sociais implícitos e explícitos sobre a afetividade entre pessoas do mesmo sexo e atores e espectadores.

“De repente fica tudo preto de gente” e “Batucada” situam o espectador em uma experiência mais extrema de desconstrução das fronteiras corporais, sob o risco do atrito com o corpo do outro, enfrentando a própria economia do medo do outro corpo invasor.

Em distintas modulações, todos convidam a práticas corpóreas de desaprendizagem cultural – do automatismo, da pressa, do isolamento, da alienação política, da heteronormatividade, do pudor, do temor do contato, da inércia do corpo etc. Compor o plural já, em si, uma desaprendizagem de modos individualistas de ação. Compor o plural em dissenso, um exercício mais difícil e mais imprescindível em nossos tempos.

O que está em jogo nessa desaprendizagem é liberar o corpo de coreografias sociais coercitivas por meio de outras práticas corporais. Em diálogo com Katherine Kintzler (2006), Royo chama a atenção para uma diferenciação significativa ser feita entre o gesto *constituído*, conservador na medida em que perpetua uma organização pré-definida, e o gesto *constituente*, que não obedece a marcos predeterminados, abrindo a possibilidade de descobertas. De modo

análogo, questiona como improvisar e como coreografar movimentos *instituintes* (em oposição aos instituídos), que preservem a abertura à transformação.

Nos trabalhos analisados do Opovoempé e da CiaSenhas, consideramos que sobressai uma posição crítica ao já instituído, uma vez que “A festa”, “O espelho” e “Os pálidos”, por exemplo, não chegam a instituir novas coreografias sociais. As ações nas quais implicam os corpos são conhecidas, familiares, embora a estruturação crítica das dramaturgias se dirija justamente a como se tornam automatizadas ou têm sido abandonadas na dinâmica social contemporânea, como a conversa nostálgica à mesa.

Royo associa o movimento instituinte ao momento político por excelência, quando a esfera pública se inaugura: desfaz-se a separação estabelecida entre “governantes” e “massa despolitizada”, que foi responsável pela perda da potência das aglomerações, e a ausência de protocolos de ação ditados por especialistas impede que o cidadão/espectador recorra a um gesto já instituído, de modo que se abrem possibilidades de descobertas e transformações.

Marcio Abreu e Marcelo Evelin sustentam esses momentos instituintes nos trabalhos analisados, criando situações inesperadas, que abalam normais sociais e formalidades cênicas, de modo que os espectadores não encontram protocolos aos quais recorrer para definir sua forma de ação, e precisam decidir, de corpo implicado, como agir. O beijaço propõe uma coreografia social que transforma o regime de afetividades separado por gêneros, rompendo também com a própria interdição à intimidade física entre espectadores e performers. E as coreografias de “De repente fica tudo preto de gente” e “Batucada” colocam o espectador exatamente nessa zona de indeterminação que convoca ao ato instituinte.

Podemos pensar essas estratégias nos termos dos “anticrime” de Eleonora Fabião, instaurando situações que transgridem normas de controle simbólico-afetivas e apelam à imaginação política do espectador; ou mesmo nos termos da cumplicidade (a um crime) proposta por Ana Pais. Seja como for, revelam um teor de desobediência civil no exercício estético-político de compor um plural quando este se propõe alguma radicalidade. É o quinhão de invenção que se abre à expectativa quando posta em crise, sem modelos de conduta, desatada das normatividades, para experienciar o convívio.

Por esse exercício de outras práticas corporais, os espectadores podem tomar parte, cada um em sua singularidade, de um laboratório estético-político de experiências sensíveis e intersubjetivas de modos de conviver distintos.

O convívio teatral, então, não carrega a pretensão de uma restituição de um passado idealizado, senão como valorização da faculdade do teatro de promover ainda, num contexto

de extrema virtualização das relações, um espaço propício às vivências²¹⁰ de natureza presencial, regido pela dinâmica entre o singular e o plural, ou múltiplo, que constitui o comum, entre o eu e o outro, o um e o muitos. O que abarca nuances mais contraditórias da interação humana, como o desencontro, a oposição, a confluência ou o choque.

Bondía observa que “a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade” (2002, p. 29). No contexto de acirramento de posições incompatíveis como é o Brasil contemporâneo, essa possibilidade de gerar espaços plurais de convívio de singularidades, onde as diferenças não operem por exclusão, parece-nos, mais uma vez, um trabalho político dos mais importantes.

Ao fazer do público interlocutor e agente envolvido na criação dos sentidos, as práticas cênicas retomam a dimensão convivial como zona de autorreflexão e invenção (instituinte), de encontro ou desencontro, dentro de um projeto democrático de criar um espaço comum de ação e transformação estética. Nesse sentido, as dramaturgias conviviais podem e dever se propor desafios ainda muito mais radicais do que o compartilhar de uma bebida, uma refeição ou outras estratégias que, se não estiverem articuladas intimamente com a dramaturgia mais ampla, hão de se transformar – e isso tem acontecido em inúmeros trabalhos – em clichês de convívios falaciosos que só reforçam, conservadoramente, o já instituído inclusive como estética.

A necessidade de mudança social “pode ser imposta pelo próprio sistema de produção, que exige a constante renovação das formas, e converte em moda passageira aquilo que surgiu como resposta não a um desejo de inovação formal, mas a um deslocamento em relação aos lugares que identificam, capturam e limitam o sentido da atividade artística” (CORNAGO; FERNANDES; GUIMARÃES, 2019, p. 12). Há muito a ser feito ainda no âmbito da convivialidade, e é preciso estar atento para não se tornar agente de conformação dos modos constituídos de coexistência, mas elaborar dramaturgias instituintes, que promovam experiências imprevisas, fora das normas, e convoquem o público como sujeito coletivo que reinventa suas práticas e seus modos de estar junto.

²¹⁰ A palavra vivência corresponde ao termo alemão *Erlebnis*, que significa “estar ainda presente na vida quando algo acontece”. Originalmente, seu uso implica três aspectos: 1) ligação imediata com a vida (o que o diferencia da tradição e da transmissão oral) como algo vivenciado por si mesmo, sem mediação ou elaboração; 2) intensidade que faz do vivenciado algo significativo e transformador, ganhando “duração e significabilidade para o todo de um contexto de vida”; 3) “impossibilidade de determinar racionalmente o conteúdo da vivência”, senão de modo experimental, sensorial, o que lhe concede um caráter estético. “Ora, vivenciar se furta a qualquer mediação lógica ou instrumentalização racional” (VIESENTEINER, 2013). Ver VIESENTEINER, Jorge Luiz. O conceito de vivência (*Erlebnis*) em Nietzsche: gênese, significado e recepção. *In: Kriterion: Revista de Filosofia*, v. 54, n. 127, p. 141-155, 2013.

3.2.2 A cena do dissenso

Em “O que é a política?”, obra lembrada por Eleonora Fabião em sua troca de correspondências com Marcio Abreu brevemente citada na epígrafe desta pesquisa, a filósofa política Hannah Arendt observa que “a política trata da convivência entre diferentes”, isto é, passa necessariamente pelas relações que travamos com o que está fora do nosso campo de identificação, naquilo que percebemos como caótico, mas que ainda guarda uma dimensão de comum que baseia a convivência.

Segundo a autora, então, “os homens se organizam politicamente para certas coisas em comum, essenciais num caos absoluto, ou a partir do caos absoluto das diferenças” (ARENDRT, 2006, p. 21-22). Nesse sentido, a política agiria de modo oposto à organização familiar por parentesco. Nesta, tanto a diversidade original quanto a igualdade essencial entre as pessoas desapareceriam, dando lugar ao abrigo daqueles que se identificam pelo parentesco frente ao inóspito da pluralidade do mundo. Para Arendt, “a política surge no *entre-os-homens*” (2006, p. 23), ela é relacional e “organiza, de antemão, as diversidades absolutas de acordo com uma igualdade *relativa* e em contrapartida às diferenças *relativas*” (2006, p. 24).

Atuar na pluralidade, eis um sentido para a política. Pluralidade entendida como garantia à vida que fundamenta o convívio entre – mais do que diferenças, pois essas formam par binário com as identidades – singularidades. Atuar com a liberdade no sentido de que, para além da lógica capitalista consumista, se conceba que a ação humana poder fazer o improvável e o incalculável.

O comum, como território político no qual Rancière localiza a partilha do sensível, tem sido campo de disputa teórica a partir de visões filosóficas, éticas, políticas e estéticas distintas sobre o que seja alteridade, sujeito, autonomia, democracia e lutas sociais. No artigo “Elementos para uma cartografia da grupalidade”, de 2008, o filósofo Peter Pal Pelbart faz uma síntese parcial do dissenso em torno da questão, evocando autores contemporâneos como Antonio Negri, Giorgio Agamben, Paolo Virno, Jean-Luc Nancy e Maurice Blanchot. Ele parte do diagnóstico de “crise do comum”, segundo a qual, no atual estágio do capitalismo neoliberal só restam “espectros do comum”:

As formas que antes pareciam garantir aos homens um contorno comum, e asseguravam alguma consistência ao laço social, perderam sua pregnância e entraram definitivamente em colapso, desde a esfera dita pública, até os modos de associação consagrados, comunitários, nacionais, ideológicos, partidários, sindicais. Perambulamos em meio a espectros do comum: a mídia, a encenação política, os consensos econômicos consagrados, mas igualmente as recaídas étnicas ou religiosas, a invocação civilizatória calcada no pânico, a militarização da existência para defender a “vida” supostamente “comum”, ou, mais precisamente, para defender uma forma de vida dita “comum”. No entanto, sabemos bem

que essa “vida” ou “forma de vida” não é realmente “comum”, que quando compartilhamos esses consensos, essas guerras, esses pânicos, esses circos políticos, esses modos caducos de agremiação, ou mesmo esta linguagem que fala em nosso nome, somos vítimas ou cúmplices de um sequestro. (Pelbart, 2008, p. 2-3).

Em contraponto, Pelbart afirma que essas figurações espectrais do “comum” são justamente o que lhe é característico, e uma vez isso revelado, libera-nos de sua imagem para que enfim possamos perceber sua potência. Se décadas atrás o “comum” era concebido e vivido como um espaço abstrato de conjunção das individualidades, a exemplo do espaço público e da política, hoje ele tem concretude: é “o espaço produtivo por excelência”. Isso porque o modelo de produção do capitalismo tardio, de rede, requisitaria as faculdades comuns de linguagem (e seus desdobramentos, como a memória e a imaginação) para sua operação. A contradição, porém, é que esse sistema produtivo e de circulação do comum se faz acompanhar pela expropriação e privatização desse mesmo comum, “empreendida pelas diversas empresas, máfias, estados, instituições, com finalidades que o capitalismo não pode dissimular, mesmo em suas versões mais rizomáticas” (PÉLBART, 2008, p. 2-3).

Por essa perspectiva, o comum deixa de ser a promessa cristã de uma unidade nostálgica que pode ser reconquistada para a salvação futura da comunidade, e passa a ser compreendido como o ponto de partida que, segundo o francês Jean-Luc Nancy²¹¹, nos acontece na vida em sociedade. Logo, a comunidade aparece como premissa social, e o comum, como um “reservatório compartilhado, feito de multiplicidade e singularidade”, onde não há unidade, mas variação contínua.

O comum é heterogêneo, é plural. Aproxima-se do conceito de *multidão* proposto pelo filósofo italiano Antonio Negri, para quem “as singularidades interagem e se comunicam socialmente com base no comum” e a “multidão é a subjetividade que surge dessa dinâmica de singularidade e partilha” (NEGRI; HARDT, 2012, p. 258). Contra a bipolaridade do pensamento moderno que, por um lado, unifica as singularidades sob o nome de “povo” e, por outro, as dissolve na ideia de “massa”, Negri define a *multidão* como sujeito e produto de uma prática coletiva – a composição de um plural.

Multidão como um conjunto de singularidades constituído por corpos que estão sempre em movimento, em relação e em processo, e que não se orienta apenas à expansão, mas também à corporificação. A “multidão é a carne da vida”, diz Negri, “a substância da vida comum na qual corpo e mente coincidem e são indistinguíveis” (2004, p. 19) – o que Fischer-Lichte vai chamar de “mente corporificada” (2008).

²¹¹ Ver NANCY, Jean-Luc. **La communauté desoeuvrée**. Paris: Christian Bougois, 1986. p. 26

Essas palavras de Negri parecem designar com precisão o tipo de composição plural que encontramos nos dois trabalhos de Marcelo Evelin. Por ser incomensurável, a multidão é também irrepresentável, “ela apresenta sua face monstruosa” (NEGRI, 2004, p. 17). Enquanto a massa é concebida como passiva, perigosa e manipulável, a multidão age. E o faz por auto-organização, buscando “continuamente transformar nossa carne em novas formas de vida” (2004, p. 19). Sua potência, então, está também no movimento instituinte de produção de novas singularidades, “como uma atividade constantemente renovada de constituição do ser” (2004, p. 20).

Pélibart ressalta a possibilidade de experimentação empírica do comum por meio da reorganização de seus componentes:

Como se vê, quando se concebe o comum como um fundo virtual, como vitalidade social pré-individual, como pura heterogeneidade não totalizável, ele nada tem a ver com unidade, medida, soberania, muito menos com as figuras midiáticas, políticas, imperiais que pretendem hipostasiá-lo, representá-lo ou expropriá-lo. Daí porque a resistência hoje passa por um êxodo em relação a essas instâncias que transcendentalizam o comum, e sobretudo pela experimentação imanente desse comum, pelas composições e recomposições que o perfazem, pelas redistribuições de afeto que essas composições e recomposições propiciam, pelos novos possíveis que a partir daí se abrem e se inventam (PÉLIBART, 2008, p. 4).

Quando pensado como “fundo” virtual de uma sociedade, o comum se aproxima mais do convívio teatral do que se concebido como unidade nostálgica. Isto porque o convívio é, também, essa premissa, ponto de partida, situação básica a partir da qual se realiza o teatro ou a dança. Funda-se na presença compartilhada de corpos, múltiplos e singulares, que não constituem consenso, unidade ou comunhão. O investimento dramaturgico nessa dimensão opera para a composição e recomposição de afetos, sobrepondo atenção aos modos como os corpos convivem, enquanto singularidades.

Agamben conceitua a singularidade na sua “indiferença em relação a uma propriedade comum”, deslocando-a da dicotomia individual x universal para conceber uma singularidade *qualquer*, que não pertence a este ou aquele conjunto ou classe, tampouco se dá por uma ausência genérica de pertencimento, mas como *ser-tal* que vem à luz para o seu próprio pertencimento. Não o *qualquer* que não importa qual, mas, justamente, “o ser tal que, de todo modo, importa” (AGAMBEN, 2013, p. 10-11). Essa seria a disposição para a experiência do comum: que todas as singularidades importem, quaisquer sejam.

Eis um ponto crucial para toda a discussão do convívio teatral: contra o movimento unificador que se confunda com totalitarismos, ele deve ser pensado como convívio de singularidades. Em sua contribuição ao debate sobre práticas artísticas que pretendam “compor o plural”, Sánchez interpõe que “o objetivo de uma sociedade democrática é garantir

a singularidade de cada indivíduo sem pôr em risco a sustentação da estrutura que torna possível a existência mesmo da singularidade²¹²” (ROYO, 2016, p. 44).

Em diálogo com Roberto Esposito e Jean-Luc Nancy, Sánchez sugere a superação da “comunidade” pelo “estar junto” como situação que evidencia o comum. “Estar junto para algo, para falar, para construir, ou simplesmente para passar o tempo²¹³” (SÁNCHEZ, 2016, p. 40). Esse é o território desenhado até aqui para a dramaturgia convivial. Pode-se estar junto por um interesse em comum: a própria experiência da arte. Como espectador, na melhor das hipóteses, então, tem-se a possibilidade de ser um sujeito político *qualquer*, anônimo, que não delega, é convocado a agir com movimentos instituintes e a ser cúmplice do comum que se instaura em dissenso.

Quanto a isso, retomando a observação de Sánchez sobre caber à sociedade democrática garantir que uma singularidade não coloque em risco a existência das outras, encontramos o ponto paradoxal em que haveria um limite à singularidade e, analogamente, um limite ao dissenso e à democracia, para garantir que as dissidências mais extremas não impossibilitem um convívio heterogêneo. Para concretizar essa abstração, podemos considerar a ação de um cidadão/espectador que coloque em xeque toda a estrutura de convívio social/cênico, ao praticar uma violência direta, por exemplo, ou um ato de silenciamento. O que fazer com essa singularidade?

Para a filósofa política belga Chantal Mouffe, “todo consenso existe como um resultado temporário de uma hegemonia provisória, como uma estabilização de poder que sempre vincula alguma forma de exclusão” (MOUFFE, 2003, p.17). Não seria diferente com as sociedades democráticas: a democracia plena é impossível porque a demanda de consenso a respeito dos princípios éticos e políticos que a constituiriam produziria, igualmente, exclusões e silenciamento das dissidências.

Contra a utopia de um consenso universal baseado na razão, Mouffe defende que é preciso “manter viva a contestação democrática” na forma de uma democracia “agonística”, que reconheça essas fronteiras e formas de exclusão, e, diante da irredutibilidade do conflito e da impossibilidade de erradicar os antagonismos, se abra à “expressão de interesses e valores conflitantes” por meio de um pluralismo.

Daí a importância de distinguir entre dois tipos de relações políticas: uma de antagonismo entre inimigos, e outra de agonismo entre adversários. Poderíamos dizer que o objetivo da política democrática é transformar um “antagonismo” em “agonismo”. Isto tem consequências importantes para o modo como encaramos

²¹² No original: “El objetivo de una sociedad democrática es garantizar la singularidad de cada individuo sin poner en riesgo el sostenimiento de la estructura que hace posible la existencia misma de la singularidad”

²¹³ No original: “Estar juntos para algo, para hablar, para hacer, para construir, o simplemente para pasar el rato”.

política. Contrariamente ao modelo de “democracia deliberativa”, o modelo de “pluralismo agonístico” que estou defendendo assevera que a tarefa primária da política democrática não é eliminar as paixões nem relegá-las à esfera privada para tornar possível o consenso racional, mas para mobilizar aquelas paixões em direção à promoção do desígnio democrático. Longe de pôr em perigo a democracia, a confrontação agonística é sua condição de existência. (MOUFFE, 2003, p. 16)

Para a autora, à falta de uma esfera pública realmente democrática, o sistema jurídico tem sido considerado o espaço para regulação das relações e solução de conflitos da coexistência humana, o que afasta da população o exercício ético, impondo uma moral normativa. A isso, ela contrapõe a proposição pluralista de uma democracia agonística que valorize a diversidade e o dissenso como componentes inevitáveis de condição de possibilidade para uma vida democrática (MOUFFE, 2003, p.19).

A conclusão de Mouffe é criticada pelo cientista político Luis Felipe Miguel, que aponta seus limites. Segundo Miguel, ela reproduz justamente o dilema da domesticação do conflito político que democracia agonística pretende superar:

Ou se postula a existência de mecanismos de produção de consenso sobre os limites legítimos da disputa agonística, solução que ela recusa, ou a disputa sobre esses limites toma a forma de um conflito ‘antagonístico’, entre inimigos, do qual ela também de seja escapar (MIGUEL, 2014, p. 44).

Em outras palavras, as dissidências mais extremas, se forem preservadas sem limites em nome da democracia, inevitavelmente constituem antagonismos. Ao propor que os dissensos encontrem canais de expressão pela via agonística e que todos tenham o direito de se expressar, Mouffe não coloca o devido peso na dominação exercida como violência estrutural, diante da qual não é possível uma postura de neutralidade e tolerância sem que a democracia seja posta em xeque. Consideremos os discursos xenófobos, racistas, misóginos e transfóbicos, por exemplo. A perpetuação deles afronta a democracia, pois ameaça a vida de grupos sociais inteiros, de modo que não basta o agonismo, se eles não forem combatidos, o que se desenha é um forte antagonismo social entre dominantes e dominados.

Para Miguel, a “tarefa complexa e mesmo contraditória de quem tenta ler a política de forma crítica” passa por “manter as condições de convivência social, sem com isso negar, naturalizar ou legitimar a dominação, a opressão e a violência estrutural”, isto é, sem sucumbir ao “vale tudo” das dissidências (MIGUEL, 2014, p. 38). Ele defende, em contraposição, uma recuperação do sentido de “democracia” não como um campo neutro, mas como uma forma de governo voltada à salvaguarda dos direitos das minorias e dos grupos desfavorecidos, considerando que a exacerbação do conflito pode inviabilizar a vida comum se não houver a construção de uma unidade mínima que a permita, especialmente do ponto de vista dos povos dominados.

Liberdade e igualdade são valores em disputa e o recurso a eles não transcende o antagonismo, apenas o ressitua. Da posição dos dominados, o conteúdo da democracia é a busca da superação da dominação – o que não é uma expressão abstrata, nem uma fórmula de uso geral, pois a dominação assume formas concretas e variáveis nas diferentes sociedades humanas. O antagonismo entre os dominantes e os dominados pode se expressar ou pode ser escamoteado, mas não há fórmula retórica que o faça ser transcendido. O agonismo de Mouffe não é capaz de lidar com essa situação, pois hesita em abrir mão de uma compreensão da política e da democracia que seja passível de aceitação unânime (MIGUEL, 2014, p. 40).

Essa visão atenta às estruturas de opressão de classe, gênero e etnia, que falta à filósofa belga, coincide com a crítica da teórica feminista Silvia Federici às teorizações do comum, ao pontuar que “nenhum comum é possível a menos que nos recusemos a basear nossa vida e nossa reprodução no sofrimento dos outros” (2019, p.317). Essa é uma visão que partilhamos parcialmente, uma vez que considera as estruturas de opressão e se contrapõe radicalmente a elas, mas endereça o comum a um futuro em que não haja sofrimento social que, nesta vida, nos parece utópico. Por ele, qualquer experiência de comum estaria invalidada se não fosse absoluta.

Federici se refere, sobretudo, às formas de exploração do trabalho, especialmente os não remunerados (trabalho escravo, trabalho doméstico, trabalho reprodutivo), na sociedade capitalista, criticando uma concepção de comum que se restrinja a uma realidade cercada e separada, sem enfrentar as exclusões estruturais de mulheres e pessoas não brancas, entre outras. Como mulher branca e mãe, portanto, implicada no trabalho reprodutivo não remunerado e conhecedora dos obstáculos que ele interpõe, resisto a ser reduzida a essa condição e, como espectadora, encontro em certas formas de instauração do comum experiências significativas.

Assim, chegamos ao ponto de encruzilhada entre o projeto de desamparo como afeto de desidentificação, e os movimentos sociais chamados de “identitários” por defenderem os direitos de grupos sociais subalternizados por exclusões estruturais de uma sociedade colonizada e patriarcal. Se, da perspectiva das singularidades, não interessa nenhuma reafirmação essencialista das identidades que restringem enormemente o espaço de liberdade de cada um, tampouco isso pode significar ignorar os sistemas de opressão histórica – racismo, machismo e exploração de classe – que sustentam o capitalismo desde o seu nascimento. Para além de fixar identidades, eles organizam as formas de vida e definem partilhas que impõem limites aos corpos de mulheres, pessoas não brancas e pobres; restringindo justamente o exercício de suas singularidades. Nesse sentido, mais do que uma oposição entre desamparo e luta social, precisamos sustentar a tensão entre essas duas vertentes para encontrar modos de transformação de estruturas sociais complexas.

Esse é ponto-limite das práticas artísticas de dramaturgias conviviais quanto à reconfiguração do comum, uma vez que se constituem como realidades cercadas, restritas às fronteiras dos espaços cênicos onde se realizam e aos interditos sociais que regem os acessos a eles. As desigualdades de frequência ao teatro e à dança em relação ao perfil demográfico constroem as possibilidades de dissenso nas dramaturgias conviviais. Isso não impede que haja posições de confronto, pois não elimina as disparidades de gênero, classe e etnia que estruturam a parcela da população que frequenta esses eventos artísticos – conforme as questões de gênero debatidas acerca de “PROJETO BRASIL” e dos trabalhos de Marcelo Evelin exemplificam –, nem extingue a existência de singularidades, mas indubitavelmente reduz a extensão das diferenças, exclui vivências, sobretudo as subalternizadas. Algumas estratégias tentam ampliar esse acesso, como a convocatória pública de Batucada a cidadãos os mais diversos, mas também não bastam para romper com uma estrutura profunda de exclusões históricas, de modo que se perpetuam as ausências de tantos grupos sociais sem os quais qualquer concepção de comum é insuficiente.

Entretanto, o compromisso político da arte é de ordem simbólica. Ela encontra seus limites como espaço revolucionário, não será o território de uma mudança social macropolítica, ampla e radical, mas laboratório de experimentações, exercícios, processos, de falhar e falhar melhor, de viver impossíveis, testar microutopias insuficientes, ineficazes, precárias, inventar formas de vida heterotópicas e temporárias, que nos permitam encontrar o que nos une e o que nos separa sem nos restringirmos às identidades, para que estas não restrinjam a nossa potência.

Entendendo que, mais do que nunca, a democracia está em debate, e seu território é o dissenso, não seria coerente pretendermos chegar a um sentido fechado sobre ela nesta pesquisa, assim como não intencionamos fechar sentidos para o convívio ou para a criação dramaturgical. O lugar das dramaturgias conviviais na discussão democrática pode passar pela busca de cumplicidade com outros agentes sociais, performers e espectadores, no sentido de encontrar um espaço comum de resistência e imaginação política frente a um meio social e cultural no qual as forças reacionárias e opressoras se disseminam. Muitas vezes, em razão dos limites da heterogeneidade do público, é o que tem acontecido e, nesse sentido, a prática artística tem a importância de ser o modo de expressão política daqueles sujeitos, ainda que o seu limite de afetação social se imponha fortemente.

Diante de um sistema político representacional falho, as dramaturgias conviviais vêm nos lembrar de que somos nós os representados e os responsáveis por transformar os contextos

dos quais tomamos parte. Não devem ser usadas para que espectadores se responsabilizem pelos problemas sociais como se fossem questões individuais e não contradições sistêmicas, entretanto, acreditamos que sem a ação de cada um no espaço comum nenhum sistema solucionará suas contradições e problemas por si mesmo. Por mais limitada que seja a agência individual, um a um, em convívio, se exercita o fazer junto de muitos. Um fazer que não representa nem delega. Demanda o corpo implicado. Demanda atos de criação de todos os envolvidos.

Formas de vida comprometidas com uma ética democrática haverão de sustentar dissensos, expor tensões, conflitos, instabilidades e, inclusive, exclusões. Nos limites traçados, as práticas artísticas analisadas realizam em alguma medida essa composição de um plural onde singularidades podem coexistir. Enfrentar mais diretamente essas questões, entretanto, permanece como uma potencialidade vasta a ser desbravada por dramaturgias conviviais nas mais distintas formas de instaurar experiências de comum.

DOS LIMITES AOS DESCONTORNOS

Convivemos em uma sociedade que se organiza por estruturas antigas de exclusão. Agora, enredados por incontáveis dispositivos dessubjetivadores que isolam nossas peles, sob a falsa promessa de proteção à ameaça de uma invasão física que se presentifica diante do corpo do outro caso não seja um de “nós” – pertença ao grupo dos “eles”.

Os ventos da extrema-direita destelham qualquer utopia de consenso ou convívio social pacífico, expondo tensões políticas que colocam em risco processos democráticos desde sempre fragilizados por nossa história colonial e patriarcal. As redes sociais aproximam distâncias geográficas, abrem acesso a uma vastidão de informações, mas também se tornam canais de manipulação em massa, gritos surdos, discursos de ódio e julgamentos precipitados à vista de incontáveis avatares que se comunicam sem implicar o corpo na ação.

Há uma desorientação sobre como se mobilizar, em meio à dispersão, para encontrar caminhos de transformação social.

Se o cenário descrito é complexo, o convívio teatral não é menos. As tensões sociais se fazem presentes, as exclusões, visíveis. Afinal, trata-se da mesma dimensão cotidiana dos corpos vivos em presença. O gesto artístico é que a reconfigura, instaurando algo de extracotidiano, extraordinário.

O extraordinário nada mais é do que a experiência estética que propicia sensibilidades e imaginações alternas às promovidas pela rotina capitalista. Faz com que o convívio cênico ou performático se torne espaço potente para uma prática lúdica de outros modos de coexistência. Sem utilitarismos. Como exercício ético dos corpos implicados em relações de proximidade.

O trabalho de compor situações de convívio estético, operação dramatúrgica, pressupõe criar estratégias de engajamento dos espectadores a partir do manejo das materialidades da cena. Com atenção acentuada sobre os corpos e os afetos que os circundam, os espaços e suas distâncias, o tempo presente e o tempo da experiência, os objetos que colocam os corpos em relação, a palavra incorporada e suas funções de apelo e sociabilidade, as formas transitivas e lacunares, que preservam brechas para ação do outro.

Nos espetáculos do grupo Opovoempé, vimos os efeitos de presentificação dos corpos dos espectadores e as consequências do desafio de romper interditos para tomar a palavra e compor junto a dramaturgia, compartilhando experiências de tempo, memórias e posições políticas.

Dramaturgias conviviais demandam uma negociação constantemente atualizada das relações entre os corpos que estão implicados, de performers e espectadores. A função destes no acontecimento cênico se amplia, em trânsito entre observar e agir, o que instaura uma crise da expectativa. Ela pode afastar plateias ou ser vivenciada como um momento instituinte, de descoberta de novas formas de relação com uma prática artística e de habitar o comum que ela instaura.

Esses deslocamentos não desfazem a assimetria entre artistas propositores e espectadores convocados a gestos artísticos. Àqueles, cabe a condução por variadas estratégias – sugestão, contágio, sedução, persuasão, manipulação, imposição etc. A estes, a decisão de consentir ou recusar o convite. Negociações que envolvem questões éticas significativas associadas às dramaturgias conviviais.

A manipulação impacta o público com efeitos que extrapolam a experiência cênica ou serve a um jogo estético que posteriormente pode levar a processos de tomada de consciência crítica? “Os pálidos” mantém essa indagação viva ao investir na explicitação da manipulação do público modulada por recursos de autorreflexividade.

Outra nódoa ética diz respeito à legitimidade de um consentimento cedido em alguma situação de vulnerabilidade – seja pela própria assimetria entre espectadores e performers, seja pelas condições sociais de partilha dos poderes nas estruturas de dominação. “PROJETO BRASIL” explicita essas contradições e o teor de violência envolvido na exposição a que se submetem os corpos quando implicados no convívio. Ao mesmo tempo, mostra como dramaturgias conviviais podem operar como dispositivos de desvelamento das tensões sociais e de desafiar, com os corpos, normatividades.

Quando o espectador passa a se autorrepresentar, sem delegar ações, precisa tomar decisões em uma zona de afetação comum com outros corpos. Ao performar a si mesmo, agindo, sendo observado enquanto age e percebendo esse trânsito de olhares, é chamado mais ou menos diretamente, de acordo com a condução, à autorreflexão sobre essas ações e decisões, sobre os modos como partilha o comum numa composição plural do convívio. Nos trabalhos de Marcelo Evelin, isso significa tomar parte em coreografias sociais que se abrem à indeterminação das identidades e das expectativas de expectativa, permitindo, no desamparo, a emergência de singularidades.

Ao implicar o corpo no acontecimento artístico, colocá-lo em risco, vulnerável ao outro, o espectador enfrenta o circuito afetivo que exerce seu ordenamento social pelo medo. Não nos esqueçamos, contudo, que a violência pode vir do público também. Sem simetrias,

em suas distintas condições, o corpo que sente medo diante de uns, causa medo a outros. Os afetos os conectam e afastam.

Este é um ponto muito valioso para a ação de dramaturgias conviviais: a possibilidade de contrapor, à gestão dos afetos centrada no medo, outras experiências que desestabilizem as normas e padrões que nos governam, desarticulem as exclusões, confrontem as resistências, expandam e deslimitem os contornos afetivos dos corpos, provoquem desidentificação e desamparo como potência de liberdade.

Isso só será possível quando se enfrentar o terceiro dilema relativo às dramaturgias conviviais. Ao instaurar uma situação de compartilhamento do comum, elas devem necessariamente preservar os espaços do dissenso, para não se tornarem formas totalitárias de padronização dos corpos. Entretanto, precisam também lidar com os limites das dissidências que conseguem abrigar sem desfazer nem suas estruturas fundamentais nem o seu caráter democrático.

Isso conduz, finalmente, ao impasse: como expandir os círculos de quem convive nessas situações esteticamente organizadas se os espectadores estão restritos à estreita parcela da população habituada a frequentar espetáculos de teatro, dança e performances, e ao perfil demográfico desse grupo? Entre o público, se repetem desigualdades de acesso à arte no país, relacionadas ao tempo de estudo, classe econômica, etnia, gênero, religião e outras variantes que agem interseccionalmente. O comum partilhado ainda é excludente.

O conjunto de trabalhos analisados integra um circuito das artes cênicas elitista, por mais que isso não impeça que permaneça à margem entre atividades economicamente mais interessantes ao capitalismo. Algumas iniciativas se direcionam a romper essa bolha, como a relação que a CiaSenhas estabeleceu com alunos da educação para adultos de uma escola à frente de sua sede (CEEBJA) ou a convocatória pública de “Batucada” nomeando identidades diversas, ainda que tenham efeito tímido. Falar de comum em dramaturgias conviviais, então, infelizmente não significa tratar do que está acessível a todos. Há limites simbólicos e muito concretos a serem enfrentados.

Resta por se feito o mergulho em uma análise comparativa dos modos como as dramaturgias conviviais se realizam em distintos contextos, testemunhando como as composições demográficas e os espaços onde se instalam modificam as ações do público e os afetos circundantes. Nesta pesquisa, não foi possível um acompanhamento mais próximo e prolongado de processos de criação nem de temporadas de apresentação – o que, se realizado sob a luz das dramaturgias conviviais, como uma investigação continuada em diálogo com a

crítica genética num caso, e a antropologia e a sociologia no outro, pode levar a importantes desdobramentos estéticos e políticos.

Mesmo em uma única apresentação, caberia ainda uma pesquisa sobre as diversas atitudes assumidas pelos espectadores, considerando suas vulnerabilidades e singularidades, e sobre os dissensos que se estabelecem. A estrutura lacunar desse tipo de composição cênica admite uma variedade de investigações desse tipo, que se debrucem não somente sobre como são estruturadas previamente, mas também sobre as tantas formas que podem assumir no acontecimento.

Nesse sentido, pensar dramaturgicamente o convívio é uma empreitada importante para além das práticas artísticas que mais explicitamente misturam os corpos de espectadores e performers em conformações não separadas de palco e plateia. Um caso que só mencionamos rapidamente, mas merece futuramente cuidadosa análise é o de “Isto é um negro?”, pela forma como instaura uma tensão racializada entre palco e plateia mesmo quando mantém essa divisão espacial e, ao fim, produz uma ruptura sensorial, cinética e semântica pelo atravessamento dos corpos dos performers sobre as cadeiras do público. Essa é uma questão do âmbito da convivialidade na qual se confrontam as exclusões sistêmicas, com foco no racismo, a produção de identidades e a emergência das singularidades.

O próprio “PROJETO BRASIL”, do qual analisamos apenas a parte mais convivial, deixa perguntas sobre como a experiência do beijaço reverbera sobre o restante da construção dramaturgical que mantém atores e espectadores em relação frontal. E nos lembra de que há um pensamento sobre essa relação também quando ela impõe um convívio menos acentuado, mais distante. A investigação aberta por dramaturgias conviviais pretende contribuir para que a atenção de artistas e pesquisadores se direcione a essa instância, trazendo para a zona do visível, do audível, do perceptível, do pensável e do criticável como o convívio se configura nas mais distintas práticas artísticas.

É nessa direção à abertura, então, que situamos as dramaturgias conviviais. Mais do que práticas artísticas que já estariam se exaurindo em ingênuos clichês de comunidade, quando escapam à captura da mercantilização elas descerram um campo que dialoga intimamente com o contexto público e suas transformações culturais e políticas, de modo que podem instaurar experiências plurais, heterogêneas, nas quais singularidades encontrem espaço para agir, se expressar, coexistir, fazer junto.

As desigualdades e os conflitos não desaparecem dentro de um teatro. É interessante que eles sejam experimentados esteticamente, com a abertura dos sentidos e das significações

que isso implica. Que o cidadão-espectador possa se colocar brevemente em estado de arte para tomar parte no delicado jogo social entre ser singular e plural e, assim, experienciar formas de reconfigurar os contornos do comum, entre modos de convívio possíveis e invenção de impossíveis que apontem para uma organização social em que as singularidades possam coexistir. Dentro do teatro, fora dele, onde houver corpo, onde houver convívio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS²¹⁴

- ABREU, Marcio. **Maré/PROJETO BRASIL**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016a.
- _____. Entrevista concedida a Luciana Romagnolli. Não publicada, jul. 2019.
- _____, FABIÃO, Eleonora. Troca de e-mails entre Marcio Abreu e Eleonora Fabião. **Revista Sala Preta**, v. 16, n. 2, 2016b.
- _____. Vida. **Ensaia - Revista de dramaturgia, performance e escritas múltiplas**, n. 1, dez. 2015. Disponível em: <http://www.revistaensaia.com/vida> Acesso set. 2016
- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. **Infância e História. Destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- _____. **Meios sem fim: notas sobre a política**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- _____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____. **Profanações**. Boitempo Editorial: São Paulo, 2007.
- AHMED, Sara. **The cultural politics of emotion**. Edinburgh University Press e Routledge, 2004.
- ARAÚJO, Sueli. Entrevista concedida a Luciana Romagnolli. Não publicada, outubro de 2016.
- _____. “Homem Piano – uma instalação para a memória”. In: **Questão de Crítica – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais**, ago. 2010. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/08/homem-piano-%E2%80%93-uma-instalacao-para-a-memoria/> Acesso em 18 jul. 2019.
- _____. **Narrativas em cena**. Curitiba: Máquina de escrever, 2013.
- ARENDT, Hannah. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- BARRETO, Ivana Menna. Batucada, Looping e multidão. In: **Questão de Crítica – Revista eletrônica de crítica e estudos teatrais**, dez. 2016. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/wp-content/uploads/2016/12/IVANA-MENNA-BARRETO-Batucada-Looping.pdf> Acesso em 12 ago. 2019.
- BEHRNDT, S.; TURNER, C. **Dramaturgy and performance**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2008.

²¹⁴ De acordo com a ABNT NBR 6023:2018.

BELUSI, Soraya. A manipulação da verdade e a Instabilidade do sentir. *In: Horizonte da Cena*, 4 abr. 2014. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/a-manipulacao-da-verdade-e-a-instabilidade-do-sentir/> Acesso em 18 jul. 2019.

_____. Noite de encerramento e de efetivação do encontro. *In: Horizonte da cena*, out. 2013. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/noite-de-encerramento-e-efetivacao-do-encontro/> Acesso em 29 jul. 2019.

_____. O espectador em deslocamento. *In: MITsp*, mar. 2014. Disponível em: <https://mitsp.org/2014/criticas-de-repente-fica-tudo-preto-de-gente/> Acesso em 05 ago. 2019.

_____. Percepções em deslocamento. *In: MITsp*, mar. 2014b. Disponível em: <https://mitsp.org/2014/metacritica-de-repente-fica-tudo-preto-de-gente/> Acesso em 05 ago. 2019.

BISHOP, Claire. Antagonism and relational aesthetics. *In: October*, n. 110, 2004.

_____. Antagonismo y estética relacional. *In: Otra Parte; Revista de letras y artes*, n. 5. Buenos Aires. 2005.

_____. **Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship**. Londres; Nova York: Verso Books, 2012.

_____. (Org.). **Participation**. Londres: Whitechapel Ventures Limited, 2006.

BIROLLI, Flávia. Democracia e tolerância à subordinação: livre-escolha e consentimento na teoria política feminista. *In: Revista de sociologia e política*, v. 21, n. 48, p. 127-142, 2013.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints book: a practical guide to Viewpoints and composition**. Nova York: TCG, 2005

BONDÍA LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *In: Revista brasileira de educação*, n. 19, 2002. Disponível em: www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf Acesso em 06 jun. 2019.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças dos velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performance e política**. Uberlândia: Edufu, 2011.

_____. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. *In: Revista Sala Preta*, v. 14, n. 1, São Paulo, 2014.

_____. CABALLERO, Ileana Diéguez. Liminaridades: práticas de emergência e memória. *In: O Percevejo Online*, v. 8, n. 2, p. 49-59, 2016.

CAETANO, Nina. Corpo pensamento: De repente tudo ficou preto de gente. **Cartografias. Mitsp**, v. 1, São Paulo, 2014.

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARLSON, Marvin. Perspectives on performance: Germany and America. *In*: FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**. London, New York and Canada: Routledge, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder. A Inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORNAGO, Óscar. **Ensayos de teoría escénica: sobre teatralidad, público y democracia**. Madrid: Abada, 2015.

_____. “Uno va al teatro a ser manipulado”. Una conversación con Roger Bernat. *In*: **Telón de Fondo – Revista de teoría y crítica teatral**, Buenos Aires, v. VIII, n. 24, p. 214-226, dez. 2016. Disponível em: <http://www.telondefondo.org/numero24/articulo/636/uno-va-al-teatro-a-sermanipulado-una-conversacion-con-roger-bernat.html>. Acesso em: 31 mai. 2019.

_____; FERNANDES, S.; GUIMARÃES, J. (Orgs.). **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019.

_____. Y despues de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. *In*: **Urdimento**, v. 1, n. 26, julho 2016, p. 20-41.

COSTA, Pablo Assumpção B. Eleonora e o corpo performativo: poéticas do ato, materialidade do encontro. *In*: FABIÃO, E. **Ações**. Santo André: Projeto Mundano/ Rumos Itaú Cultural, 2015.

COSTA FILHO, José. Dentro e fora do teatro e da representação: modos de lidar com o comum e com o outro. **Sala Preta**, v. 14, n. 2, p. 22-46, 2014.

CRARY, Jonathan. **24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatralogía**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**. São Paulo: Hucitec, 2012.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2011.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBATTI, Jorge. Convívio y tecnovívio: el teatro entre *Infancia* y babelismo. *In: Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, v. 9, 2015, p. 44-54.

_____. Entrevista com Jorge Dubatti. *In: Revista Cena PPGAC*, 2011. Entrevista concedida a Renato Mendonça.

_____. **Filosofia del teatro I: convívio, experiencia, subjetividade**. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. **Filosofia del teatro III: el teatro de los muertos**. Buenos Aires: Atuel, 2014.

ESTEVES, Cristiane Zuan. Em caso de mal-estar, desconforto ou desejo de mudança, preencha e deposite na urna mais próxima. *In: CORNAGO; FERNANDES; GUIMARÃES (Orgs.). O teatro como experiência pública*. São Paulo: Hucitec, 2019.

_____. Entrevista concedida a Luciana Romagnolli. Não publicada, outubro de 2016.

_____. **Quando um espetáculo é sempre outro – observações sobre O Espelho em Curitiba**. Curitiba: 2013. Disponível em: <<http://opovoempe.org/site/2013/04/04/quando-um-espetaculo-e-sempre-outro-observacoes-sobre-o-espelho-em-curitiba/>> Acesso em 16 set. 2014.

EVELIN, Marcelo. Entrevista concedida a Luciana Romagnolli. Não publicada, jun. 2017.

_____. Depoimento. *In: cartografias.MITsp_01 Revista de Artes Cênicas*, n. 1, 2014.

FABIÃO, Eleonora. **Ações**. Santo André: Projeto Mundano/ Rumos Itaú Cultural, 2015.

FEDERICI, Sílvia. **O ponto zero da revolução. Trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Editora elefante, 2019.

FERNANDES, Sílvia. Experiências de performatividade na cena brasileira contemporânea. *In: Art Research Journal*, v. 1/1, p. 121-132, 2014.

_____. Performatividade e gênese da cena. *In: Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 3, n. 2, p. 395-412, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. Appearing as embodied mind – defining a weak, a strong and a radical concept of presence. *In: GIANNACHI, Gabriela, KAYE, Nick e SHANKS, Michael. (Orgs.) Archaeologies of presence: art, performance and the persistence of being*. Nova York: Routledge, 2012.

_____. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. Tradução de Saskya Iris Jain. Londres, Nova York e Canadá: Routledge, 2008.

FLANDRIN J. & MONTANARI, M. (Org.). **História da alimentação**. 2ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**. 3 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1966.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. 2.3 Os rastros da multidão. In: _____. **Multidão**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

KATZ, Helena. “La Bête” e a barbárie destes tempos sombrios. In: **O Estado de S. Paulo**, dez. 2015. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11449055738.jpg> Acesso em 2 ago. 2019.

_____. O corpo, campo de batalha. In: **O Estado de S. Paulo**, dez. 2010. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,o-corpo-campo-de-batalha-imp-649898> Acesso em 06 ago. 2019.

LEÃO, Anna Luiza. Entrevista concedida a Luciana Romagnolli. Não publicada, outubro de 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEIVA, João e MEIRELLES, Ricardo. **Cultura nas capitais: como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte**. Rio de Janeiro: 17Street Produção Editorial, 2018

LEPECKI, André. **Singularities: dance in the age of performance**. London & New York: Routledge, 2016.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Lisboa: Edições70, 1980.

MACHON, J. **Immersive theatres: Intimacy and immediacy in contemporary performance**. Nova York; Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013

_____. Watching, attending, sense-making: Spectatorship in immersive theatres. In: **Journal of Contemporary Drama in English**, v.4, i.1, 2016.

MALLMANN, Francisco. “Perturbação e desvirtude”. In: **A Escotilha**, Intersecção. 15 set. 2015. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/teatro/Interseccao/os-palidos-ciasenhas/> Acesso em 19 jul. 2019.

MENDES, Julia Guimarães. **Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano na cena contemporânea**. Orientadora: Silvia Fernandes da Silva Telesi. 2017. 345 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, 2017.

MIGUEL, Luis Felipe. **Consenso e conflito na teoria democrática: para além do "agonismo"**. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, São Paulo, n. 92, p. 13-43, maio/ago. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n92/a02n92.pdf> Acesso em 12 ago. 2019.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *In: Revista Brasileira de Estudos Sociais*, v. 32, n. 94, jun. 2017.

MOUFFE, Chantal. Democracia, cidadania e a questão do pluralismo. *In: Política & Sociedade*, Florianópolis, v.2, n.3, 2003, p.11-26.

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. *In: Lugar comum*, v. 19, n. 20, p. 15-26, 2004.

_____.; HARDT, Michael. **Declaração Isto não é um manifesto**. São Paulo: N-1 edições, 2014.

OLIVEIRA, Ligia Souza. Dramaturgia do olhar: ficção, presença e experiência nos espetáculos da CiaSenhas de Teatro. *In: TORRES NETO, W. L. (Org.) À sombra do vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba*. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.

OLIVEIRA, Paula Gorini. Corpo e multidão: um ensaio sobre a produção de afetos políticos na performance Batucada. *In: Revista Mediação*, v. 19, n. 25, 2017.

_____. **O difícil exercício de ser o outro**. Demolition Incorporada, 2016. Disponível em: <https://www.demolitionincorporada.com/batucada> Acesso em 12 ago. 2019.

OPOVOEMPÉ. **E agora? O que é participar?**. Folheto. Sesc SP: São Paulo, 2016.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

PALLOTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

PAIS, Ana. **Comoção: os ritmos afectivos do acontecimento teatral**. Orientador: João Maria Brilhante. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos) –, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2014.

_____. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. *In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. Dança e dramaturgia[s]*. São Paulo: nexus, 2016.

_____. **O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Colibri, 2004.

_____. **Ritmos afectivos nas artes performativas**. Editora Clibri: Lisboa, 2018.

Excluído: PAIS, Ana.

PELBART, Peter Pál. A potência de não: linguagem e política em Agamben. *In: Revista Literária Polichinello*, v. 20, 2009.

_____. Elementos para uma cartografia da grupalidade. *In: Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 33-37.

_____. Poéticas da alteridade. *In: Bordas revistas*. Puc-SP: São Paulo, 2011.

PRECIADO, B. P. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N-1 edições, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. *In: Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, jul/dez. 2010. p. 14-36.

_____. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. O dissenso. *In: _____*. **A crítica da razão**. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.

_____. O espectador emancipado. *In: Urdimento Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Santa Catarina, n. 15, out. 2010.

_____. **Política da arte**. São Paulo, abril 2005. Disponível em: http://desarquivo.org/sites/default/files/ranciere_jacques_politica.pdf

_____. **The emancipated spectator**. Trad. Gregory Elliott. Londres/NY: Verso, 2009.

REIS, Luiz Felipe. Diferenças que se desfazem no encontro dos corpos. *In: O Globo*, set. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/diferencas-que-se-desfazem-no-encontro-dos-corpos-9868100> Acesso em 09 ago. 2019.

RIBEIRO, Felipe. **Becoming-anus: Countersexual Affections of Anonymity**. Palestra proferida na 23ª NYU-Columbia Graduate Conference, em 17 de abril de 2015. Disponível em: https://docs.wixstatic.com/ugd/bb5bf5_fcd3556313d14c50b942dc739a63319b.pdf Acesso em 05 ago. 2019.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2007.

ROMAGNOLLI, Luciana E. Celebração coletiva de nossas contradições e apatias. *In: Horizonte da Cena*, 13 nov. 2015. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/ciasenhas-ospalidos/> Acesso em 18 jul. 2019.

_____. **Convívio e presença como dramaturgia: A dimensão da materialidade e do encontro nas criações da Companhia Brasileira de Teatro**. Orientadora: Mariana Lima Muniz. 2013. Dissertação (Mestrado em Arte) –, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

_____. Convívio e presença como dramaturgia: a dimensão da materialidade e do encontro em Vida. *In: Sala Preta*, v. 14, n. 2, p. 85-94, 2014.

_____. **Marés brasileiras: discursos em contrafluxo**. *In: ABREU, Marcio. Maré/ PROJETO bRASIL*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

_____. Rendendo as rédeas ao espectador. *In: Questão de Crítica – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais.*, 16 jul. 2010. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/07/rendendo-as-redeas-ao-espectador/> Acesso em 17 jul. 2019.

ROYO, Victoria Perez (Org.). **Componer el plural. Escena, cuerpo, política.** Mercat de lès Flors/ Institut del Teatre/ Ediciones Polígrafa: Barcelona, 2016.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo.** Martins Fontes: São Paulo, 1998.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica.** São Paulo: Boitempo editorial:2008.

_____. É racional parar de dialogar. *In: Folha de S. Paulo*, 10 mar. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2017/03/1865063-e-racional-parar-de-dialogar.shtml> Acesso em 16 jul. 2017.

_____. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SANTOS, Valmir. Homem Piano – uma *Instalação* para a memória. *In: TeatroJornal – Leituras de Cena*, 08 abr. 2011. Disponível em: <http://teatrojornal.com.br/blog/2011/04/curitiba-homem-piano-uma-instalacao-para-a-memoria/> Acesso em 21 jul. 2019.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SÁNCHEZ, José A. **Cuerpos ajenos.** Ensayos sobre ética de la representación. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.

_____. **Dramaturgias de la imagen.** 3. Ed. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2002.

_____. **Práticas de lo real en la escena contemporánea.** México: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, 2012.

_____. Dispositivos poéticos III, maio 2016. *In: Parataxis 2.0.* Disponível em: <https://parataxis20.wordpress.com/2016/05/22/dispositivos-poeticos-iii/> Acesso em 12 jul. 2019.

_____. **Nosotros: marcos para instituir el plural.** *In: ROYO, Victoria Perez (Org.). Componer el plural. Escena, cuerpo, política.* Mercat de lès Flors/ Institut del Teatre/ Ediciones Polígrafa: Barcelona, 2016.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2012.

SGANZERLA, Rogério. **Textos críticos 1.** Editora da UFSC: Florianópolis, 2010.

SINISTERRA, J. S. Dramaturgia da recepção. **Folhetim. Teatro do pequeno gesto.** n. 13, p. 67-79, Rio de Janeiro, abr./jun. 2002.

SMALL, Daniele Avila. Amarildo e Taubira. Aparições do real na cena contemporânea. *In: Questão de Crítica – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*, out. 2013. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2013/10/amarildo-e-taubira/> Acesso em 29 jul. 2019.

_____. O campo ampliado das artes cênicas. *In: MITsp*, mar. 2014. Disponível em: <https://mitsp.org/2014/criticas-de-repente-fica-tudo-preto-de-gente/> Acesso em 05 ago. 2019.

SOUZA, Anita Gallardo. Entrevista concedida a Luciana Romagnolli. Não publicada, set. 2017.

SPERBER, Suzi Frankl. Efabulação e pulsão de ficção. *In: Remate de Males*, n. 22 (2). Campinas, 2002. *In: Disponível em:* <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/Index.php/remate/article/view/8636168/3877> Acesso em 16 jun. 2019.

SWIFT, Elizabeth. What do audiences do? Negotiating the possible worlds of participatory theatre. *In: Journal of Contemporary Drama in English*, v. 4, i. 1, p. 134-149.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. *In: O Percevejo*. Ano 11, 2003, nº 12. p. 17- 24.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. O conceito de vivência (Erlebnis) em Nietzsche: gênese, significado e recepção. *In: Kriterion: Revista de Filosofia*, v. 54, n. 127, p. 141-155, 2013.

WEKKER, Gloria. **White Innocence: Paradoxes of colonialism and race**. Holanda: Duke University Press, 2016.

WHITE, Gareth. **On immersive theatre**. *Theatre Research International*, v. 37, n. 3, p. 221-235, 2012.

_____. **Participation in theatre: aesthetics of the invitation**. Basingstoke and Nova York: Palgrave Macmillan, 2013. [Kindle] DOI 10.1057/9781137010742.

WILKER, Francis. **Teatro do Concreto no concreto de Brasília: cartografias da encenação no espaço urbano**. Orientador: Antonio Carlos de Araujo Silva. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) –, Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo, 2014.