



sala preta
ppgac

ISSN: 2238-3867

Volume 22
Nº 3
2023





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v22i3p2-6

EDITORIAL

Corpo editorial
Revista Sala Preta



Editorial

A *Revista Sala Preta* encerra o ano de 2023 com um número composto pelo dossiê *Espacialidades e Visualidades na Cena Expandida* e um par de artigos publicados em fluxo contínuo. O dossiê presta uma homenagem ao professor e artista Marcelo Denny, que nos deixou em 2020 e cujo legado marcou de maneira contundente o Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e as áreas de pesquisa nas quais atuava. Para abrir este número, publicamos a última aula ministrada por Denny no contexto da pós-graduação, uma semana antes de sua morte: “O que podem os corpos?” – uma aula da qual ele se orgulhava e que conjugava em sua estrutura hiperlinks, imagens, vídeos e múltiplas referências, como era habitual em sua prática. Essa aula é apresentada em formato de texto, em uma homenagem redigida e organizada por seu amigo e parceiro de criação e pesquisa, Marcos Bulhões¹.

Acontece que uma aula não se resume a um texto. A enunciação do professor é apenas uma parte daquilo que a constitui. As aulas de Denny eram pautadas em amplo referencial imagético, em uma rica profusão visual, capaz de dar cor e forma às visualidades analisadas, de modo que seus enunciados revelavam seu gosto por garimpar documentos sobre o campo expandido das Artes Cênicas. Era um curioso incansável, que acumulava documentos relacionados às Artes da Cena como quem coleciona provas de um crime. Toda aula pode ser considerada uma performance; a potência de suas aulas performava entrelaçamentos de referências artísticas, conhecimentos filosóficos, erotismo e humor. Publicar este dossiê em sua homenagem é um modo de valorizar esse tipo de conhecimento acadêmico, essa busca por alguma materialidade da expressão artística, um modo de apreender a efemeridade da cena expandida e da performance. Para fazer jus a esse exímio colecionador, junto ao texto disponibilizamos imagens, links para vídeos e

1 O editor contou com o apoio técnico do bolsista do Programa Unificado de Bolsas de Estudos para Apoio à Formação dos Estudantes de Graduação (PUB/USP) desta revista, Pedro Henrique Chaves Bueno, na organização das notas de rodapé e referências utilizadas ao longo da aula, com a transcrição iniciada por Arianne Vitale e finalizada por uma equipe de bolsistas PUB/USP e com a edição do vídeo da aula pelo também bolsista do Laboratório de Práticas Performativas Igor Amarante.

para um trecho da própria aula que foi gravada pela plataforma Zoom, uma vez que já estávamos imersos na crise sanitária da covid 19 e as aulas estavam sendo ministradas virtualmente.

Apresentaremos a seguir os artigos publicados neste número, revelando em que medida cada um deles se volta para a discussão sobre as *Espacialidades e Visualidades na Cena Expandida*.

Em “ECDYSIS: embalagens, maquiagens, mortalhas, entre outras linguagens do corpo-máscara”, Erika Schwarz aborda estratégias de mascaramento de teor performativo, que esgarçam a noção tradicional de figurino para enfatizar relações arte-vida na criação de composições corpo-máscara.

Já em “Espaço-tempo fluido: entrelaçamentos entre a cenografia digital, performance e animismo”, Christiane da Cunha discute a cenografia digital a partir de perspectivas animistas no que tange as cosmologias ameríndias, negro-africanas e afro-brasileiras. A autora aborda a cenografia digital por um viés não normativo, friccionando-a à noção de performance, através das relações propostas pela obra transmídia do coletivo Kawin – fruto da colaboração entre Cunha e o togolês Anani Sanouvi.

Por sua vez, em “Atuação-entre-meios como prática de expansão do campo cênico”, Marília Guimarães-Martins enfoca procedimentos implementados no processo de montagem de *A pink chair (in place of a fake antique)*, do norte-americano Wooster Group, e discute o alargamento da noção de atuação na obra do grupo, caracterizada pelo entrecruzamento entre corpo e mídias de som e imagem.

No artigo “Espaços para conversar: a espacialidade como dispositivo dramático convivial”, Marcos Coletta apresenta uma discussão que imbrica espacialidade e dramaturgia em alguns espetáculos contemporâneos, a partir de uma breve retrospectiva histórica que revisita a explosão do espaço teatral no século XX. Essas espacialidades, pensadas como ambientes compositores, colaboram para uma dinâmica convivial e performativa e acentuam a relação entre atores e espectadores.

Em “Ensinar a distração: Walter Benjamin, técnica e performance em *Ofereço companhia* (2016-2017), de Anna Costa e Silva, *Outra identidade* (2003-), de Ana Teixeira, e *Trabalho normal* (2017), de Claudia Müller”, Renan Marcondes Cevalles analisa três performances de artistas

contemporâneas brasileiras que se debruçam sobre o tema do trabalho. O autor apoia-se na teoria de Benjamin para analisar seu viés político, de modo a focar as escolhas formais, e não somente a participação do público. É justamente o uso de elementos relacionados ao mundo do trabalho dentro do campo artístico que convida público e artistas a experimentarem, de forma crítica, modos de distração conjunta.

Joana Dória faz uma revisão das teorias atreladas à arte participativa no contexto da cidade em “Caminhar sobre solos movediços: arte, participação e espaço urbano”. A autora aborda dispositivos desenvolvidos pelos coletivos OPAVIVARÁ! e OPOVOEMPÉ, bem como pelo projeto *Lotes Vagos*, para enfatizar o aspecto provisório dessas práticas participativas no percurso dos territórios das cidades.

Já Murilo Moraes Gaulês reflete sobre uma ação performativa e seus desdobramentos políticos, estéticos e visionários no artigo “*FRACTO 111*: uma experiência sobre estéticas insurgentes e o abolicionismo penal”. A criação analisada reforça as relações entre arte e vida, revelando o engajamento das visualidades da cena na luta antiprisional e abolicionista penal, a partir da metodologia das ficções visionárias, elaborada pela artista e abolicionista penal Walidah Imarisha.

Apresentamos a tradução de Cynthia Gusmão do texto “Ampliar o visível: a lógica do som e da cor”, do professor Enrico Pitozzi, do Departamento de Artes da Universidade de Bolonha. Nele, o autor aborda as relações entre imagem acústica e imagem visível na obra do encenador italiano Romeo Castellucci e da Societàs Raffaello Sanzio, em parceria com o compositor Scott Gibbons, valendo-se de aspectos da teoria das atmosferas de Gernot Böhme.

Contamos ainda com a entrevista “Teatro da PombaGira, origens e dinâmicas de criação”, realizada por Douglas Ricci com um dos grandes parceiros de invenções de Marcelo Denny: Marcelo D’Avilla. Outros artistas do Teatro da PombaGira, Denise Fujimoto e Renato Navarro, tecem comentários em notas de rodapé sobre suas respectivas contribuições para as visualidades e sonoridades das criações do grupo. O teor dessa entrevista nos revela algo muito particular sobre o professor homenageado: seus processos de criação e de aprendizagem ultrapassam os limites das salas de aula e ensaio, estendendo-se para espaços como as mesas dos botequins, os chats,

os aplicativos de relacionamento e as festas. Com essa entrevista, encerramos o dossiê *Espacialidades e Visualidades na Cena Expandida*, publicando alguns textos dissidentes, indisciplinados, marginais e talvez até mesmo “vulgares”, que escapam a certa assepsia esperada dos contextos de pesquisa.

A presença de Marcelo Denny sempre evocou rebuliço nos corpos e expansão das possibilidades de criação e existência, trazendo potência para distintas identidades e sexualidades e expandindo os olhares ao observarmos os rastros e os vestígios deixados pelos artistas da cena expandida do nosso tempo. Sua permanência no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP carregou os corpos e as arquiteturas de cor, imagens e erotismo (aquele mesmo evocado por Audre Lorde em *Os usos do erótico*). Seus ensinamentos ainda rompem com os padrões estabelecidos, desnudam os corpos, convidam a pensar em outras delimitações para a vida e ressoam como gritos contra a carece acadêmica e artística.

Publicamos também neste número dois artigos em fluxo contínuo – textos cujos campos investigativos dão suporte a muitas das expansões operadas pelas espacialidades e visualidades da cena expandida. Nesta seção, contamos com o artigo “A luz e a visibilidade: uma reflexão sobre o processo da percepção visual, da luz ao olho e do olho ao cérebro”, de Cibele Forjaz Simões, que introduz os fundamentos e trajetos da percepção visual para analisar a natureza da luz e propor a iluminação cênica como uma orquestração de visualidades. Também contamos com o artigo “Operários da cena: a divisão e a organização do trabalho cenotécnico”, de Berilo Luigi Deiró Nosella e Priscila de Souza Chagas do Nascimento, que desenvolve a noção de cenotecnia como fator importante da criação teatral, para além de suas questões estritamente técnicas.

Corpo editorial *Revista Sala Preta*

Alessandra Montagner, Henrique Rochelle, Lucienne Guedes,
Marcos Bulhões, Sofia Boito, Suzana Schmidt Viganó e Verônica Veloso.



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v22i3p7-47

Homenagem

**O que podem os corpos?
Arquiteturas, expansões e potências.
A última aula de Marcelo Denny
na pós-graduação**

*What can bodies do?
Architectures, expansions, and potencies.
Marcelo Denny's last class in the graduate program*

*¿Qué pueden los cuerpos?
Arquitecturas, expansiones y potencias.
La última clase de Marcelo Denny en el posgrado*

Marcelo Denny de Toledo Leite

Marcelo Denny de Toledo Leite

A aula foi editada e comentada por Marcos Bulhões Martins,
com o apoio técnico do bolsista PUB da revista Pedro Bueno.



Esta homenagem ao saudoso professor Marcelo Denny¹ é uma síntese da aula introdutória de seu módulo no curso *Práticas performativas: corralidades e arquiteturas do corpo*. Ministrada no dia 24 de agosto de 2020, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC-ECA-USP), essa foi a última aula de Denny na pós-graduação, realizada de forma remota em função da pandemia covid-19, antes de seu falecimento em 31 de agosto de 2020. Além da leitura dessa transcrição o leitor poderá assistir ao vídeo editado e disponível na internet².

Marcelo Denny foi diretor teatral, cenógrafo, professor, artista plástico, performer, pesquisador, curador e diretor de arte, com mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC-ECA-USP) da Universidade de São Paulo e pós-doutorado na UNIRIO. Lecionou Cenografia, Maquiagem e Práticas Performativas no Departamento de Artes Cênicas da USP por 18 anos. Foi um dos coordenadores do Laboratório de Práticas Performativas da USP/CNPq³. Orientou diversas pesquisas acadêmicas sobre vi sualidades, corpo e performatividades, práticas performativas e cena expandida. Foi um dos fundadores dos grupos Cia Teatral Cadê Otelo?, Desvio Coletivo, Cia Sylvia Que Te Ama Tanto e Teatro da Pomba Gira, atuando como diretor e cenógrafo em mais de 20 espetáculos e diversas performances urbanas, tendo vencido mais de 30 prêmios em festivais de teatro pelo Brasil. Seus trabalhos foram selecionados em diversos festivais nacionais e internacionais de teatro e performance. É autor do livro *Cenografia Digital*, dentre outras publicações, e co-organizou a coletânea *Gênero expandido: performances e contrassexualidades*.

A partir da questão de Spinoza: “O que pode um corpo?”, o texto traça um percurso panorâmico de conceitos sobre o corpo ao longo da história. Denny tece uma rede de diferentes enfoques sobre o corpo na arte, na filosofia,

1 A transcrição da aula foi iniciada pela Profa. Dra. Arianne Vitale e complementada por uma equipe de bolsistas PUB/USP: Carol Watts, João Paulo Correia Onofre Tourinho e Fernanda Nunes da Silva. O vídeo foi editado por Igor Amarante.

2 A aula completa está disponível em: <https://bit.ly/3uOPmEn>.

3 Grupo de pesquisa criado em 2010 no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP que reúne pesquisadores de iniciação científica e pós-graduação. Atualmente é coordenado por Marcos Bulhões e Alessandra Montagner. Contato: <https://bit.ly/4ax6pey>.

na antropologia, articulados com a exibição de uma diversificada dramaturgia de imagens que gera comentários bem humorados, ácidos e provocadores. A aula foi editada, comentada e referenciada imagética e bibliograficamente por Prof. Dr. Marcos Bulhões Martins⁴, com o apoio técnico do bolsista PUB/USP⁵ Pedro Bueno. Ela iniciava um curso composto por debates e práticas sobre sua abordagem das arquiteturas do corpo, conceito que desenvolveu prática e teoricamente por mais de 20 anos. Numa fala entusiasmada e performática, diferentes olhares teóricos são trazidos para vislumbrar possibilidades do corpo como um território transdisciplinar e indisciplinar, eixo central do debate sobre a arte contemporânea. Concluindo, o ministrante argumenta uma visão do corpo performativo enquanto um corpo que acorda contra a morte, porque todo ato de arte é um ato em resposta à morte. A conclusão traz uma defesa do corpo em potência, radical, erótico, subversivo e crítico socialmente. Para Denny, nas artes cênicas e performativas, é preciso desmortificar o corpo!

* * *

Chamo de **arquiteturas do corpo**⁶ o corpo como suporte artístico, assim como as construções que se dão sobre ele. Isso está relacionado com a

4 Encenador, performer, docente de Práticas Performativas e Poéticas da Encenação no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Orienta pesquisas no PPGAC-ECA-USP desde 2010, criou e coordenou o Laboratório de Práticas Performativas com Marcelo Denny, seu parceiro artístico por 19 anos.

5 Programa Unificado de Bolsas de Estudo para Apoio à Formação de Estudantes de Graduação – Edital 2023/2024.

6 Em artigo publicado na *Revista Aspas*, sintetizou-se esta abordagem sobre o termo criado por Marcelo Denny. Ele “[...] teceu uma espécie de panorama das arquiteturas do corpo, descritas por ele como diretrizes de análise das artes performativas sob o viés do corpo, que se expande por meio de construções, visualidades, pinturas, ornamentos, próteses e aparatos relacionais, rituais e tecnológicos” (Leite, 2019, apud Bulhões et al., 2020, p.190). Ao identificar uma “intensificação de fusões, associações, misturas que acabam por borrar os limites e retemperar princípios, expandindo possibilidades e projetando novas formas de fazer, saber e ver” (Ibid., p. 49), a compreensão dos corpos contemporâneos atravessados por diferentes questões “possibilita o surgimento de novos territórios bem como requer um novo instrumental teórico para lidar com um hibridismo sem fim que percebe a arte hoje como um dinâmico e caótico caleidoscópio” (Ibid., *op. cit.*), afirma o pesquisador. Organizadas como categorias proeminentes nas artes performativas a partir do século XX – Corpo Sagrado, Corpo Ritual, Corpo Social, Corpo Expandido, Corpo Relacional, Corpo Artivista e Corpo Tecnológico –, essas arquiteturas refletem diferentes qualidades e constroem campos sensíveis de expressão a partir das afetações do corpo no campo da arte. “Entre objeto e presença, entre corpo e sujeito, entre corpo e metáfora, essas arquiteturas evocam e ampliam a dimensão corpórea, bem como a sua comunicação” (Ibid., p. 34).” (Bulhões et al., 2020, p. 190). Para consulta bibliográfica, ver Leite (2019) e Freitas e Leite (2020).

ideia de performance nas artes visuais, que é corpo, conceito e objeto. Embora haja setores das artes visuais que tiram dessa essencialidade até o público.

No livro *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*, Beatriz Scigliano Carneiro⁷ (2004) afirma que a arte existe só naquele momento em que há a pulsão do artista no ato de criar. Quando ele expõe isso a um público, já não é mais arte, mas sim um produto, uma viabilização daquele momento mágico e epifânico. A autora defende, através de Lygia e Hélio, a ideia de uma certa essencialidade do ato artístico, indiferente à presença de um público ou não. Não estou querendo tirar o público da equação, mas, de qualquer maneira, fica aí uma questão para nós pensarmos.

Então, a partir dessa ideia, quais são as construções que nós, enquanto artistas, fazemos no corpo para além dos territórios da moda ou do figurino? Que tipo de criação poderíamos realizar para transformar as silhuetas corpóreas? Quais os novos constructos do corpo a partir das ideias de conceito, corpo e objeto? Essa tríade pode criar uma espécie de expansão dos corpos. Ela pode trabalhar com a noção de **corpo utópico**, **corpo onírico** no sentido de um **corpo expandido**.

As seguintes perguntas foram uma espécie de base para a criação dessas aulas: como o corpo é recriado, expandido e simbolizado? Por que, desde os antigos ritos das sociedades tradicionais, o corpo é o mais importante suporte das práticas simbólicas? Como se dão as recriações, extensões, próteses, e outras “arquiteturas e cenografias do corpo” nas artes e nas artes do corpo? Quais seriam as possíveis formas de mutações corporais que migram de antigos ritos para a arte? Como podemos perceber o lugar do corpo recriado como um suporte de poder ao longo dos tempos? Por que, mesmo em tempos atuais, o corpo biológico e natural precisa ser constantemente adequado, ressignificado, mutilado, pintado em mutações simbólicas (cenografado?), como foi há milênios? **Qual é o lugar do corpo na arte?** E como as artes do corpo, em especial a arte da performance, veem o corpo? Por que temos, ainda, a necessidade de criar novos constructos para o corpo sob a forma de expandi-lo? Quais seriam as categorias de arquiteturas do corpo mais proeminentes na arte da performance hoje? Quais os limites e

⁷ Beatriz Helena Bezerra Scigliano Carneiro tem pós-doutorado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

o futuro do corpo na arte em tempos digitais? Como poderíamos criar novas formas poéticas de compartilhar e recriar esse corpo?

O corpo é hoje um dos principais temas ou o principal tema da Arte. Em sua coletânea de livros *Temas da arte contemporânea*, Katia Canton (2013)⁸ divide os principais temas da arte em política, micropolítica, tempo, memória e corpo. Há um fascículo só sobre o corpo, porque é nele que a vida se dá, ele é a plataforma da vida! Em tempos neofascistas, o corpo é o palco mais inflamado. Assim, falar de corpo hoje é até mais importante do que era há dez anos, uma vez que as políticas e as liberdades do corpo estão em perigo agora. Então, acredito sim que o corpo é um dos principais temas, ou, na minha visão, o principal tema.

“O corpo pode ser entendido como uma simbolização, uma grande metáfora da sociedade.” Você pode observar um corpo, como ele se alimenta, como ele pensa, como ele é educado, como ele se dá ao longo da vida, como ele sofre, como ele trabalha, como ele transa... Tudo isso é uma forma de lupa, para poder olhar a sociedade de uma maneira maior. E fazendo uma pausinha aqui, vocês verão, durante as aulas, muitas imagens que estão em blocos de direita ou esquerda, porque esse curso eu já apresentei de uma forma mais performativa. As telas onde eram projetadas essas imagens, esses textos, esses vídeos, eram quase uma espécie de brincadeira de *videomapping*, com alguns corpos de alunos e alunas que ficavam juntos. É uma espécie de aula performativa, com esses corpos sendo projetados. E os textos, em vez da tela, eram projetados nos corpos que eram rabiscados, pintados, amarrados ao longo da aula. Era uma tentativa que eu fazia de brincar com essa ideia de professor-performer (Ciotti, 2014). Como uma aula pode ganhar um certo tom mais performativo? Porque aqui, né? Ficou anêmico. Porque aqui é só online mesmo.

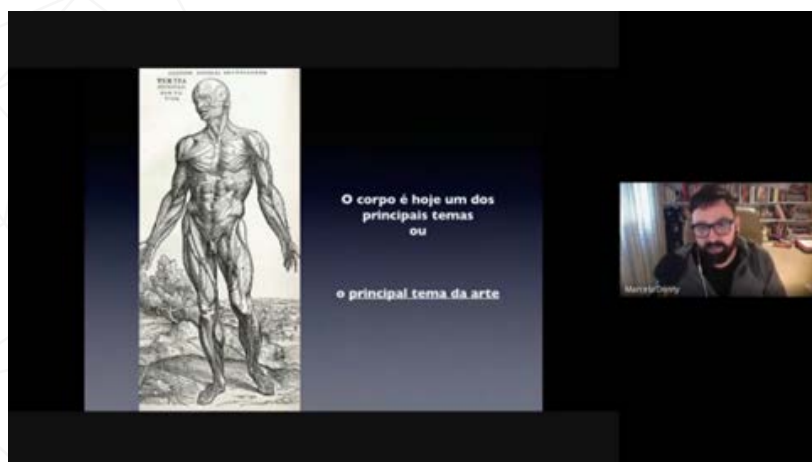
Esse novo *zeitgeist*, o espírito do nosso tempo segundo os alemães, infelizmente, é conservador, bélico e neofascista: convoca e catapulta o corpo para um território de urgências ou urgente. Estamos em uma espécie de volta. Gostei muito de uma citação que a Marília Velardi⁹ fez numa outra turma.

8 Katia Canton é artista visual, escritora, jornalista, professor e curadora.

9 Marília Velardi é professora na Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP).

Ela citou uma socióloga¹⁰ que diz que o futuro, o qual deveria estar à frente do nosso corpo, está atrás, e o que está à frente de nós é o passado. Tudo aquilo que imaginávamos como passado se configura como a mais pura verdade, desenhada na nossa frente: temos uma peste medieval, um recuo de lutas, de políticas, de retrocessos. E toda aquela utopia desenhada nos anos 1960 e 1970 parece estar agora às costas. Então, nesse sentido, identifico o corpo catapultado em um lugar de urgência.

Figura 1 – Captura de tela da gravação da aula introdutória do curso *Práticas performativas: corralidades e arquiteturas do corpo* do prof. dr. Marcelo Denny



Fonte: Aula: “O que pode um corpo” (2023)

Antes, porém, gostaria de refletir sobre o corpo hoje. O que orbita em torno desse campo do corpo? Desde os primeiros momentos da arte – na arte rupestre, por exemplo – o homem necessita retratar seu corpo na vida.

¹⁰ Trata-se da ativista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui. Em entrevista realizada por Kattalin Barber, ao ser questionada sobre o significado do termo *Quipnayra uñtasis sarnaqapxañani*, Cusicanqui (2019) afirma que este aforismo da cosmovisão aymara pode ser traduzido como “olhando atrás e adiante podemos caminhar no presente futuro”. A pensadora ainda diz que tal expressão quer dizer que o passado está diante de nós. “Isto é comum a muitas línguas indígenas. Há várias línguas indígenas que concebem o passado como algo que tu vês pela frente; o futuro, no entanto, não o conheces e por isso está atrás, nas costas. Ademais é também uma celebração de um gesto anacrônico, de pôr o passado a frente, de que o passado surge e irrompe no presente”. No original: “Este aforismo de la cosmovisión aymara se puede traducir como “mirando atrás y adelante podemos caminar en el presente futuro”. Quiere decir que el pasado está por delante de nosotros. Esto es común a muchas lenguas indígenas. Hay varias lenguas indígenas que conciben el pasado como algo que tu ves por delante; el futuro, sin embargo, no lo conoces y por eso está atrás, en la espalda. Además es también una celebración de un gesto anacrónico, de poner el pasado por delante, de que el pasado surge e irrompe en el presente”.

Percebemos isso nas pinturas em cavernas, tanto aqui na América Latina quanto na África e na Europa: a pintura de corpos estilizados, já com marcadores de identidades sexuais como seios ou pênis. Conseguimos observar a possibilidade de proeminências nas cabeças ou saias, algum tipo de construção do corpo com vestimenta. Portanto, o corpo já aparece como primeiro tema na arte primitiva.

Mais interessante é pensar que essa retratação do corpo comum só é vista na arte primitiva, e agora nas artes moderna e pós-moderna. Então, o que aconteceu com a noção de corpo nesse intervalo de tempo? Da Grécia Antiga até o século XIX, em uma visão bastante ocidentalizada, os corpos foram recriados. Não é esse corpo que está olhando para mim agora, através dessa tela. Não é o corpo que leva chifre do namorado ou que está com o aluguel atrasado, ou que está com suspeita de coronavírus. Na Arte Grega, eram corpos idealizados, e na Idade Média houve a criação de corpos religiosos (Cristo, anjos, demônios, santos) ou de aristocracia (reis, rainhas, duques, duquesas, princesas). Assim, a arte se preocupava em retratar a vida, principalmente o corpo, de uma maneira completamente fantasiosa, onírica e religiosa, excluindo a visão de um corpo ordinário, comum.

Figura 2 – Fotografia de pinturas rupestres na região de Tadrart Acacus, Líbia, 12.000 a.C. a 100 d.C.



Fonte: Luca Galuzzi, 2007¹¹

Essa ideia de imbricamento entre vida e arte aparece no projeto das primeiras vanguardas da arte moderna, mas se agudiza nas segundas

¹¹ Disponível em: <https://bit.ly/47M6N7c>. Acesso em: 26 nov. 2023.

vanguardas e entre esse período “pós-moderno”. O termo “pós-moderno” é questionado por historiadores, como o Omar Calabrese (2006)¹², que se refere a esse momento atual como era *neobarroca* – é o barroco do século XVII revisitado –, porque vivemos uma vida do excesso: o excesso de consumo e de imagem. Mas o excesso, para Calabrese, não é nada. Ele reduz esse excesso a nada. Então não haveria pós-modernidade, nem modernidade – estaríamos vivendo uma espécie de revival do barroco. Pensando no corpo, que é visto como ordinário, comum, frágil, mortal, fragmentado, contraditório... Esse é um corpo contemporâneo, que interessa muito a arte contemporânea, e que também, de certa maneira, está nessas cavernas, como eu mostrei para vocês. Mas, durante um bom tempo, esse corpo não estava operante com essa força ordinária. É óbvio que teremos as nossas exceções, mas, de maneira geral, esse é um projeto que interessa muito a arte moderna e a arte contemporânea.

Então se o homem, na arte contemporânea, precisa retratar seu corpo, ele também precisa alterar seu corpo pela vida. A escultura do que teria sido o famoso homem de Ötzi (Pinkowski, 2021), que tem aproximadamente 5.300 anos e foi encontrada por um casal de alpinistas nos Alpes Austríacos, perto da fronteira com a Itália em 1991, foi uma múmia conservada pelo tempo. Percebemos no homem de Ötzi 61 tatuagens diferentes pelo corpo. Então percebemos como é importante essa ideia de reordenar o corpo, recriá-lo, reconstruí-lo e colocar símbolos para dar conta da vida.

Como dizia o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz, os corpos são hieróglifos sensíveis. Eles dizem exatamente como está a vida, ou seja, podemos entender os corpos como uma grande simbolização ou uma grande metáfora da sociedade. Podemos entender também o corpo como um lugar de atravessamento de muitos conhecimentos e linguagens, e talvez seja por isso que ele seja um grande tema. Por ele, se formam a sociologia, a fisiologia, a ideia de território, o erotismo, a metafísica, o poder, o afeto, o tempo, o espaço, o sexo, a política, a punição, a moda, o medo, a lei, a moral, a filosofia, a arte, o biopoder, o gênero, o mito e a psicologia. Enfim, todos os territórios atravessam o corpo, porque é onde a vida se dá. Então, faz do corpo esse estranho, esse lugar de medo, um lugar que evitamos.

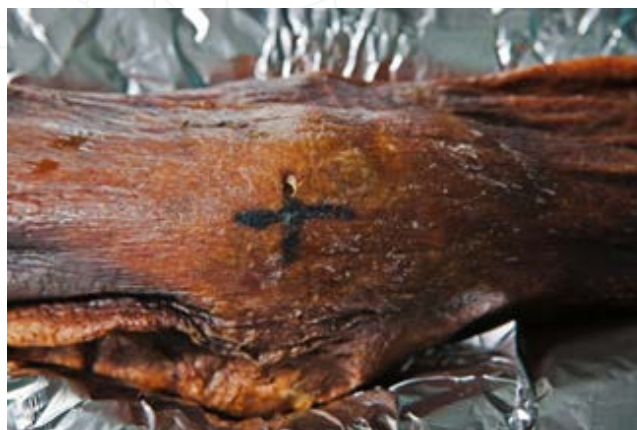
¹² Omar Calabrese (1949-2012) foi um filósofo italiano.

Figura 3 – Reconstituição de Ötzi, que viveu e morreu nos Alpes europeu há cerca de 5,3 mil anos



Fonte: Robert Clark, 2021¹³

Figura 4 – Detalhe de uma tatuagem de Ötzi



Fonte: Robert Clark, 2021¹⁴

Em uma sociedade cristã, o corpo é criminalizado. Se tirássemos as roupas e saíssemos na rua, seríamos presos. Carnavais e praias são uma falsa ideia de corpos liberais e liberantes, pois na verdade operamos em uma grande corpo-fobia. Não conseguimos sair dessa espécie de soterramento de 10 mil anos de machismo e mais de 2020 anos de cristianismo. Temos medo de nossos corpos, temos medo dos corpos dos outros, temos medo dos corpos em conjunto.

13 Disponível em: <https://bit.ly/46NxsPx>. Acesso em: 30 out. 2023.

14 Disponível em: <https://bit.ly/46NxsPx>. Acesso em: 30 out. 2023.

Figura 5 – Imagem mostrando a localização de cada uma das 61 tatuagens no corpo de Ötzi



Fonte: South Tyrol Museum of Archaeology, 2015¹⁵

Figura 6 – Captura de tela da gravação da aula introdutória do curso *Práticas performativas: oralidades e arquiteturas do corpo* do prof. dr. Marcelo Denny



Aula: “O que pode um corpo” – Prof. Marcelo Denny PPGAC/ECA/USP (2023)

¹⁵ Disponível em: <https://s.si.edu/3RyPwIM>. Acesso em: 9 nov. 2023.

Façamos outras reflexões sobre o corpo: o que já pensaram sobre esse estranho? Como ele foi dividido, fragmentado, deturpado, rebaixado, segundo Nietzsche¹⁶? Acredito que este filósofo chamaria todos que separam corpo e alma de odiadores do corpo, pois **o corpo é território transdisciplinar** (passam por ele várias disciplinas diferentes), mas é também um **território indisciplinar**. Ou melhor, como diz Christine Greiner¹⁷ (2005), o corpo como território da indisciplina. Sobretudo na arte, nosso campo, o corpo é o **território da indisciplina**. E se ele não for... perigo! Acendamos o sinal vermelho!

Compartilho, agora, alguns grandes questionamentos sobre o tema corpo. Talvez algumas das perguntas iniciais foram: **o que nos move? O que move o corpo? O que move a vida?** Essas são perguntas que fazem parte da Filosofia desde a Grécia Antiga, mas, no início do século XIX, Arthur Schopenhauer¹⁸ se debruça sobre o tema para tentar trazer essa ideia do que move o corpo e do que nos move. O autor propõe que o que move o corpo é o querer: é o que move a vida e, portanto, o que moveria o corpo. Essa ideia, por outro lado, traz uma espécie de pêndulo entre o querer e a frustração por ter tido aquilo que se queria, e então frustrar-se, constantemente, porque quis e teve. Isso força a “máquina do querer” para querer novamente alguma outra coisa. Assim, esse pêndulo fica entre o querer e a frustração por ter tido. Querer e querer de novo.

Nietzsche (2008), depois de ler Schopenhauer, define o querer como **vontade de potência**. O corpo se move porque ele tem vontade de vida, tem vontade de ter potência, como uma barata que tentamos matar dentro do banheiro com um rodo. É difícil matar a barata, porque ela está viva e quer continuar assim. Nietzsche (1992) utiliza essa força de vida, que tem origem na Grécia Clássica, para fazer uma espécie de ponto de fuga a partir da ideia que ele tem de Dionísio.

16 Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) foi um filósofo, filólogo, crítico cultural, poeta e compositor prussiano do século XIX, nascido na atual Alemanha.

17 Christine Greiner é professora livre-docente da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

18 Arthur Schopenhauer (1788-1860) foi um filósofo alemão.

Por outro lado, mais à frente, Deleuze¹⁹ e Guattari²⁰ (2010) vão definir o querer a partir dessa ideia de Schopenhauer, tendo como base o corpo do homem e, sobretudo, seu coração, como “máquina desejante”. Ainda no século XIX, Marx usa essa ideia de querer do filósofo alemão e a estrutura no *Manifesto comunista* (Marx; Engels, 1998), transformando o querer em consumir: tenho, me frustro porque tenho e descarto, e quero comprar de novo... Consumo, descarto, consumo. Marx afirma que esse jogo, com o tempo, fica cada vez mais rápido, a ponto de o homem ter seu corpo coisificado, e os objetos serem fetichizados. Quando queremos comprar algo como um iPhone, uma calça, uma casa, uma máquina, um carro, uma moto, apesar de serem inanimados, esses bens são fetichizados, estão com uma espécie de feitiço de alma dentro deles.

Bauman²¹ (2004) afirma que o consumo dos corpos pelo trabalho e pelo sexo transforma as relações em ciclos líquidos, a ponto de usarmos uma pessoa, sem sequer sabermos o nome dela, e depois a jogarmos fora. Há uma “coisificação” de pessoas e uma fetichização de coisas, ou seja, uma completa inversão.

No século XVII, o holandês Baruch Spinoza²² faz a pergunta: “**O que pode um corpo?**”. Apesar de estudiosos afirmarem que essa frase não está em nenhum texto de Spinoza, ele fala isso de uma maneira indireta em seus textos²³. Certamente um corpo pode muito, mas também pode muito pouco. É uma pergunta política que não quer calar: o que pode o corpo num ambien-

19 Gilles Deleuze (1925-1975) foi um filósofo francês.

20 Félix Guattari (1930-1992) foi um filósofo e psicanalista francês.

21 Zygmunt Bauman (1925-2017) foi um sociólogo e filósofo polonês.

22 Baruch Spinoza (1632-1677) foi um filósofo holandês.

23 Na terceira parte do livro *Ética: a origem e a natureza dos afetos*, Spinoza (2009) afirma no prefácio do capítulo que os que escreveram sobre os afetos e o modo de vida dos homens parecem, em sua maioria, ter tratado não de coisas naturais, que seguem as leis comuns da natureza, mas de coisas que estão fora dela. Em seguida, após uma breve explanação sobre o tema – dividindo o texto em Definições, Postulados e Proposições – é na Proposição 2 que Spinoza (Ibid.) apresenta a ideia mencionada por Denny: “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer. [...] Já demonstrei, porém, que eles não sabem o que pode um corpo, nem o que pode ser deduzido exclusivamente da consideração de sua natureza, e que a experiência lhes mostra que se fazem, em virtude exclusivamente das leis da natureza [...]” (Ibid., p. 101-102, grifo nosso).

te privado? O que pode o corpo num ambiente público? O que pode o corpo na arte? O que pode o corpo na moral? O que pode o corpo na família?

Essas perguntas se tornam ainda mais pertinentes no Brasil de extrema direita: o que pode um corpo num país de extrema direita em uma pandemia? Outro grande filósofo, Gilles Deleuze, coloca essa pergunta no plural: **o que podem os corpos?** A pergunta torna-se cada vez mais capciosa, sobretudo para professores, diretores, coreógrafos e pessoas que trabalham com outros corpos na sala de aula em processos de educação. “O que podem os corpos?” Pensadores vão responder de um ponto de vista político, artístico ou relacional. O que podem esses corpos quando eles estão juntos? Quando pergunto “os corpos”, no plural, talvez comece a ficar mais interessante. Nos grupos de teatro e de dança, percebe-se a potência dos corpos. Inclusive, Deleuze e Guattari (1999) afirmam que **o corpo só faz sentido em contato com outros corpos.**

Para a artista e pesquisadora Eleonora Fabião, em qualquer performance, indiferente do que se está dizendo, há nas entrelinhas sempre a pergunta: o que é um corpo? Aí está o ponto de fuga de Spinoza: **o que é o corpo?** O que é este corpo que eu tenho? O que é o corpo do meu companheiro? Não fomos educados para responder a essas perguntas.

Instituições como a escola, sobretudo a escola pública, são bastante corpofóbicas. Somos ensinados sobre o corpo como um mecanismo biológico, estudamos sistema reprodutor feminino, masculino, ovário, pênis, ânus, espermatozoide e útero. Por outro lado, na Educação Física poderíamos movimentar o corpo, mas essa matéria foi usada para disciplinar e domar os hormônios dos adolescentes e pré-adolescentes. Assim, tal matéria é tremendamente militarizada. O corpo é, portanto, militarizado, mecânico, biomecânico no pior dos sentidos. Sempre digo que nós somos sobreviventes da escola.

Então onde fica esse corpo sensível? O corpo das subjetividades? Que lugar ele opera na escola? Não está em lugar algum, por causa da corpofobia. Sempre se fala do corpo como se ele fosse um vizinho desconhecido do outro lado da rua. O corpo é uma espécie de estranho, um convidado que não é muito bem-vindo.

Os estudos de Dança têm uma outra visão, porque lá se trabalha corpo, se constrói o corpo. Nesse sentido, Nietzsche (2008) fala que a vida não se

dá, mas que a vida precisa ser produzida para ter vida. Produzir é uma ideia de corpo enquanto trabalho. Precisamos tratá-lo bem e escutá-lo, mas isso é trabalhoso, principalmente nas artes do corpo e suas práticas.

O pesquisador Renato Ferracini²⁴ colabora com a discussão trazendo as seguintes questões²⁵: a grande pergunta das artes cênicas e presenciais hoje é: **como o corpo foge dele mesmo?** Como ele foge das estruturas históricas, políticas, emocionais, culturais e sentimentais? Já que tudo é construído, como construir outras sensibilidades? **A performance em sua busca mais potente pode construir uma outra forma de sensibilidade?** A partir disso, acho interessante pensarmos que o corpo está sempre em fuga das estruturas colocadas contra ele. Isso implica vontade, política, moral vigente e transgressão. Se há um campo em que isso deveria acontecer, é no das artes do corpo, as artes práticas, as performativas em especial.

Mas, diante de tantas potências do corpo, ele sofre um legado de influências que eu chamarei de “heranças malditas”. As heranças malditas freiam essas potências e criam fobias. Deleuze (1976) constrói, através de Nietzsche, os conceitos de *forças ativas e reativas*: a vida tem a força ativa, que vai para frente, e a força reativa, que puxa para trás.

Diante de tudo isso, sofremos um legado de influências e heranças malditas que despotencializam o corpo. O corpo em fuga, o corpo em mutação, tem essa herança do sacrifício, ou seja, está em um processo de desmortificação constante. Isso porque temos uma sociedade montada na crença de um Deus cadáver, um corpo flagelado. O cristianismo é a única religião do mundo em que o corpo de seu Deus é um cadáver putrefato, magro, despotente e ferido dentro daquele objeto de tortura, que é uma cruz. Assim, essa herança que temos é a de um corpo ligado ao sacrifício, porque o que importa para o cristianismo é a alma, não o corpo. Então, surge um binarismo que implica jogar o corpo para esse território da morte, finitude, fraqueza, despotência, em virtude dessa idealização da alma. Esse pensamento é muito semelhante

24 Renato Ferracini é professor e orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP.

25 Tais perguntas fazem parte de entrevista cedida por Ferracini. Ver em: PAZ, L. F. P. **A performance em espaços públicos a partir do mínimo gesto ou da ação simples.** Pesquisa de Iniciação Científica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3RN2WBd>. Acesso em: 15 dez. 2023.

à distinção entre o corpo no mundo das ideias e no mundo sensível criado por Platão (1972).

Figura 7 – Detalhe da obra *Retábulo de Issenheim*, localizada no Museu de Unterlinden (Colmar, França), feita por Matthias Grünewald entre 1512 e 1516



Fonte: Mol-TaGGe – Arte e Cultura, 2010²⁶

Figura 8 – Detalhe do *Santo Cristo de la Universidad*, localizado na *Hermandad Universitaria de Córdoba* (Espanha). Escultura feita por Juan Manuel Miñarro López entre 2007 e 2010



Fonte: *Brotherhood of the University*, 2020²⁷

26 Disponível em: <https://bit.ly/3RzvQEM>. Acesso em: 16 nov. 2023.

27 Disponível em: <https://bit.ly/4aslqOQ>. Acesso em: 16 nov. 2023.

Essas perspectivas endossam a própria ideia de utopia, ideia perigosa, muito linda nos anos 1960. Mas também muito perigosa porque ela sempre joga para depois. A ideia de utopia sempre projeta os acontecimentos para um futuro distante, e isso pode ser problemático. Embora ela seja a força motora que instigou processos políticos e revolucionários, a utopia pode ser usada no sentido de algo que nunca acontecerá. O escritor Victor Hugo (2014) dizia que a boa utopia é a utopia de agora, porque a vida se dá agora e não queremos o depois.

Essa ideia do corpo despotente ligado ao sacrifício se tornou tão forte na Idade Média que a carregamos até hoje. Isso também é pensado como uma espécie de virtude, sacrificamos o corpo em prol de alguma coisa que virá: “Deus ajuda quem cedo madruga”; “Sem dor, sem ganho”. Em países cristãos, como o Brasil, há marcas dessas ideias em diversas áreas da cultura, como na tela *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Américo. Aqui não basta ser um corpo cadavérico, mas também deve ser um corpo completamente destroçado, que mostra o herói na contramão de qualquer força. Em outras culturas, figuras heroicas são fortes, belas, imortais, são potência pura. Então a pergunta que fica diante de tudo isso é: o corpo é sacrifício? E se é, como escapamos disso?

Figura 9 – Reprodução da obra *Tiradentes esquartejado*



Fonte: Wikipédia²⁸

²⁸ Disponível em: <https://bit.ly/3uWITHq>. Acesso em: 13 nov. 2023.

Essa ideia de sacrifício não é presente só no cristianismo, vemos isso quase em todas as religiões. Mas aqui, no Brasil, ela é, especialmente complicada, pois, sendo um país com tradição cristã, há essa ideia de uma negação do corpo *ad aeternum*. Sempre o corpo tem que ser calado. Porque o corpo é morada do demônio, corpo é pecado, corpo é algo menor.

Observando o espaço da universidade percebemos que muitos setores da USP não estudam o corpo, e sim o cérebro. Um cérebro flutuante, com nome de pessoas que têm o corpo renegado, sobretudo quando é um corpo sexualizado ou fora dos padrões europeu, branco e cis-heteronormativo: um corpo negro, um corpo transexual, um corpo gordo, um corpo velho. Aí não vai nem para debaixo do tapete. Só esgoto puro!

Então essa ideia de corpofobia, de odiar o corpo e despotencializá-lo, está em tudo. Essa ideia de sacrifício, sempre imposta ao corpo, como uma ideia de que sacrifício é uma coisa que edifica, que é boa. E não adianta falar: “Ah, Marcelo! Mas eu não caio nessa, porque eu sou descolado, eu sou artista.” Eu respondo: cai, pois disso ninguém escapa. Mesmo tendo consciência sobre a imposição dessas ideias, não estamos imunes a elas. O Marcos Bulhões, inclusive, tem uma piadinha: “Olha, devia ter um medidor de glicemia – sabe aquele que diabéticos usam? – então, devia ter esse dispositivo de furar o dedo para você medir o seu nível de cristandade, de sacrifício no seu corpo.” Depois de medir, a pessoa poderia perceber: “Opa! Sou artista. A minha taxa de cristianismo está alta! Preciso fazer alguma coisa rapidamente.” Como eu vou ter um corpo em potência com um nível de sacrifício e cristandade tão alto? Reparem que essa ideia de sacrifício é muito bem-vista, inclusive, muitas vezes, na arte. Aquilo que sofre ganha, automaticamente, potência e qualidade. Vamos imaginar, por exemplo, a Fabiana, que está aqui na aula, realizando a seguinte performance: ela e seu cabelão presos com *silver tape* numa parede. E a performance dela é arrancar os cabelos, com couro cabeludo e tudo. Todos vão bater palmas, dizendo: “Nossa, mas a Fabiana é uma super artista!” Só porque ela sofreu demais diante de nós. Se ela tivesse sete orgasmos na nossa frente, Fabiana talvez não fosse considerada tão boa. “Mas ela sofreu. Ela tirou sangue. Então ela é boa.” Portanto, essa ideia de qualidade é ligada à ideia de sofrimento. Está em tudo, gente!

Nesse sentido, eu indico a leitura do livro *A potência de existir*, de Michel Onfray (2010). O autor é um filósofo francês e já esteve aqui em São Paulo. Ele escreve para o jornal *Le Monde* da França, inclusive. Nesse livro, Onfray traz a história do Hedonismo. Para falar do sacrifício, ele conta a história ao contrário, como o Hedonismo, a ideia de prazer do corpo, foi colocada de escanteio desde a Antiguidade. Ele faz, então, uma ideia de contra-história, desde os Jardins de Epicuro. Epicuro²⁹ era um filósofo “descolado” da Grécia e foi um cara que uniu muita gente para filosofar, incluindo mulheres (que, normalmente, não participavam de debates filosóficos), e ainda colocou vinho na jogada... Dionisíaco! Doido! Queria ser amigo dele. Epicuro criou esses “Jardins”, onde até rolavam algumas orgias e filosofia. Mas a Filosofia foi deixando isso de lado, porque existia orgia e vinho, então não deveria ser levada a sério. Podemos perceber até que “hedonismo” se tornou algo pejorativo. “Ah, o mundo gay é hedonista!”, como se fosse um problema. É um problema buscar o prazer, porque edificamos o sacrifício. E, nessa contra-história, Onfray conta como a história do prazer foi colocada de canto na História e explica por quê.

Na quarta parte do livro, para a minha surpresa, o título III chama-se “Uma arte cínica” e fala da história do Hedonismo, do desprazer, do não prazer, e confronta tudo isso na história da arte, sobretudo na arte da performance. Usando como exemplo as chicotadas que Marina Abramović fez no próprio corpo, os cortes de gilete e as punições nos corpos dos artistas que se colocaram no movimento de contracultura, contra o *status quo*, contra o *American way of life*, contra a classe média burguesa dos anos 1960 e 1970, Onfray (Ibid.) afirma que, se tais performances fossem colocadas diante de um espelho, elas refletiriam a ideia de cristandade e sacrifício do corpo. Interessante essa perspectiva, porque nos faz pensar que tudo aquilo que

²⁹ Onfray critica a reputação de Epicuro entre seus pares. “Não faltam calúnias contra o filósofo do Jardim, e isso ainda em vida dele: grosseiro, luxurioso, preguiçoso, glutão, bebedor, comilão, desonesto, gastador, malevolente, maldoso, ladrão de ideias alheias, arrogante, soberbo, pretensioso, inculto etc. Numa palavra, um porco indigno de figurar, ele e seus discípulos, no Panteão dos filósofos” (Onfray, 2010, p. 9). O autor ainda defende as ideias do ‘filósofo do Jardim’ ao afirmar que “[...] Filosofar é tornar viável e vivível sua própria existência quando nada é dado e tudo resta a construir. Com um corpo doente, frágil e franzino, Epicuro constrói um pensamento que lhe permite viver bem, viver melhor. Ao mesmo tempo, ele propõe a todos uma nova possibilidade de existência.” (Ibid., p.18).

um dia já foi lido como o mais transgressor, contra o modelo cristão, contra o *status quo*, o autor diz que corrobora o que há de pior. É como se não conseguíssemos escapar dessas ideias. Mas se olharmos com uma visão ligada a Bataille, esses cortes, perfurações, sacrifícios e dor são vistos como opostos, ou seja, como potência de vida. Vale dizer que a ideia aqui é usar vários binóculos para olhar o mesmo problema.

O corpo performativo é um corpo que acorda contra a morte, que grita esse desmortificar, porque todo ato de arte é um ato em resposta à morte, e são muitas mortes. Então, parto de um princípio no qual penso que toda pulsão artística é sempre um ato contra a morte, independente do tema que ela se proponha a comunicar. Acredito que a arte, quando se coloca no lugar de reação, se coloca em lugar contrário ao processo de morte.

Retomando a ideia do sacrifício, em determinados lugares da arte ela pode ser vista como potência. Porque não tem só a dor, mas também uma ideia política por trás daquilo que talvez seja até maior que a própria dor. As experiências que tive trabalhando em processos de performances com grupos de suspensão me deixaram completamente surpreso quando percebi que o que estava em jogo não era a dor, mas exatamente o contrário.

É preciso tomar muito cuidado quando falamos dessas questões, porque há artistas com diferentes potências e discursos. Vou dar agora um exemplo de despotência. Há pouco tempo atrás, antes da pandemia, eu estava no Festival Internacional de Teatro de Brasília, onde foram apresentadas cenas curtas, de até 15 minutos. Lá havia um grupo de Florianópolis – uma garotada toda loirinha e bonitinha. Parecia Teatro de Dresden, na Alemanha, sabe? – que montou um *pot-pourri* com os melhores momentos de um texto da Sarah Kane³⁰. O cenário era composto por uma arena com muitos cacos de vidro no chão e o elenco era repleto de jovens com coturno ou bota, joelheiras, cotoveleiras, calcinha e cueca. Eles apresentaram um texto bastante denso, muito bem escrito, cujo conteúdo era de uma tristeza atroz. Imaginem agora que, enquanto diziam o texto, os atores se jogavam naquela arena repleta de vidro durante a apresentação. Depois que o primeiro “corpinho branquinho e loirinho” caiu no chão – com aquela bundinha rosa, que sai toda

30 Sarah Kane (1971-1999) foi uma dramaturga inglesa.

sangrando – o público não prestou mais atenção no texto. A questão era: eles sobreviverão aos 15 minutos propostos de cena? E eles seguem em cena com cacos de vidro nas costas. Sangue nas coxas e por todo corpo. Mas a ideia é tão equivocada que estavam protegidos os pés, os joelhos e os cotovelos. Barriga, costas e coxas, todas desprotegidas. Terminado o tempo de apresentação, houve um debate, algumas horas depois, com os artistas que retornaram com vários curativos pelo corpo. Perguntei ao grupo se aquele trabalho tinha sido patrocinado por alguma Igreja Cristã ou se se estava ligado a algum grupo de ajuda para depressivos anônimos. Eles responderam não para as duas perguntas. Obviamente eu estava tirando um sarro, mas a dúvida que fica é: por que montar esse processo de tortura?

Retomo o trecho “Uma arte cínica” do livro de Michel Onfray. O teatro, às vezes, é muito cínico. Certa vez escutei o Marcio Abreu³¹ dizer que o teatro é uma mula que carrega tudo e, às vezes, carrega material roubado, pois a mula não sabe o que está carregando. Fica o questionamento: será que aquilo que eu estou fazendo na minha peça de teatro, essas bandeiras que eu estou levantando enquanto teatro, são minhas? Isso talvez explique um certo lugar do teatro performativo que ganha tanto valor nos tempos de hoje. Parece que já se esgotou essa ideia de falar um discurso que não é meu, que, na verdade, é do diretor, do roteirista, do dramaturgo ou de um dramaturgo que já morreu, o qual está na Espanha, na era de ouro do Barroco, e que não tem nada a ver com aqui e agora. A nossa realidade exige estéticas urgentes, que precisam dar conta do agora. Mas, não. Preferimos canibalizar o processo, usando uma artista inglesa, cujo discurso não tem relação com o grupo, e ter o reconhecimento da qualidade do trabalho pela coragem de se cortar diante do público. Pergunto: isso é potência de vida? Não, isso é teatro terrível e colonizado. É a cena cínica que o Onfray fala em sua obra. Aquilo que deveria ser uma bandeira acaba se tornando um mastro redutor, que também trava o movimento. Isso é muito comum. Talvez não aqui em São Paulo, com processos performativos éticos, porque tais processos também pressupõem discursos éticos e uma autoconsciência. Renato Cohen³² fala de uma

31 Marcio Abreu é encenador da Companhia Brasileira de Teatro.

32 Renato Cohen (1956-2003) foi ator, diretor, performer e pesquisador.

autoconsciência³³, ou seja, olhar para si e ter algo a dizer. Se você não tem nada a dizer, não dá para fazer performance, não há como trabalhar com as artes do corpo, porque essas áreas falam do corpo e das vontades dele.

Eu faço umas perguntas para os alunos da graduação e alguns respondem: “Ai, Marcelo, mas eu não sei se eu tenho algo a dizer para o mundo. Acho que não. Acho que está tudo bem.” E eu digo: “Olha, só. Isso aqui é uma declaração – [segurando uma folha de papel sulfite] até peço na Secretaria para xerocarem uma folha, para eu fazer essa cena –, é o trancamento da matrícula, ou trancamento do curso. Tranque rápido... Ainda dá tempo de você fazer Engenharia, Almoxarifado, ou algum outro curso para fugir daqui?” Se um artista não tem uma obsessão, não tem uma questão com a vida, não tem suas bandeiras, não tem seus gritos, vai fazer o quê na arte? O que nos interessa é a vida, aqui e agora. O que interessa é reagirmos, aqui e agora, com esses corpos.

Se a arte contemporânea é o território da transgressão, **seria o corpo performativo também um território de transgressão?** Cohen (2002) fala que a arte da performance tem essa herança disruptiva, do movimento anarquista das décadas de 1920 e 1930, que recupera a ideia de prazer, de liberdade total do ato criativo e, conseqüentemente, de uma disrupção e de um enfrentamento. Claro que há exceções, existem performances blasé e outras muito interessantes. Mas será que ainda a arte da performance pode trabalhar nesse território da transgressão?

O *querer* de Schopenhauer, na arte contemporânea, é uma possibilidade de transgressão. Quando as artes da presença – o teatro, a dança, a performance – olham para as próprias entranhas, esse pode ser um gesto transgressor. Nessa perspectiva, o processo de transgressão está numa espécie de ato contínuo, que move a arte contemporânea. Porém, a arte contemporânea é muito transgressora consigo própria – meta-transgressora – mas é pouquíssimas vezes subversiva. Por quê?

³³ O prefácio do livro *Performance como linguagem* (2002), de Renato Cohen, é assinado pelo prof. dr. Artur Matuck. É nessa parte do livro que Matuck menciona a obra *The art of performance*, escrita por Gregory Battcock, no qual o professor brasileiro, referenciando-se ao artista norte-americano, afirma que “antes do homem estar consciente da arte ele tornou-se consciente de si mesmo. **Autoconsciência** é, portanto, a primeira arte. Em performance a figura do artista é o instrumento da arte. É a própria arte” (Matuck, 2002, p. 16, grifo nosso)

A palavra subversão traz uma ideia de romper com algo maior, com a própria arte institucional, com as políticas hegemônicas, com as regras do jogo moral da sociedade. A transgressão, nesse sentido da arte, está ligada apenas à transgressão de linguagem. Então, por exemplo, pensemos numa dança entre humanos e robôs e outra dança com humanos e cachorros. Mas, em uma terceira hipótese, já não haveria mais bailarinos, restariam apenas robôs e cachorros dançando. Parece transgressor, não? A arte contemporânea vai sempre transgredindo, no sentido de negação, uma espécie de negativa do que já existe ou está por vir. Cada vez mais na radicalidade, joga-se fora o velho e coloca-se o novo. Na arte contemporânea, o artista dá, e o público rechaça de cara essa transgressão, pois ele não gosta. Existe um terceiro momento em que a crítica absorve, endossa. No quarto momento, o público passa a gostar e, finalmente, no quinto momento o público consome, então o artista não vê mais “graça” e transgride novamente, retomando o ciclo. É o famoso *querer e desquerer* (de Schopenhauer), querer e frustrar-se por querer, a máquina desejante de novo. A transgressão enquanto linguagem faz autorreferência, meta-transgressão e metalinguagem, mas será que isso é subversão no sentido de subverter as instituições?

Se o artista for mais radical, cai para fora do jogo. Ninguém o pagaria e ele não teria mais espaço no sistema oficial da arte, pois se tornaria um problema. Esse lugar da subversão é um lugar abafado. Pensando em termos políticos, Foucault (2006) afirma que a transgressão é como uma espécie de revolta e a subversão uma revolução. Mas será que ainda podemos ser subversivos atualmente? Artistas contemporâneos na maioria das vezes transgridem apenas na linguagem. Mas, em termos políticos, há subversão?

Poderia até trazer esses mesmos princípios para o corpo. Por exemplo, quando o Maikon Kempinski é preso no palco giratório do Sesc, faz toda a diretoria ficar de cabelo em pé para tirar ele da cadeia. Ele estava performando em nome do Sesc, mas não fez uma coisa mais “amena”, “comportada” – ele ficou nu no meio da praça pública e nisso tem um ato que vai além da subversão, porque ele está subvertendo uma lei, a qual determina que ninguém pode ficar nu em um espaço público. E como lidamos com essas subversões? Se não podemos realizar a subversão sem sermos presos, o que fazer?

Figura 10 – Artista paranaense Maikon Kempinski faz performance *DNA de Dan* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Foto: Faetusa Tezelli, 2017³⁴

Se o corpo não muda nada, ele transgride? Mas transgride o quê? Para quem interessa essa transgressão? Será que não interessa à própria lógica do mercado? Esses corpos poéticos e disruptivos das mostras e galerias, em que tudo pode acontecer dentro da caixa branca, não mudam nada. Quais ações “radicais” realizadas em galerias poderiam ocorrer numa praça pública?

Há interesse em mudar algo ou é só um exercício egóico ali, para os seus pares tomarem vinho branco e falarem para um público restrito? Essas disruptões não avançam muito porque o próprio sistema não deixa. Desde a década de 1960, com a criação dos happenings, da *body art* e da performance, os artistas queriam puxar o tapete de um certo mercado, fazendo obras de artes invendáveis. Como é que se vende agora a Marina Abramović³⁵ gritando dentro da boca do marido dela, ou o estapeando? Como se comprar aquilo para colocar na sala? Ou como se comprar um happening do Allan Kaprow³⁶, em que todo mundo constrói uma casa de tijolos de

34 Disponível em: <http://glo.bo/3Rxa9p0>. Acesso em: 3 nov. 2023.

35 Marina Abramović é uma artista performática sérvia.

36 Allan Kaprow (1927-2006) foi um pintor estadunidense e um dos pioneiros no estabelecimento dos conceitos de performance.

gelo, que vai derretendo mais rápido do que eles vão conseguindo fisicamente criar? Como é que se compra uma performance duracional, que atravessa um ano inteiro, ficando só em lugares abertos na cidade de Nova York? Ou performances relacionais? Então eles vão criando essas formas, lá nos anos 1960, ainda imbuídos por uma ideia de uma utopia socialista, de romper com a mercantilização da arte, mas o capitalismo é muito mais voraz e transformou tudo isso em moeda. Marina Abramović recebeu 2 milhões do Sesc para performar. É tudo muito caro e controlado. Os bichos (1960), esculturas de Lygia Clark concebidas para serem manipuladas pelo público, são exibidas atualmente dentro de “jaulas” em que você não pode colocar a mão. No Museu de Arte Contemporânea, em Buenos Aires, uma artista colocou um tambor para os visitantes tocarem. Mas, quando um deles pegou o tambor e começou a tocar, o “museu inteiro” exclamou: “pare de tocar!” Então, assim, as instituições colocam uma gramática a ser cumprida e nós, artistas, vamos sendo submetidos a essas regras institucionais.

Esperamos, inclusive, por motivos biológicos, essa indisciplina dos corpos, especialmente dos mais jovens. Mas como fica essa indisciplina desses corpos juvenis numa época em que nem abraço e aperto de mão se pode dar? Se isso já era complicado antes da pandemia, agora ficou mais complicado ainda. Não é o corpo que não pode fazer uma orgia, é o corpo que não pode apertar a mão de um conhecido. Como ficam, então, todas essas potências? Apesar de sabermos (ou esperarmos) que isso passará, não sabemos quando, ou que tipo de cicatrizes essa experiência de despotência deixará nos corpos. O desbunde dos anos 1960 e 1970 foi profundamente afetado pela crise da aids nos anos 1980 e, assim, recuou. Dos anos 2000 para cá, com os retrovirais e tudo mais, a questão sexual e as liberdades desses corpos estavam numa espécie de “Desbunde Parte 2: a revanche”. Mas agora, levamos mais um golpe. Um golpe diferente. O problema não é mais o sexo, mas o contato físico. Em um artigo (Freitas; Leite, 2020) que escrevi na revista de pós-graduação da Universidade Estadual Paulista (Unesp), parto da ideia de um quadro do Caravaggio que é uma obra messiânica: ele cria um Baco e o chama de *Pequeno Baco doente*. Nunca ninguém havia feito um Baco doente, porque a divindade romana não é doente. Ele pode ser tudo menos doente. Mas agora, partindo dessa ideia de um Baco na

“quarentena”: o que será de Baco depois da pandemia? Qual será o tipo de nova cultura dos corpos e de suas políticas? E as políticas dos desejos, toques, orgias e tudo mais que existe depois da pandemia? Ou quais as consequências de um regime de extrema direita governando um país durante uma pandemia? Estamos nesses dois contextos bastante complicados, e isso nos afetará – não se enganem –, no mínimo, na forma de autocensura poética, estética e política, para ter o aceite necessário das instituições, tanto de artistas quanto de pesquisadores.

O Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade³⁷ começou como um evento de cinema, e agora inclui teatro e literatura. Antes do governo Bolsonaro, havia em média 250 curtas metragens e ao menos metade desses filmes continham cenas de nudez e humor, ou mesmo cenas de sexo explícito. Contudo, em 2019, apenas três curtas tinham esses elementos. Isso mostra um panorama terrível para nós artistas, pois já estamos começando uma curva de autocensura, de recuo. Isso é péssimo, porque há três profissões que não podem recuar: artistas, docentes e programadores(as) culturais, pois, se esses profissionais recuam, uma atmosfera de silenciamento da potência dos corpos se instaura, afetando a sociedade como um todo.

Figura 11 – *Bicho linear*, escultura de alumínio criada por Lygia Clark em 1960



Fonte: The Museum of Modern Art, 2023³⁸

37 Disponível em: <https://bit.ly/48lfS6T>. Acesso em: 11 dez 2023.

38 Disponível em: <https://mo.ma/47ZqWXq>. Acesso em: 11 dez 2023.

Figura 12 – Fotografia de *Fluids*, um *happening* criado por Allan Kaprow, em 1967 na Califórnia (EUA)



Fonte: Julian Wasser, 1967³⁹

Figura 13 – Fotografia da obra *Pequeno Baco doente*, de Caravaggio, 1593



Foto: Collezione Galleria Borghese, 2022⁴⁰

Se a arte contemporânea é frequentemente transgressora, e raramente subversiva, então o que pode o corpo? Voltando a Spinoza, o corpo

39 Disponível em: <https://bit.ly/48lfS6T>. Acesso em: 11 dez 2023.

40 Disponível em: <https://bit.ly/48lfS6T>. Acesso em: 11 dez 2023.

performativo seria o lugar dessa transgressão? Para Foucault (1963), a transgressão se relaciona a uma ruptura no campo da moral. A moral é produto do desenvolvimento social, que muda com o tempo. Esta noção de subversão tem um caráter mais definitivo, é algo que pode ser transformado de modo mais permanente, trata-se de um rompimento ético, porque a percepção hegemônica na sociedade patriarcal dos limites do corpo é modificada. Então, eis a diferença entre reforma, que seria transgressão, e revolução, que seria subversão. Essas ideias me levam às seguintes questões: **quando um corpo pode e deve ser transgressor? Quando um corpo pode e deve ser subversivo?**

Jacques Rancière⁴¹ (2012) fala que o artista é esse atravessador que mostra aquilo que não pode ser mostrado, que fala aquilo que não pode ser falado, que mostra aquilo que não pode ser visto. Mas que tipo de atravessador estamos sendo e o que estamos atravessando? Para mim, o corpo também é essa “mula que carrega muita coisa”, como disse Abreu se referindo ao teatro. E pergunto a vocês: o que esse mula está carregando? Que tipo de processos estou instigando com as minhas obras poéticas? Que tipo de percepção e processos de subjetivação estou trazendo, levando ou cartografando?

Então quais as potências desses corpos nesses tempos neofascistas? Existe ainda potência? Respondo essas perguntas retomando Ítalo Calvino⁴² (1999, p. 223):

O corpo é um uniforme! O corpo é milícia armada! O corpo é Ação violenta! O corpo é reivindicação de poder! O corpo está em guerra! O corpo se afirma como sujeito! O corpo é um fim e não um meio! O corpo significa! Comunica! Grita! Contesta! Subverte!

Voltando agora para o nosso corpo, para as nossas construções do corpo, de como o construímos: o corpo é a essência de nossa existência ou o corpo é apenas um suporte para aquilo que verdadeiramente somos? A mente é algo diferente do corpo? O problema da dicotomia entre corpo e mente, tão presente na filosofia cartesiana, transborda para a seara da arte,

41 Jacques Rancière é um filósofo francês. Autor dos livros: *O espectador emancipado*; *Mestre ignorante*; *Ódio à democracia*, entre outros.

42 Ítalo Calvino (1923-1985) foi um escritor e jornalista italiano.

trazendo questões pertinentes. Como defende Viviane Mosé⁴³, no programa Café Filosófico⁴⁴: “É comum dizer que vivemos numa época de culto ao corpo, mas isso é completamente irreal”, e acrescenta “nós só não vivemos um culto ao corpo como nós desvalorizamos o corpo”. Então, segundo ela:

O que é isso que a gente valoriza tanto que a gente chama de corpo, mas eu digo que não é corpo? Nós valorizamos a imagem do corpo, nós valorizamos o *photoshop* especialmente, porque aquela imagem de corpo que aparece para nós, não é o corpo fotografado, é um corpo manipulado, muito raramente o corpo que aparece nas mídias é um corpo real.⁴⁵

Temos ojeriza ao corpo real, pois em uma sociedade na qual consumimos tantas imagens e em que tantas academias de musculação são abertas, fica o questionamento: será que todos esses corpos estão atrás de saúde? Ou estão atrás de imagens “perfeitas”, *likes*, curtidas? Considero a manipulação do corpo como a síntese da atitude político-estética da sociedade contemporânea em relação a ele. Não basta ter saúde, o que vale agora é a imagem de um corpo digital e ideal. No livro *Nascimento da biopolítica*, Foucault (2008) traz os conceitos de biopolítica e biopoder, que me interessam particularmente para essa abordagem do corpo. O biopoder é utilizado pela ênfase na produção de vida e na regulação dos corpos, ele se ocupa da gestão da saúde, higiene, alimentação, sexualidade, natalidade e costumes, na medida em que essas se tornam preocupações políticas. A biopolítica, por sua vez, é a política da vida que nós mesmos construímos e que nós mesmos sofremos, porque ela é uma política que vai reger a vida e, portanto, os corpos. Algumas até vão se colocar na melhor das intenções, como é a ideia da saúde de corpos hegemônicos idealizados, que vai formatar e orientar as mídias, narrativas e artes do corpo: “não pode ter corpo gordo”, “não pode ter corpo velho”, “não pode ter corpo queer” e tantos outros corpos não hegemônicos. Sofremos desde a biopolítica no sentido mais estatal até a biopolítica que nós mesmos criamos com nossos corpos. Um tempo atrás,

43 Viviane Mosé é poetisa, filósofa, psicóloga, psicanalista e especialista em elaboração e implementação de políticas públicas.

44 CAFÉ FILOSÓFICO CPFL. **O que pode o corpo?** | Dani Lima. São Paulo: Café Filosófico CPFL, 2009. 1 vídeo (47 min). Disponível em: <https://bit.ly/3NxHE8b>. Acesso em: 11 dez. 2023.

45 Ibid.

quando fui a um velório, uma tia minha de 74 anos estava com franja e cabelo encaracolado até o meio das costas. O grande assunto naquele velório foi: “Quem vai dizer para a tia Júlia que ela não pode ter aquele corte de cabelo?” Mas em que livro invisível da biopolítica estava escrito que aquele cabelo não é adequado para uma senhora daquela idade? Desse ponto de vista, a biopolítica é uma forma de biopoder que molda os corpos e determina o que é “errado” ou “correto” em relação ao senso comum na sociedade. Regula-se o que é normal na alimentação, sexualidade, natalidade, nos costumes... Me interessa a abordagem de Foucault (2008) quando afirma que a biopolítica tem como seu objeto a população de homens viventes e os fenômenos naturais a ela subjacentes. A biopolítica controla de tal forma os corpos que regula e intervém sobre taxas de natalidade, fluxos de migração, epidemias e longevidade. Não é um poder individualizante, como as disciplinas, mas massifica os indivíduos a partir de sua realidade biológica fundamental.

Além disso, para Foucault (2008), “a anátomo-política do corpo” encontra a biopolítica da população. Na intersecção formada pelo cruzamento de duas linhas de força está a sexualidade, que se configura como uma linha de tensão na biopolítica, e nós sabemos bem o que realmente ela é. Segundo esse raciocínio a sexualidade é um elemento político e vital, ela remete tanto ao homem em sua dimensão corporal, quanto aos homens como membros de uma espécie que se reproduz.

O corpo performativo, subjetivo e poético pode e deve mirar suas artilharias nos dispositivos de controle de poder biopolítico. E há uma certa artilharia nas artes performativas, que mira nos controles biopolíticos e seus marcadores do corpo. E o que seriam para Foucault esses marcadores do corpo? Lembrando também que o Brasil é o país que mais mata os corpos fora desse padrão branco cis-heteronormativo do corpo. Existem muitos marcadores, e um dos mais fortes é o gênero, porque ele marca o corpo muito antes de nascermos. Primeiro, o resultado do exame de ultrassom: se for menino, a tinta do quarto será azul, ou, se for menina, todo o enxoval será rosa. Outro marcador do corpo é a raça. Ela altera completamente as leituras e os mapeamentos dos corpos. Os marcadores na biopolítica fazem parte do racismo estrutural (Almeida, 2019) e geram frases racistas, como “negro parado é suspeito, correndo é ladrão”, criminalizando os corpos negros na sociedade.

Também somos o país que mais mata mulheres e jovens negros. E esses marcadores, quando não matam, sexualizam, remuneram mal e marginalizam corpos não brancos.

Ainda há o marcador de classe: dependendo da classe, você vai ter marcadores que criam políticas de vida ou de morte, a depender dos corpos analisados. Por exemplo, quando alguém diz a frase “Fulana tem cara de pobre”, ficam os seguintes questionamentos: qual é essa “cara de pobre”? Quais traços corporais determinam quem tem “cara de pobre”? Onde estão esses dados? A frase está ligada àquelas tradições eugenistas, do início do século passado, que tomavam a fisionomia dos indivíduos como medidor do grau de possibilidade de a pessoa virar criminoso. Hoje, parece que estamos percebendo a volta desses marcadores, cada vez mais explícitos, com o crescimento da extrema direita no Brasil.

Outro marcador que determina nossa percepção do corpo é a religião, segundo essa abordagem foucaultiana. Esse marcador é idealizado na noção de controle e vigilância. Ainda há diversos outros marcadores, como idade, local de nascimento, território e peso. Para ampliar o debate, indico a leitura de outro texto de Foucault, que aborda, mesmo que de forma indireta, esta ideia de biopolítica que é *O corpo utópico*. Outras indicações de leitura são: *Adeus ao corpo* e *Antropologia do corpo* (David Le Breton), *Atlas do Corpo e da Imaginação* (Gonçalo M. Tavares) e *Nietzsche e o corpo* (Miguel Angel de Barrenechea).

Por outro lado, não podemos esquecer do conceito de *necropolítica*, de Achille Mbembe⁴⁶, professor e filósofo africano camaronês. Mbembe (2018) traz o conceito de necropolítica problematizando a ideia de biopolítica de Foucault. Para ele, a biopolítica de Foucault é uma ideia branca e europeia, e o autor afirma que, para africanos (e brasileiros também), a questão não é a regulação de uma política da vida desses corpos, mas uma regulação desses corpos pelo viés da morte: ela decide quem deve viver e quem deve morrer. A necropolítica é a política da morte adaptada pelo Estado, ela não é um episódio, não é um fenômeno que foge de uma regra, ela é a regra. Achille Mbembe (Ibid.) elabora esse conceito à luz do estado de exceção,

⁴⁶ Joseph-Achille Mbembe, conhecido como Achille Mbembe, é um filósofo, teórico político, historiador, intelectual e professor universitário camaronês.

do estado de terror, do terrorismo, e segue fazendo duras críticas à necropolítica, principalmente à polícia e ao Estado.

Michael Foucault defende que a biopolítica também constrói corpos dóceis através do poder disciplinar. No livro *Vigiar e punir*, ele afirma: “em qualquer sociedade o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (Foucault, 1987, p.126). Para o autor, nossa sociedade é baseada na vigilância dos corpos, e quem muito vigia é porque deseja punir, e a punição é decorrente dessa vigilância. É interessante pensar o que a produção da biopolítica faz: constrói esses corpos dóceis para que possam ser submetidos, utilizados, transformados e aperfeiçoados pelos detentores do poder. Nesse sentido, Foucault diz que a escola é um dos principais produtores de corpos dóceis, através do regramento dos corpos:

Neste processo de adestramento dos corpos, é fundamental ter claro quais são os recursos necessários para que ocorra seu funcionamento e traga sempre resultados aos interessados. Logo, o poder disciplinar tem como objetivo “adestrar” as “multidões confusas e inúteis de corpos,” e a partir daí, fabricar indivíduos obedientes (Foucault, 1987, p. 164).

Foucault (1987) ainda diz que a disciplina é um tipo de poder, torna os indivíduos meros objetos e, ao mesmo tempo, instrumentos de seu próprio exercício. Para o autor, são três os instrumentos responsáveis pelo sucesso do poder disciplinar: o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e sua combinação num procedimento que lhe é específico, o exame. Em *Vigiar e punir*, Foucault (1987) faz várias provocações para nós, educadores, com o seguinte conceito: se pegarmos um homem do período medieval, o colocarmos em uma máquina do tempo e o trazermos para o presente, ele estranhará muitos fatores: a moda, a tecnologia, mas não as escolas, os manicômios e os presídios. Três instituições do Estado, três lugares de controle e disciplina, três lugares onde portas e janelas têm controle e grades, controle de saída e entrada.

Há uma formatação histórica desses três ambientes e outras ideias que também nos foram impostas, tais como a tentativa de uniformização das pessoas, apesar de nossas inúmeras diferenças. Mas a percepção que os corpos são diferentes é incongruente com a escola, um ambiente que valoriza disciplina, pontualidade, uso de uniforme, conteúdo e, claro, o permanente controle dos exames.

“O poder disciplinar, ao contrário, se exerce tornando-se invisível: em compensação impõe aos que submete um princípio de visibilidade obrigatória. Na disciplina, são os súditos que têm que ser vistos. Sua iluminação assegura a garra do poder que se exerce sobre eles. É o fato de ser visto sem cessar, de sempre poder ser visto, que mantém sujeito o indivíduo disciplinar.” (Ibid., p. 211)

Entre 2019 e 2020, há uma força misteriosa, “essa força estranha”, como diz Caetano. Uma força que não é militar, nem religiosa, mas paramilitar e pararreligiosa. Uma força que está indo em todas as escolas do interior do estado de São Paulo, passando entre diretores e diretoras, sondando, perguntando, dando uma cartilha cheia de frases bíblicas, na tentativa de aumentar o número de escolas cívico-militares. As escolas de segundo grau são violentas, hostis, e isso leva a quase que uma resposta unânime positiva para a transformação dessas escolas em cívico-militares. Vários professores já me disseram: “Marcelo, estão vindo com tudo. Sorrateiramente, eles vão invadindo, deixando folhetos”.

A disciplina é uma técnica de poder que implica uma vigilância perpétua e constante dos indivíduos. É preciso vigiar o grupo de estudantes durante todo o tempo das atividades escolares. Da mesma forma que no meio militar, a escola controla os corpos através de rigorosa hierarquia, sistemas de inspeção, enfileiramento simétrico dos corpos que assistem passivamente uma única pessoa falando, dentre outras formas autoritárias de convívio. Foucault (1987) pensa na ideia de panóptico, que é aquele lugar alto onde os guardas ficam e têm uma visão de 360° do presídio. Dessa forma, não há como se esconder, porque ele é feito numa angulação que permite aos guardas a vigilância de todo espaço. Existem outros panópticos hoje. As redes sociais, por exemplo, são um panóptico dos corpos: postamos tudo o que comemos e aonde vamos, e assim criamos uma estrutura panóptica para uma sociedade que é vigilante o tempo inteiro para que ninguém escape da regra.

Com as redes sociais, o controle biopolítico dos corpos se consolidou na sociedade, porque, agora, esse panóptico digital é aceito e endossado, uma vez que todos se vigiam a todo tempo. Mas como ficam nossos discursos estéticos e éticos diante desse controle dos corpos, dentro e fora da internet?

Concordo com o filósofo existencialista Sartre⁴⁷, quando afirma que “não importa o que vamos fazer, importa o que vamos fazer daquilo que fizeram de nós”⁴⁸. Então, para resumir: corpos dóceis são mais fáceis de serem governados; corpos dóceis dão menos trabalho; corpos dóceis são mão de obra barata; corpos dóceis são mais amáveis e controlados; corpos dóceis são mais adestrados, silenciosos e silenciados.

O controle disciplinar dos corpos também tem relação com a regulação do tempo. Desde o Império Romano, na época de César e Nero, a arquitetura expandiu a criação de relógios solares por toda Roma, criando todo um regramento da vida romana. Há documentos provando que os romanos almoçavam e jantavam obedecendo o tempo biológico até a expansão dos relógios solares por toda Roma. Eles contribuíram para a formação de uma espécie de sistema panóptico, o qual regulamentou cada vez mais os horários, os afazeres e os comportamentos dos corpos.

Voltando para as artes, o filme *Pink Floyd – The Wall* (1982), de Alan Parker⁴⁹, mostra uma animação na qual estudantes – com rostos em formato de batata – entram na escola – uma máquina de moer – e saem dela transformados em salsichas. Parece que eles já entram dóceis e saem ainda mais dóceis no formato de salsicha. E ficam os questionamentos: é possível algum tipo de educação escolar que não seja destinada à formação de corpos dóceis? Interessa a quem ser dócil? É possível não ser dócil?

Uma imagem que resume bem a noção de corpos dóceis é a do Chaplin no filme *Tempos modernos* (1936): um sujeito que só aperta parafusos na fábrica e é “engolido” pelo maquinário. Essa imagem, para mim, é uma das que melhor sintetiza a ideia de industrialização e desencanto com a Revolução Industrial. Remete àquela noção tão difundida na Educação Básica, que “o trabalho dignifica a figura humana”. Contudo, o trabalho não dignifica ninguém. Muito pelo contrário, ele aliena os seres humanos, como já dizia o próprio Marx. Além disso, também desperta minha atenção nessa cena a ideia

47 Jean-Paul Charles Aymard Sartre (1905-1980) foi um filósofo, escritor e crítico francês.

48 Denny cita a abordagem existencialista desenvolvida por Sartre em textos como: *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica* (2011b), *O existencialismo é um humanismo* (2014) e *A idade da razão* (2011a).

49 Alan William Parker (1944-2020) foi um cineasta britânico.

de descarte: depois que Chaplin é “ingerido” pela máquina, é possível estabelecer uma relação com a noção de descarte, ou seja, esse corpo não foi absorvido pela máquina, ele foi descartado.

Figura 14 – Cena do filme *Pink Floyd: The Wall* (1982), dirigido por Alan Parker



Foto: *Pink Floyd – The Wall* (1982)

Figura 15 – Cena do filme *Tempos Modernos* (1936), dirigido por Charles Chaplin



Fonte: *Tempos Modernos* (1936)

O homem se tornou algo que se fabrica, o poder age em cada indivíduo para fabricar “corpos dóceis”, como afirmou Foucault (1987). Isso está presente na imagética contemporânea, sobretudo na publicidade. Por exemplo, nas publicidades norte-americanas da década de 1960, podemos ver o corpo da mulher servindo e sendo violentado. Por isso, afirmo que os corpos femininos foram sistematicamente docilizados pelo sistema patriarcal.

Um exemplo atual de controle biopolítico dos corpos pode ser encontrado no meio gay de São Paulo. Certa vez ouvi o jornalista André Fischer defender que o gay demora para “sair do armário”, mas, rapidamente, percebe que precisa voltar para o “armário”, não na forma de armário, mas na forma de “gavetas”. Isto é, não basta o gay sair do armário, ele precisa entrar em uma gaveta de alguma “tribo”, e atender às expectativas criadas por esse coletivo, com seus gostos musicais, jeito de falar, formas de se movimentar, cores de cabelo, roupas com a qual ele vai se identificar e outros códigos que determinam um comportamento específico do corpo.

E diante de tudo isso, eu continuo com a pergunta: o que é o corpo? Posso pensar no sentido crítico, no sentido de potência, no sentido poético. Estamos alienados de informação e assim recorremos a esses grupos onde nos sentimos, de certa maneira, acolhidos na tribo. Mas eu também falaria sobre uma outra maneira de ler, através da ideia de esgotamento, que Deleuze (2010) provoca a partir dos apontamentos de Beckett. Olhar tudo através do foco do esgotamento pode ser muito bacana, porque me parece que grande parte do discurso artístico hoje tem a ver com essa ideia do esgotamento.

A *Folha de S.Paulo*, no ano passado, publicou uma matéria sobre a 58ª Bienal de Veneza e disse que o evento virou um grande mar de instalações melancólicas, que há crises políticas e que o planeta está corroído, caótico e saturado de angústia (Martí, 2019). Há muita melancolia nas obras de arte, mas se não existir esse sentimento nelas, onde haverá? Interessante tomarmos isso para entendermos essa noção de esgotamento. Diferente do cansaço, como Deleuze (2010) defende no texto *O esgotado*, que é passível de solução, o esgotamento é uma ideia de cansaço existencial. Vivemos diante de tamanha desigualdade social, corrupção e más notícias que elas calam, prendem e enrijecem nossos corpos. Existem processos de esgotamento que travam nosso movimento, nossa potência e nossa capacidade de falar. Não comentamos mais as 115 mil mortes decorrentes da covid-19, porque já se esgotou esse assunto. Não aguentamos mais falar de pandemia. Não aguentamos mais falar de extrema direita. E isso é ótimo para os detentores do poder hegemônico, porque, quando estamos travados e silenciados, nos tornamos corpos dóceis. Então como podemos perceber essas forças de esgotamento que estão agindo contra nós?

Figura 16 – Propaganda das calças *Dracon*, veiculada na década de 1960 nos Estados Unidos



Fonte: Propagandas Históricas, 2013⁵⁰

Figura 17 – Propaganda das gravatas *Van Heusen*, veiculada na década de 50 nos EUA



Fonte: Propagandas Históricas, 2013⁵¹

Voltando para a década de 1960, os situacionistas, um grupo de pensadores franceses da sociedade do espetáculo, propunha uma não arte.

50 Disponível em: <https://bit.ly/3v6ilnm>. Acesso em: 11 dez 2023.

51 Disponível em: <https://bit.ly/41p6BbL>. Acesso em: 11 dez 2023.

Lá é a origem das derivas, que depois foram incorporadas como estado de arte, mas com a ideia de *flâneur* de Walter Benjamin. Os situacionistas dos anos 1960 propõem a ideia de happening. Ninguém mais fala de happening, mas o confundem com a performance, quando, na verdade, são dois conceitos diferentes. A performance atualmente, quando faz parte de uma programação artística institucional, precisa ser mais teatralizada, no sentido de ter um tempo preestabelecido para acontecer. O happening, por sua vez, é uma série de ações performativas nas quais o artista se exclui, porque ele cria um dispositivo para o público participar. Defendo a retomada de propostas artísticas como o happening, pois elas podem recriar outras maneiras de experimentarmos as criações cênicas e performativas contemporâneas. O happening não tem hora para terminar, é um programa de ações com estrutura aberta, nas quais os espectadores são cocriadores e, frequentemente, protagonistas.

Ultimamente, tenho tentado mudar a ideia de como eu quero a cena, como diretor, especialmente na minha relação com atores e performers. Deixo de priorizar meus desejos egóicos como artista para priorizar a recepção de quem assiste à criação. O que eu quero que o espectador sinta nessa determinada cena? Quero que ele sinta medo, então vou fazer de tudo para que ele sinta medo. Quero que ele sinta tesão, então vou fazer de tudo para que ele sinta tesão. Quero que ele “tome as rédeas”, seja na experiência performativa ou na recepção da cena, então vou fazer de tudo para que ele “tome as rédeas”. O que eu quero que aconteça com o outro agora? Porque é isso que me move como artista, é a força do querer mencionada por Schopenhauer: querer criar algo diferente, buscando a transgressão dos limites da linguagem cênica. Mas como eu saio desse lugar de criar obras que apenas podem ser lidas por e para iniciados nas artes cênicas para conseguir criar uma experiência realmente transformadora do público? E como concorrer com todas essas mídias digitais e superar o desinteresse e a apatia do público? Essas são questões muito caras para mim.

Artaud (1999) propõe que a experiência do espectador não seja somente a leitura psicológica de uma narrativa, mas o confronto com a presença de atores que se expõem de forma radical, como se atuassem fogo em si mesmos, enquanto acenam para o público. Acredito que o artista seja

esse ser radical e generoso: ele abre o peito no meio de uma plateia, expõe suas vísceras e fica remexendo em seus órgãos. Não para entender as próprias vísceras, mas para que a plateia se identifique com suas entranhas. E nesse remexer de vísceras nós poderemos compreender melhor passado, presente e futuro. Inspirado nessas propostas artaudianas, é possível tensionar essa ideia de corpo comum e ordinário, buscando uma radicalidade do corpo em potência.

Para concluir essa minha introdução sobre as potências, arquiteturas e transgressões do corpo na performance e na cena contemporânea em geral, quero compartilhar um vídeo⁵² que gravei com o encenador, ator e dramaturgo Zé Celso⁵³:

Vontade de potência! É vontade de phoder, com ph, como dizia Dercy Gonçalves⁵⁴. “Eu sou do tempo do phoda-se, com ph”. E o corpo sem vontade de potência é um corpo morto. É mais morto que um corpo morto, pois esse último apodrece e vai se encaminhando para uma transmutação, que é um movimento muito forte. Mais forte que um corpo vestido e “encapado” nessa nossa sociedade contemporânea, com uma juventude que está coberta por uma mentalidade mercadológica e uma carece bárbara! Aliás, nada bárbara! Civilizada (Depoimento [...], 2019).

Interessante notar que o Zé Celso compartilha essa ideia de que no corpo morto há toda uma biologia, pois ele ainda passará pelos processos de decomposição da matéria, como a putrefação, por exemplo. Particularmente, conheço pessoas que parecem estar mais mortas do que um cadáver cheio de vermes, líquidos, inchaços e gases. Vocês talvez também conheçam pessoas assim. Finalmente, retomando o que Zé Celso expôs no vídeo, se estivéssemos presencialmente em sala de aula, eu proporia um brinde coletivo e convidaria vocês a levantarem suas taças de vinho e gritarem com veemência a

52 Para ver a reprodução do vídeo com a fala de Zé Celso, comentado pelo prof. dr. Marcelo Denny, acesse o link: <https://bit.ly/488jtVB>.

53 José Celso Martinez Corrêa (1937-2023). Dirigiu o Teatro Oficina Uzyna Uzona, uma das grandes referências do teatro de grupo brasileiro. Mais informações disponíveis em: <https://teatroficina.com/>.

54 Dolores Gonçalves Costa (1907-2008), artisticamente conhecida como Dercy Gonçalves, foi uma humorista, atriz, autora, diretora e produtora teatral e cantora brasileira.

seguinte frase, como se fosse um lema: “Desmortificar o corpo! Desmortificar o corpo! Desmortificar o corpo!”

Figura 18 – Captura de tela da gravação da aula introdutória do curso *Práticas performativas: corality-es e arquiteturas do corpo* do prof. dr. Marcelo Denny



Fonte: Aula: “O que pode um corpo” (2023)

Referências bibliográficas

- AULA: “O que pode um Corpo” – Prof. Marcelo Denny PPGAC/ECA/USP. São Paulo: Laboratório de Práticas Performativas da USP, 2023. 1 vídeo (69 min). Publicado pelo canal Laboratório de Práticas Performativas da USP. Disponível em: <https://bit.ly/3uOPmEn>. Acesso em: 12 nov. 2023.
- ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2019.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARRENECHEA, M. A. de. **Nietzsche e o corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- BAUMAN, Z. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. 1. ed. São Paulo: Zahar, 2004.
- BULHÕES, M. *et al.* Arquiteturas do corpo e intervenção urbana: notas sobre a contri-buição de Marcelo Denny. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 10, n. 2, 2020, p. 189-200. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i2p189-200.
- CALABRESE, O. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 2006.
- CALVINO, I. **Se um viajante numa noite de inverno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CARNEIRO, B. S. **Relâmpagos com claror – Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte**. São Paulo: Editora Imaginário: Fapesp, 2004.
- CANTON, K. Temas da arte contemporânea e mundo de artista: a narrativa como mé-todo para o ensino da arte. In: ARANHA, C. S. G.; Canton, K. (org.). **Espaços da**

- mediação: a arte e seus públicos.** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2013. p. 135-150. Disponível em: <https://bit.ly/3t94Ang>. Acesso em: 28 out. 2023.
- CIOTTI, N. **O professor-performer.** Natal: EDUFRN, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/47JnT5F>. Acesso em: 27 nov. 2023.
- COHEN, R. (ed.). **Performance como linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CUSICANQUI, S. R. [Bolívia] Silvia Rivera Cusicanqui: “Temos que produzir pensamento a partir do cotidiano” [Entrevista cedida a] Kattalin Barber. **Agência de Notícias Anarquistas**, [s. l.], 8 mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3RwTWzW>. Acesso em: 17 nov. 2023.
- DELEUZE, G. **Nietzsche e a filosofia.** Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DELEUZE, G. **Sobre teatro: um manifesto de menos – O esgotado.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Capítulo I: As máquinas desejantes. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Editora 34, 2010. p. 11-61.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 28 de novembro de 1947 – como criar para si um Corpo sem Órgãos. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Editora 34, 1999. v. 3.
- DEPOIMENTO do diretor teatral José Celso Martinez Corrêa do Teatro Oficina. São Paulo: Laboratório de Práticas Performativas da USP, 2023. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Laboratório de Práticas Performativas da USP. Disponível em: <https://bit.ly/488jtVB>. Acesso em: 8 dez. 2023.
- FOUCAULT, M. **Nascimento da biopolítica.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- FOUCAULT, M. Prefácio à transgressão [1963]. In: FOUCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 28-46.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREITAS, E. B. F.; LEITE, M. D. de T. Provocações possíveis para perguntas infundáveis: corpo, arte e pandemia. **Rebento**, São Paulo, n. 12, p. 269-279, 2020.
- GREINER, C. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados.** 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- HUGO, Victor. **Os miseráveis.** São Paulo: Martin Claret, 2014.
- LE BRETON, D. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade.** Campinas: Papirus, 2003.
- LEAL, D; LEITE, M. D. de T. (org.). **Gênero expandido: performance e contrassexualidades.** São Paulo: Annablume, 2018.
- LEITE, M. D. de T. **Arquiteturas do corpo: novas percepções, processos compartilhados e potências na performance contemporânea.** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Relatório de pesquisa de pós-doutorado.

- LEITE, M. D. de T. **Cenografia digital na cena contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2019.
- MARTÍ, S. 58ª Bienal de Veneza se firma como vitrine de planeta corroído. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 12 maio 2019. Disponível em: <https://bit.ly/41hAA5q>. Acesso em: 28 nov. 2023.
- MARX, K.; ENGELS, F. Manifesto do Partido Comunista. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 12, n. 34, p. 7-46, 1998.
- MATUCK, A. Prefácio. In: COHEN, R. (ed.). **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 16.
- MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- NIETZSCHE, F. **A vontade de poder**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ONFRAY, M. **A potência de existir**: manifesto hedonista. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- PAZ, L. F. P. **A performance em espaços públicos a partir do mínimo gesto ou da ação simples**. Pesquisa de Iniciação Científica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3RN2WBd>. Acesso em: 15 dez. 2023.
- PINK Floyd – The Wall. Produção de Alan Parker. Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer/UA Entertainment Company, 1982, 1 DVD (95 min).
- PINKOWSKI, J. Ötzi, o Homem de Gelo: o que sabemos 30 anos após sua descoberta. **National Geographic Brasil**, [s. l.], 18 set. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3GvQAqG>. Acesso em: 30 out. 2023.
- PLATÃO. **Diálogos**. São Paulo: Editora Abril, 1972.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SARTRE, J. **A idade da razão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011a.
- SARTRE, J. **O existencialismo é um humanismo**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- SARTRE, J. **O ser e o nada**: ensaio de Ontologia Fenomenológica. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2011b.
- SPINOZA, B. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- TAVARES, G. M. **Atlas do corpo e da imaginação**: teoria, fragmentos e imagens. Alfragide: Caminho, 2013.
- TEMPOS Modernos (*Modern Times*). Produção de Charlie Chaplin. Estados Unidos da América: United Artists, 1936, 1 DVD (86 min).

Recebido em 18/09/2023

Aprovado em 20/10/2023

Publicado em 28/12/2023



ECDYSIS: embalagens, maquiagens, mortalhas, entre outras linguagens do corpo-máscara

*ECDYSIS: packaging, makeup, shrouds,
among other body-mask languages*

*ECDYSIS: empaque, maquillajes, mortajas,
entre otros lenguajes del cuerpo-máscara*

Erika Schwarz

Erika Schwarz

Cenógrafa e figurinista. Doutora (2018) em Artes Visuais pela UFRJ e mestre (2012) em Artes Cênicas pela UNIRIO. Bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Cenografia pela UNIRIO. É professora e pesquisadora no Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP.



Resumo

Este artigo, resultado da pesquisa de doutorado homônima, apresenta mascaramentos que reconfiguram e expandem o corpo em contextos performativos, buscando contribuir com pensamentos sobre os atos de vestir nas artes vivas contemporâneas. Segundas peles elásticas, máscaras de gesso, capas e invólucros plásticos são tratados como vestíveis e problematizados nos trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Pape, Eleonora Fabião, Tadeusz Kantor e Regina José Galindo, em diálogo com Lea Vergine, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Michel Foucault, entre outros, transbordando a noção tradicional de figurino e aproximando a composição corpo-máscara de outras imagens que afirmam a relação arte-vida, tais como casulo, bolsa amniótica, embalagem e mortalha.

Palavras-chave: Corpo-máscara, Corpos expandidos, Figurino ampliado, Mascaramentos performativos.

Abstract

This article, a result of the homonymous doctoral research, presents masking that reconfigures and expands the body in performative contexts, aiming to contribute to the reflections about acts of wearing in contemporary live arts. Elastic second skins, masks made of plaster, capes, and plastic casings are treated as wearables and problematized in the works of Hélio Oiticica, Lygia Pape, Eleonora Fabião, Tadeusz Kantor, and Regina José Galindo, in dialogue with Lea Vergine, Gilles Deleuze, and Félix Guattari, Michel Foucault, among others, overflowing the traditional notion of costume and associating the body-mask composition to other images that affirm the art-life relationship, such as cocoon, amniotic sac, packaging, and shroud.

Keywords: Body-mask, Expanded bodies, Expanded costume, Performative masking.

Resumen

Este artículo parte de la tesis doctoral homónima para presentar enmascaramientos que reconfiguran y expanden el cuerpo en contextos performativos, buscando contribuir a la reflexión sobre los actos de vestir en las artes vivas contemporáneas. Segundas pieles elásticas, máscaras de yeso, capas y envoltorios de plástico son tratados como ponibles y problematizados en las obras de Hélio Oiticica, Lygia Pape, Eleonora Fabião, Tadeusz Kantor y Regina José Galindo, en diálogo con Lea Vergine, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Michel Foucault, entre otros, desbordando la noción tradicional de traje de escena y acercando la composición cuerpo-máscara a otras imágenes que afirman la relación arte-vida, como son capullo, saco amniótico, empaque y mortaja.

Palabras clave: Cuerpo-máscara, Cuerpos expandidos, Traje de escena expandido, Enmascaramiento performativo.

Segundo Lea Vergine (2000) em seu livro *Body art and performance: The body as language*, os trabalhos artísticos que lidam com o corpo envolvem “uma perda de identidade pessoal, uma recusa em permitir que a sensação de realidade invada e controle a esfera das emoções, e uma revelação romântica contra a dependência de pessoas e coisas” (Ibid., p. 7, tradução nossa). Uma espécie de angústia que se conecta com o potencial radical e agressivo da produção da *performance art* e da *body art*, citadas em seu livro, em que a exposição de si estaria associada a uma busca de renascimento “também redirecionada para outras versões do *self*, e o *self* é duplicado, camuflado, idealizado” (Ibid., tradução nossa). Seu texto parte de uma análise psicológica de alguns artistas que, segundo ela, operam de modo narcisista:

Narciso protesta (e, portanto, encontra gratificação) através da própria agência. O sentimento do ‘diário’ torna-se (mais uma vez?) fundamental: a lembrança, a busca da impressão perdida e protegida na memória, a reconstrução do período de tempo em que certos eventos a serem reevocados realmente aconteceram, a associação entre imagem como estímulo e imagem como reação (Ibid., p. 12, tradução nossa).

A autora resvala na constante luta artística e intelectual para colocar em foco e em crise questões da cultura e do próprio estar no mundo, assim como o engajamento de quem se disponibiliza como uma “função para o outro” ao “comunicar algo que antes se sentiu, mas que é vivido no próprio momento da comunicação” (Ibid., p. 8, tradução nossa) – e que através da agência também toca, em certa medida, em uma perspectiva de cura do corpo. Em suma, no agenciamento de relações entre o individual e o coletivo a partir da incessante produção de imagens com o próprio corpo expandido.

Para desenvolver meu pensamento sobre reconfigurações corporais no contexto performativo contemporâneo, trago composições que apresentam o corpo em constante mascaramento, sendo a prática de apagamento e de alteração das aparências na intersecção entre as artes cênicas e visuais o recorte, conforme investigado na tese homônima. Compreendo esse interesse pela relação entre o esconder e o dar a ver como uma herança cenográfica, tangenciando (des)caracterizações de espaços e corpos, partindo do prosaico para outro lugar.

Nesses procedimentos corporais, muitas vezes o rosto acaba sendo reconfigurado e/ou mascarado sob a forma do que Vergine chamou de “distorção de fazer caras” (Ibid., p. 24, tradução nossa), citando as obras de Bruce Nauman e Arnulf Rainer, entre outros, como exemplos de produção de caretas como um modo de reprimir, eliminar ou controlar “forças maléficas” (Ibid., tradução nossa). Estas são compreendidas aqui como vetores de opressão, sendo a careta, nesse contexto, uma espécie de contra-força escultórica a lutar contra o rosto, que já se apresenta como um dado sobre a própria cabeça.

Problematizo a afirmação de Vergine de que o trabalho é o artista. Aposto que o artista lida com a possibilidade poética e histórica do seu corpo, a se expandir deixando de lado qualquer autopreservação no contato com o observador. Este também tenta nominar tais forças maléficas que dominam a matéria que se disponibiliza no evento performativo. Considero essa camada subjetiva como potência do trabalho, já que o corpo é material e motor da ação. Porém, não com o intuito de analisar psicologicamente seu movimento, mas focando nas diversas questões artísticas, culturais e políticas que podem emergir a partir dos elementos agenciados.

Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996) abordam tal parte superior do corpo humano como uma construção, em que o rosto tem relação direta com a linguagem e configura um sistema de traços de **rostidade**. Trata-se de um entendimento do rosto como uma máquina abstrata, que produz rosto em diversas combinações deformáveis, com uma significância que neutraliza o rosto de modo conforme, quer dizer, o compreende dentro de uma zona de frequência em que o rosto não é tido como individual. Ao mesmo tempo, marca uma subjetividade de outro modo conforme, na seleção de suas ressonâncias. Assim, as configurações do rosto são e não são sociais, e essas camadas se sobrepõem ao longo da vida de acordo com as bases que vão sendo criadas, como a partir do contato da boca com o seio da mãe na infância.

Entendendo que esse sistema do rosto lida com questões também bidimensionais de superfície e buraco, Deleuze e Guattari percebem o rosto como mapa, planejado e planejável. Já a cabeça, operaria como um sistema tridimensional de volume e cavidade, estando contida no próprio corpo e sendo mais um de seus volumes. Sendo assim, é importante diferenciar o rosto da cabeça, compreendendo um processo de **rostificação** da cabeça

pela máquina social que a torna rosto. Nesse procedimento, o corpo é decodificado e sobre-codificado, produzindo rosto-superfície-mapa sobre cabeça e entrelaçando o individual e o não individual de cada corpo, sendo esse não apenas biológico, mas produzido culturalmente.

Partindo deste (latente) deslocamento dimensional para tratar de mascaramento corporal, proponho inicialmente uma relação entre imago, máscara e imagem, com o último termo sendo comumente utilizado no lugar de obra de arte para indicar diversos suportes e mídias, justamente por dar conta tanto do meio quanto do conteúdo. Sua etimologia de origem latina é a própria palavra imago e indica semelhança, representação, retrato, além do objeto réplica ou o próprio processo de duplicação, circunscrevendo possibilidades de multiplicação da pele, do rosto planificável e de outras camadas volumétricas e sensíveis do corpo.

Tais conceitos se tocam e se elaboram ao longo das narrativas históricas a partir da interpretação de alguns artefatos, como as efígies que eternizavam os mortos desde o Antigo Egito e as máscaras confeccionadas a partir de peles de animais, ligadas à caça, ao disfarce e à simulação da própria imagem ainda em vida. A máscara se conecta, portanto, diretamente com uma transferência de energia entre seres e também ambiente, sendo crucial nas transições e transmutações da vida humana. Já o campo da biologia descreve a metamorfose como um processo caracterizado pela mudança abrupta da estrutura corpórea de alguns animais, despertada pelo crescimento celular, indicando no caso dos insetos, por exemplo, os estágios de larva, pupa e também imago. Nesse processo, o tempo marca e se faz corpo em enrijecimento, casulos, dobras, rachaduras, todos estados que corporificam trânsitos e anunciam uma instabilidade da matéria, logo, uma potência ulterior.

Sobre a palavra imagem, esta é geralmente associada à sensação mental que ocorre a partir da percepção visual emoldurada, quer dizer, à noção de quadro ou cena. No entanto, outro possível entendimento de imagem envolve uma apreensão de algo que não está necessariamente presente fisicamente, que já morreu ou, quem sabe, que sequer existiu na forma como o observador tenta assemelhar a partir do que é dado. Em outras palavras, quero dizer que a imagem extrapola a visualidade aparente, o bidimensional (do desenho, do quadro, da impressão, do mapa planificado, etc.) e mesmo o material,

inclusive porque sua percepção e leitura se relacionam diretamente com o observador, seu deslocamento e sua memória.

As máscaras mortuárias anteriormente citadas tiveram sua tradição continuada por todo o Império Romano e a Idade Média. Elaboradas em ouro ou mármore a partir de moldes de gesso, eram réplicas corporais que serviam de base para esculturas e pinturas, além de retratos que tentavam perpetuar a aparência daqueles que, em algum momento, perderiam a vida. Esse procedimento de eternização do corpo com materiais considerados nobres tinha relação direta com uma tentativa de fuga da própria morte – sentimento que, segundo Vergine (Op. cit., p. 16, tradução nossa), alimenta a ansiedade que acompanha os artistas da performance: “o medo da morte também faz parte da nossa ‘hereditariedade filogenética’. E a ansiedade é um estado particular de desconforto que surge como uma resposta ao perigo da perda.” Para Arnulf Rainer, cujas máscaras são citadas por Vergine:

A máscara dos mortos é um documento da última expressão humana. Ela é o retrato de uma “atitude” artística, origina-se do terminado esforço da vida a se expressar. Ela é a moldagem de uma representação própria na entrada do espontâneo, daquele sem rosto. Mas o mundo do obscuro nos é presente, pois o invisível constitui o fundo de toda arte. É o contraste dialético do nosso ser expressivo, da vida desperta à procura de impressões. A minha série das Máscaras dos mortos carrega consigo direta (e indiretamente na forma de metáforas) princípios espirituais e configurativos, que se tornaram importantes para a minha obra ao longo do seu desenvolvimento: a extinção, a alienação, o contato com tabus, a arrogância dos palhaços, o quase-sagrado, a ocultação, a curiosidade sobre a morte, a mística sobre a morte, etc... (Rainer. In: Sonnberger, 1996, p. 68, tradução nossa)

Antes do advento da fotografia, a produção dessas máscaras mortuárias tinha relação direta com o registro social e o trabalho forense, associando a captura da aparência com a afirmação da identidade. Destaca-se o caso da desconhecida do Sena, uma jovem que teria sido encontrada boiando no Rio Sena por volta de 1880 e cujo rosto fora modelado com gesso pelos trabalhadores do necrotério de Paris – algo que acontecia com os mortos não identificados até o século XIX, para que fosse possível o reconhecimento futuro por parentes ou amigos. Esse procedimento, no entanto, segue na contramão

do que realizei na série *Estudos sobre máscaras e peles* (2015-2016), investigando coberturas tanto com gesso quanto com cola sobre o meu próprio rosto, e o que, a partir de Rainer, eu poderia chamar de um configurativo de ocultação. Voltado para o apagamento da própria figura, para um laboratório sem rosto capaz de evocar outras composições, o que se instaurava era o oposto da eternização. Afinal, o foco estava nos desdobramentos imagéticos que surgiriam através de cada material utilizado, e os materiais e o modo como eu os utilizava não concretizavam expressões humanas, tampouco uma cópia efetiva do corpo. Pelo contrário, eram sobrepostos ao rosto até a obliteração total, o que poderia ser considerado uma pulsão de morte, e não de eternização da vida. Tais máscaras não evocam sistemas preexistentes e exigem, conseqüentemente, o exercício referencial do observador, destacando o próprio material enquanto o espectador apreende, de acordo com suas vivências, uma multiplicidade de significados.

Observo a presença gráfica do hífen quando elaboro o pensamento sobre **corpo-máscara**, em que a união do corpo com a máscara é uma questão de *anima* e de conectivo: o hífen indica uma ponte. A máscara é questão de corpo e não pode ser separada dele. Acredito que o uso da máscara ativa o corpo por completo, e não a cabeça em especial, à medida que seu caráter sintético, tradicional ou não, solidifica uma segunda aparência do rosto, destacando e exigindo, em oposição, uma maior atividade do corpo, mesmo que essa atividade seja a imobilidade em exaustão e contração. Portanto, a máscara energiza e convoca todo o corpo daquele que a incorpora, trazendo à tona movimentos já territorializados e a possibilidade de transbordá-los no jogo cênico.

Minha articulação sobre corpo-máscara, conectada com o campo expandido do figurino, propõe a ampliação e a contaminação das noções artísticas cenográficas tradicionais, pautadas em diversos campos da arte. Foi baseada inicialmente no conceito de *bio-object* conforme defendido pelo artista e encenador Tadeusz Kantor, quando descreve que o homem no palco configura “ATOR – OBRA DE ARTE. / HOMEM – OBRA DE ARTE” (Kantor, 2005 apud Paluch-Cybulska, 2017, p. 242, tradução nossa), e não se separa do objeto ou traje utilizado por ele. Aborda, portanto, o caráter híbrido das muitas e outras figuras que surgem através do protagonismo do figurino em uma perspectiva contemporânea.

O objeto é aqui... complexo. O objeto nesse teatro é um bio-objeto, o que significa que o ator está ligado ao objeto. Nem o objeto deve ser imaginado sem o ator, nem o ator deve ser imaginado sem o objeto. De qualquer forma, acho que aqui [nas artes visuais] também há pessoas que são prolongadas por um objeto (Ibid., p. 244, tradução nossa).

Reconheço esse processo de anexar e potencializar o corpo no trabalho de Kantor como uma herança construtivista, que lida com a “pessoa alargada pelo figurino” (Paluch-Cybulska, 2017, p. 244, tradução nossa) em atualizações das proposições espaciais, materiais e cromáticas desenvolvidas anteriormente por Oskar Schlemmer na Bauhaus.

A hibridez dessas figuras metafóricas, sendo elas diferentes daquilo que são, nos remete, simultaneamente, ao figurino e à camuflagem, à abertura para a ambigüidade dos significados. As figuras no teatro de Schlemmer também são híbridas, homem junto com objeto, um figurino e uma máscara, apenas um cubo em um espaço projetado com precisão. Graças à ilusão visual, o confronto do homem e do figurino é muito poderoso lá. O ator no figurino do Ballet Triádico é anexado, subjugado por sua construção, impedido de se movimentar e aprisionado. Por causa do figurino, o homem não pode mais ser visto como uma figura humana e, assim, a imagem do homem é alterada. Mas as características de um figurino, que não podem funcionar sem uma figura humana (sem a “direção”, “independência”, imprevisibilidade e individualidade dessa figura), também são alteradas. No que diz respeito ao m a t e r i a l, a vantagem do ator é a objetividade e a independência (Ibid., p. 238, tradução nossa).

Então, “o figurino se torna uma forma movente, liberada. Perde o antigo e convencional papel desopilante, e ganha sua própria autonomia e símbolos. Em relação ao organismo vivo de um ator, ele cumpre novas funções. O figurino é um ressonador e uma armadilha, um entrelaçamento e uma amplificação” (Kantor, 1976 apud Paluch-Cybulska, 2017, p. 244, tradução nossa). Abre-se para a polissemia à medida que ele mesmo convoca à ação e se apresenta de outras formas (ou mesmo informe). Afasta-se do que Roland Barthes (1965, p. 15) chamou, no contexto teatral, de “doenças do figurino” ou hipertrofias da função histórica, da beleza estética e do suntuoso capazes de negar o vestir artístico como argumento poético, de acordo ou não com uma humanidade predeterminada.

Ancorada no transbordamento dos termos que se dá de modo transdisciplinar pela fricção de estudos e campos, trago apontamentos de Marisa Flório Cesar (2014) em *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira*, que aborda alguns trabalhos de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica para tratar de um senso de comunidade e/ou alteridade que pode surgir a partir da pele e do que se coloca sobre ela: “dos Ovos à membrana porosa do Divisor de Pape, do parangolé de Hélio Oiticica que vai em busca de um outro marginalizado, do outro da favela e do Carnaval, às roupas e máscaras de Clark, que vestem um corpo fantasmático do outro da loucura e da esquizoidia” (Ibid., p. 119). Analisando obras brasileiras que deslocaram o lugar do espectador durante a fruição artística, importando a pele e a identidade de outro corpo que não necessariamente do artista-performer, a autora apresenta a pele como “superfície de contato com o outro e o mundo”, “entre a bolsa amniótica e a mortalha, entre a intensificação da vida e a armadilha do sepultamento” (Ibid., p. 110), a partir deste que sabemos ser o órgão mais pesado e também mais extenso do corpo.

Também Fernanda Pequeno (2013), em *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*, partindo das obras dos artistas que dão nome à sua dissertação, aborda peles, capas e tecidos como ativadores do contato entre o coletivo e o individual, “uma vez que a obra só se realiza efetiva e temporariamente no corpo do outro” (Ibid., p. 38). Para a autora, no caso dos parangolés de Oiticica, destaca-se a camada sociopolítica desse deslocamento do material para o corpo do espectador, considerando que, a princípio, qualquer corpo vivo seria capaz de ativar a capa. No entanto, nesse contato entre corpo (social) e capa, são despertadas no público experiências multissensoriais que o deslocam para o foco da arte/cena. Há um interesse pelo popular, em relação direta com as comunidades que frequentava e o carnaval, na solicitação de movimentos específicos de corpos que indicavam uma transgressão dionisíaca em seu trabalho, rumo à cidade e ao coletivo.

O conceito de parangolé, como já posto, abarca desde as bandeiras e os estandartes à tenda, sendo que as capas seriam a plena realização da manifestação ambiental da cor e da participação do espectador, transformado agora em participante. Oiticica, inclusive, se apegou à noção de INCORPORAÇÃO, negando o corpo como suporte da obra e

ênfatizando contaminação e incorporação mútuas entre este e a obra, por meio de uma ação (Ibid., p. 57).

Essa negação do corpo como suporte reafirma uma interdependência entre corpo-máscara, corpo-capa ou corpo-vestível no momento da incorporação. Conforme já colocado, a ativação mútua é compreendida aqui de modo imbricado e horizontalizado, com a própria ideia de vestível ampliando a noção de figurino e englobando tudo aquilo com que se pode cobrir o corpo, não se restringindo ao universo têxtil. Desse modo, convocando os termos citados por Pequeno, na contaminação ocorre não apenas a infecção, mas a transmissão de influências, que, deslocando para o contexto do figurino, é fundamental para a criação de um campo psicofísico que ultrapassa a composição apenas visual de figuras. No caso de Oiticica, ocorre a troca entre capa e corpo e, logo, entre artista e público, à medida que a incorporação se interliga diretamente à contaminação, sendo possível a capa/vestível tomar corpo e o corpo se revestir de algum material.

Pequeno sublinha também a diferença entre os parangolés de Oiticica e os ovos de Pape, segundo ela, já uma metáfora de “nascimento” e “alimentação” (Ibid., p. 41) por conta do rompimento da casca pelo público. Mais que uma pele ativadora do social (como no caso do parangolé que solicita um mover cultural), o rompimento do ovo é rasgo na obra e no tempo, trazendo à tona a destruição do material, a efemeridade do trabalho artístico e, simbolicamente, um renascimento do próprio corpo que o rasga: “a ação do espectador é um ato final que deixa rastros ou marcas, e, após seu uso, a obra permanece como memória” (Ibid.). Vale ressaltar que tanto Pequeno quanto Cesar trazem a imagem nascitura da bolsa amniótica para relacionar o corpo movente na obra a esse invólucro orgânico que protege e alimenta o feto: “a capa é, a um só tempo, a bolsa amniótica que contém o corpo até o nascimento e a mortalha que envolve após a morte” (Brett, 2005 apud Pequeno, op. cit., p. 58.).

A biologia nutre e aproxima, então, noções de obra, rito e renascimento, a partir da possibilidade de cobertura ou envelopamento do corpo como procedimento constante de elaboração e insistência **arte-vida**. Compreendo, então, a pele, o casulo ou a própria bolsa amniótica citada como um grande envelope. Relaciono tal termo com a ideia de embalagem que abrange tanto

a indissociabilidade do invólucro de seu conteúdo quanto as questões de endereçamento do volume corporal expandido para o observador, ativando outras imagens a partir da aparência (ou ausência) que se dá pela anexação do corpo.

Gosto de pensar nessas três camadas sobrepostas que compõem a pele (epiderme, derme e hipoderme) como um grande envelope poroso, pois é preciso haver uma permeabilidade para que seja possível transitar entre o dentro e o fora, entre o teatral e o não teatral, entre o corpo e a cidade, sendo a própria existência do poro um dado que dilui qualquer dicotomia. Suas funções principais indicam uma relação constante com o outro e com o espaço ao redor: proteção, com impermeabilidade, força e flexibilidade; transmissão de estímulos táteis, térmicos e de dor; e, finalmente, troca entre corpo e ambiente exterior através da sensação de calor, suor, absorção ou proteção de substâncias perigosas. Nesse sentido, percebo que a pele, mesmo quando considerado apenas o toque sobre o corpo (pelo estímulo tátil do têxtil ou de outro material), envolve sempre uma relação espacial com outros seres e o entorno.

No livro *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*, Georges Didi-Huberman (2009) apresenta a pele e sua relação, multi-imagética, com o dentro e o fora:

Entre o “eu” e o “espaço”, só há minha pele. Esta é um receptáculo, um porta-impressões do mundo ao redor que me esculpe. É, ao mesmo tempo, um campo de escavações de meu destino – este do tempo que me esculpe. É, por fim, uma escrita de minha carne, um conjunto de traços emitidos, desde o interior de meu crânio, por um pensamento inconsciente – pensamento que também me esculpe. A pele é um paradigma: parede, casca, folha, pálpebra, unha ou muda de serpente [...]. Pele-limite ou pele-bolsa, pele-divisão ou pele-imersão, pele cega ou pele decifradora de formas – todos esses motivos percorrem incansavelmente o trabalho do artista (Ibid., p. 70).

A distinção entre exterior e interior, que é o próprio paradigma da pele enquanto embalagem do corpo, é quase anulada por Didi-Huberman no capítulo “Ser cebola” do mesmo livro. A partir dos estudos de anatomia *Crânio*, de 1489, e *Corte de uma cebola e de uma cabeça humana*, de cerca de

1490, ambos de Leonardo Da Vinci, o autor propõe uma relação horizontal entre pele e crânio e ainda qualquer membrana, músculo ou órgão que se encontre dentro de sua caixa – o que nos remete à já citada possibilidade de planificação/mapeamento dos volumes corporais. Faço aqui uma analogia do corpo humano/cebola de Didi-Huberman com o famoso monólogo de Peer Gynt na peça homônima escrita por Henrik Ibsen, em que a personagem se descobre uma cebola descascada pelo meio, de humanidade construída e fragmentada historicamente. “Na cebola, de fato, a casca é o caroço: não há mais hierarquia possível doravante entre o centro e a periferia. Uma solidariedade perturbadora, baseada no contato – mas também em tênues interstícios –, ata o invólucro e a coisa envolvida” (Ibid., p. 25).

A serpente citada por Didi-Huberman também é um símbolo complexo, que alude ao mesmo tempo à morte e à criação. Sua constante recharacterização através da ecdysis (troca de pele) deixa um substrato-casca abandonado, configurando, portanto, uma imagem alquímica do processo dinâmico e transformador da vida, em que a cobra é um ser de camadas e cascas, meio cebola, talvez eternamente ovo.

Percebo que essas capas e outras peles sobrepostas ao corpo podem despertar um senso de alteridade e/ou de comunidade, quando a subtração e a cobertura destacam, ao mesmo tempo, o transbordamento do que é embalado durante sua fruição e a associação imagética com outras figuras e corpos. Tal procedimento, compreendido como polissêmico, circunscreve uma questão de endereçamento e introduz a temática (econômica) da embalagem como desdobramento da própria pele.

Em “EMBALAGENS-MANIFESTO”, texto presente em *O teatro da morte*, Tadeusz Kantor (2011) elenca um crescendo de ideias sobre o que seriam as embalagens em seu processo, consciente de que essas possuem diversas significações dentro das expressões culturais. Considera uma ambiguidade das embalagens, pois como coisas (com matéria e forma) poderiam ter uma “potência metafísica” (Ibid., p. 45), mas sua existência não se afastaria jamais da sua função “prosaica, utilitária e trivial” (Ibid., p. 46), indicando em si também uma relação intrínseca ao seu conteúdo, qualquer que seja, perdendo sua força e sentido quando desconectadas dele. Outros aspectos importantes das embalagens diriam respeito, segundo o artista, à sua visualidade,

como a aparência e a sugestão daquilo que anunciam. Sua existência apontaria para o conteúdo que embrulha através de um procedimento em que o material e o visual antecipam, segundo Kantor, uma possível revelação. Sobre revelação, traço alguns pensamentos breves, repetindo o recurso gráfico do hífen: **re-velar** – termo que podemos desmembrar para tratar de coberturas e peles – pode ser relacionado a **des-cobrir**, iluminando a possibilidade de atravessamento da opacidade das aparências, em que se objetiva ver de outra forma ou ver de novo, **re-ver**, ou, ainda, já tecendo uma relação com a morte, velar mais uma vez.

Para Kantor, as embalagens também carregam em si o desprezo, a condenação e o esquecimento futuros, pois, se efetivado o momento da revelação, ocorrerá o desprendimento de seus conteúdos, seguido pela rejeição. Nesse sentido, há algo latente, um devir descartável ou de morte quando ocorre a ação de cobertura, mas com a função de endereçamento e com a promessa de envio eficaz “quando se quer transmitir alguma coisa de importante” (Ibid., p. 47).

No entanto, entre “eternidade e lixeira” (Ibid.), existiriam algumas operações anteriores a essa abjeção da embalagem, que se relacionariam diretamente com o modo que se deseja fazer tal endereçamento na obra de Kantor, em uma espécie de ritual: a dobradura (em que é necessário um conhecimento inicial para poder criar novas formas em um jogo lúdico e delicado); o atamento (em que também se deve dominar um conhecimento antigo, porém mais técnico); e, finalmente, a colagem (em um exercício de olhar atento, citando a prática cubista ao mesmo tempo em que se demanda um trabalho de unção que perpasse o ritual, na utilização da cola, um material úmido e aglutinante). Tal categorização do artista não esquece o aspecto de preservação das embalagens, ao tocar tanto o fetiche do objeto e/ou do corpo quanto a ordem emocional do ato de esconder para escapar ao tempo.

Uma das primeiras experiências de Kantor com o esconder – verbo que, a meu ver, se relaciona diretamente com a subtração que se dá com a embalagem – teria ocorrido com o material plástico, ainda no teatro e no contexto da cenografia, durante uma montagem do Cricot 2 de 1956, em que um grande saco plástico preto, com algumas aberturas, teria sido colocado no palco, cobrindo parte da cena e revelando apenas detalhes de cabeças, mãos e pés.

“Em outra peça não se percebia mais, de modo algum, os atores. Eles permaneciam encerrados no saco” (Ibid., p. 49), mortos ou elevados à categoria de bonecos.

Já nos anos 60, ele teria iniciado uma pesquisa sobre a relação entre embalagem e colagem, partindo da própria pintura e de trabalhos que ele realizava até então preocupado com questões da forma.

Os elementos reais (isso que chamam de realidade bruta ou “pronta”), introduzidos na imagem, fascinam por sua organização e sua estrutura estranhas, independentes – que eu tento, todavia, assimilar à composição formal da imagem –, estrutura de divisões, de manchas, de formas... o que, no entanto, eu reconheço como um embelezamento inútil, um suplemento e uma intervenção formalista. [...]

Tomo consciência de que devo fazer alguma coisa com o objeto para que ele comece a existir, alguma coisa que não tenha nenhum laço com sua função vital; sinto que algum ritual é necessário, que seja absurdo do ponto de vista da vida e que possa atrair o objeto para a esfera da arte. [...]

Sacos comuns, abarrotados, pobres sacos, mais tarde pacotes atados por barbantes, enfim envelopes... Os sacos sozinhos atraem o objeto para essa situação requerida, inteiramente desinteressada – pois eles o *cobrem*, o *ocultam*... (Ibid., p. 50, grifo do autor).

A investigação sobre embalagem e colagem continuaria pelos anos de 1964 e 1965, em uma série de quadros que sublinhavam um comentário pictórico acerca de envelopes e pacotes. É interessante perceber o desdobramento do processo artístico de Kantor, à medida que passa a criar happenings que abordam a questão do corpo-vestível ao mesmo tempo que a discussão desse tema surge da própria ação do artista de embalar, esconder/destacar, vestir/despir. Será fundamental para esse desenvolvimento a colaboração com Maria Stangret, que se inicia em 1965, sobre o conceito de embalagem humana, “com um ‘interior’ vivente, humano” em que ele realiza “várias vezes o ato de embalar” o corpo de Stangret, sendo para ele já “um ritual liberto de toda simbolização, um ato puro, ostentatório” (Ibid., p. 55) presente nos happenings *Cricotage* (1965), *Linha divisória* (1966), *A grande embalagem* (1967) e na repetição de *A grande embalagem* para o filme *Kantor está aí*

(1968) – todos desdobramentos da mesma ação, delineando uma pesquisa em que a repetição não esgota a ação, pelo contrário, configura uma pulsão.

Acho importante diferenciar aqui as noções **vestimenta-embalagem** e **embalagem humana**, ambas apresentadas por Kantor (2011) no texto “A ideia de embalagem”, também publicado no livro *O teatro da morte*. Embora se toquem dentro da obra maior do artista, penso que o primeiro termo teria forte relação com seu trabalho com figurino para o Cricot 2, sobre o corpo que ocupa a cena, a partir de um olhar crítico para as configurações sociais que influenciam tal composição: “*peessoas errantes*, [como, por exemplo, a personagem o Homem com malas,] que gravitam fora da sociedade em uma viagem incessante, sem meta nem domicílio, condicionadas por sua mania e paixão de *empacotar* seus corpos em mantôs, cobertas, bonés, mergulhadas na anatomia complicada da vestimenta” (Ibid., p. 53, grifo do autor). Já a noção de embalagem humana é desenvolvida pelo artista no contexto dos happenings realizados em parceria com Stangret, que era atriz do Cricot 2 e com quem Kantor se casou em uma viagem a Paris em 1961. Acredito que este é um dado que não pode passar despercebido, se nos perguntarmos o que seria esse ritual de esconder para Kantor e quais são as leituras possíveis dessa relação com o corpo feminino (Material? Objeto? Escultura? Propriedade?), embalado e protegido nos trabalhos do casal. Nesse sentido, entre os dois conceitos apresentados, ocorre um deslocamento da questão composicional do figurino, como aquele capaz de caracterizar uma personagem teatral ou potencializar uma questão dramática, para a ativação corpo-vestível em contexto performativo.

Aproximo esta segunda produção de Kantor com alguns trabalhos de Christo e Jeanne-Claude dos anos 60, principalmente da série *Wrapped objects, statues and women*, por conta tanto da tematização da embalagem em torno do corpo feminino quanto da relação efetiva da dupla com a linguagem dos happenings de Allan Kaprow. No entanto, sinto que preciso apresentar algumas referências contemporâneas em que o corpo da mulher, mesmo quando embalado, aponte tanto para um protagonismo artístico quanto para um atravessamento da própria embalagem em autonomia.

A série *Manchas* (2013), de Eleonora Fabião, em que a artista escreve para si o programa “caminhar ensacada pela cidade”, pensado para três

performances com sacos plásticos nas cores branco, vermelho e preto, é uma dessas referências. Fazendo uma relação com alguns trechos da entrevista¹ de Fabião para o programa *Arte do artista?* da TV Brasil de 2016, há uma reconfiguração do próprio corpo, coberto em movimento pela cidade. Há o teatro que não é teatro, mas o próprio interstício e vibração em que “é uma cena, mas não é uma cena”. Há o material plástico sobre o corpo orgânico, criando um híbrido embalado que não opera mais com a categoria de personagem. Também está a repetição e a “vontade como princípio da ação” neste trabalho, em que o interesse pela série confirma que “nunca uma ação é suficiente. Ela é necessária, mas ela não é suficiente”.

Não há clímax, não há pré-lançamento, não há explicação – três dramaturgias comuns daqueles circuitos. As manchas não propõem uma relação de transparência, mas de opacidade. Eleonora pouco ou nada vê, mas as manchas nos olham de volta. Tomados por ela experimentamos a dupla distância entre estranheza e familiaridade, entre gente e não gente, matéria fantasma e ação encarnada, morto-vivo, ser e parecer, entre tomar posição diante da aparição e ser tomado por ela (Ribeiro. In: Fabião, 2015, p. 314).

Nessas manchas, a performer também pede o auxílio dos passantes para vestir os sacos e compor sua outra figura, mesclando a trivialidade do ato de cobrir o corpo com a estranheza dessa ação realizada com o material plástico à subtração completa. Fabião e os passantes, que a ajudam a andar e atravessar a rua, são os motores desse morto-vivo, todos facilitadores da composição, não só evidenciando uma questão de gente, mas ativando em horizontalidade e acontecimento todas as pessoas do espaço urbano. E então, esse fantasma, que é uma aparição não mais identificável, se torna uma figura completamente viva.

Talvez, ao vivenciarmos o que fazemos, algo a respeito de quem somos é revelado, algo que delinea os laços que temos com os outros, que nos demonstra que estes laços constituem o que somos, laços ou vínculos que nos compõem. Não é como se um “eu” existisse independentemente aqui e simplesmente perdesse o “você” do lado de lá, especialmente se a ligação com “você” for parte do que compõe quem “eu” sou. [...]

1 ELEONORA Fabião e a dramaturgia experimental. Rio de Janeiro: TV Brasil, 2016. 1 vídeo (26 min). Publicado pelo canal TV Brasil. Disponível em: <https://bit.ly/3N8FUSw>. Acesso em: 1 dez. 2023.

Quem “sou” eu sem você? Quando perdemos alguns desses laços que nos constituem, não sabemos quem somos ou o que fazer. Em certo nível, acho que perdi “você” apenas para descobrir que “eu” também desapareci (Butler, 2004 apud Taylor. In: Fabião, 2015, p. 279).

A embalagem carrega, assim, alguma coisa ainda não revelada ao outro. Mais uma vez, esconde e re-vela em entrega e, nesse encontro, o outro pode também pensar sobre o auto.

Com relação ao material plástico, base usual das sacolas de compras e embalagens descartáveis em geral, relembro aqui o artigo sobre plástico de Roland Barthes (1990) em *Mitologias*, para quem o plástico na própria nomenclatura – com “nomes de pastores gregos” (Ibid., p. 110, tradução nossa) – configura também desejos de afirmação divina, sendo a própria alquimia da matéria. É a condenação nada ecológica e, ao mesmo tempo, material-prosaico-brilhante a preço popular nos mercados e lojas, evocando os deuses da guerra, da festa e da ideia: poliestireno, influenciado pelo grego *styrax*, que traz a imagem de um eixo de uma lança; polivinil, influenciado pelo latim *vinum*, vinho; e polietileno, influenciado pelo grego *aither*, o ar superior que nos conecta ao céu. É uma substância que se modifica eternamente e não mais desaparece, é a “ubiquidade feita visível” (Ibid., p. 110, tradução nossa). Ainda, o plástico possui uma conexão burguesa com a cópia, sendo utilizado para substituir o brilho caro de outros materiais.

Mas até agora os materiais de imitação sempre indicavam a pretensão de pertencerem ao mundo das aparências, não àquele de uso real; eles visavam, reproduzindo os mais raros diamantes, seda, plumas, peles, prata, todo o brilho luxuriante do mundo. Plástico é rebaixado, é um material doméstico. É a primeira substância mágica que consente ser prosaico (Ibid., p. 111, tradução nossa).

Regina José Galindo é uma artista latino-americana cuja produção em *performance art* também utiliza a cobertura e o material plástico, além da imobilidade e do plano baixo de modo engajado com a resistência indígena e feminista. Em seu site², ela destaca como inquietações “as injustiças sociais, relacionadas à discriminação racial, de gênero e outros abusos implicados nas

² Disponível em: <https://bit.ly/4a0oJwo>. Acesso em: 1 dez. 2023.

relações de poder desiguais que funcionam em nossa sociedade atual”, sendo recorrente em seu trabalho a cobertura do corpo relacionada à tematização da morte e ao destaque do mesmo como “granel sem rosto. Organismo descartável não reutilizável. Material orgânico. Excedente. Lixo” (tradução nossa).

O primeiro trabalho de Galindo a utilizar o saco plástico é *No perdemos nada con nacer* (2000). Nele, a artista é colocada dentro de um saco transparente em um depósito de lixo municipal da Guatemala, em um estado de imobilidade chamado por ela de desapropriação humana. Aqui, a transparência é crucial para mostrar o corpo paralisado dentro do saco e instigar reflexões sobre a vida no contexto em que vive a artista, com a revelação do conteúdo da embalagem a aproximando da ideia de coisa a ser descartada.

A questão da obliteração completa aparece finalmente em *Proxêmica* (2003) e em *(279) golpes* (2005), em que, respectivamente, a artista se fecha durante uma noite em um cubículo de blocos de cimento feito por ela mesma, precisando quebrá-lo com um martelo para sair, e também, já de dentro de outro cubículo, se golpeia por cada mulher assassinada na Guatemala. Nessa segunda situação, não é possível ver Galindo durante a ação, apenas ouvir o som amplificado. O apagamento da sua figura surgiria em seus trabalhos, portanto, estabelecendo uma relação direta com a invisibilidade e a violência contra a mulher, sem qualquer reconfiguração de um corpo híbrido nessas duas performances, que fazem uso do som e do título para sublinhar a questão política abordada e conduzir a produção de sentido.

Já uma ligação entre a ideia de embalagem e a de nascimento – que pode ser relacionada com a imagem da bolsa amniótica, já citada aqui a partir de Marisa Flórido Cesar e Fernanda Pequeno – aparece em *Carnada* (2006), quando a artista, grávida de quatro meses, permanece nua e suspensa em uma bolsa de rede de pesca branca presa a vários metros do chão, em uma árvore localizada em frente ao mar. Essa performance de Galindo apresenta a artista com o útero cheio e fértil dentro de um segundo útero, ou, por conta do seu momento de vida, quem sabe, uma espécie de casulo. O branco da rede e a própria materialidade desse objeto vazado feito à mão marcam uma interrupção da violência em seu trabalho. E, então, penso na experiência da suspensão dessa rede como ativadora, mais uma vez, da temporalidade da pupa através da imobilidade que marca a ação

ritual – quando o descascar, ou a reconfiguração corporal curativa, da própria artista é a questão e é partilhada.

Ao longo da sua produção, seus trabalhos deixaram cada vez mais claro o diálogo com o nascimento e a morte em denúncia da violência de gênero. Dentre as imagens que interessam a esta pesquisa pelo apagamento ou cobertura efetiva do corpo, destaco os seguintes programas performativos (escritos pela artista e retirados de seu site): *Tanatoterapia* (2006), em que “uma mulher que trabalha maquiando cadáveres em uma funerária na cidade da Guatemala me maquia durante a inauguração da mostra”; *Reconocimiento de um cuerpo* (2008), em que “meu corpo completamente anestesiado sobre uma maca, coberto por um lençol branco. O público deve levantar o lençol para reconhecer meu corpo”; *Tumba* (2009), em que “sete embalagens cheias de areia do mar, com peso e características semelhantes às de um corpo humano, são atiradas ao mar com a intenção de desaparecer”; *Móvil* (2010), em que “meu corpo permanece dentro de um carro para transportar cadáveres. O público move esse elemento de maneira e em direções desejadas”; *Piel de gallina* (2012), em que “meu corpo permanece dentro de uma câmara mortuária refrigerada. O público deve abrir a câmara e remover a bandeja com o meu corpo para observar o efeito de resfriamento na minha pele.”

Nesses trabalhos, ocorre o apagamento radical da topologia do corpo, seja pela planificação através do lençol branco/maca, seja pela clausura na caixa mortuária metálica, todos receptáculos deslocados do cotidiano. O corpo é coisificado, transformado em objeto ou em mapa planificado, revelando uma máquina que mata e altera suas espessuras sem qualquer cuidado com o endereçamento dessa camada. Ainda, a artista convoca a participação do público na sua morte, deslocando-o do fetichismo *voyeur* para a responsabilidade crítica, e, nesse procedimento, denuncia a convivência da sociedade com o extermínio das mulheres.

Percebo essa despersonalização do morto através do saco ou da caixa – constante na obra de Galindo – como sinalização da perda da alma, ou a falta de preocupação com seu retorno ao corpo, o que pode ser identificado como um “apagamento da triste topologia do corpo” (Foucault, 2013, p. 9). Segundo Michel Foucault (2013) em *O corpo utópico*, a percepção da pele como embalagem de uma sentença corporal maior leva à utopia, quando negamos o

próprio corpo na expectativa de um “corpo incorporeal” (Ibid., p. 8) mágico e infinito (como o das fadas, duendes, heróis com superpoderes etc.) ou então de um corpo apagado (como o das múmias).

Afinal, o que são as múmias? Elas são a utopia do corpo negado e transfigurado. A múmia é o grande corpo utópico que persiste através do tempo. Existiriam as pinturas e as esculturas dos túmulos onde jazem os que desde a Idade Média prolongam na imobilidade uma juventude que não mais passará. Existem agora, em nossos dias, os simples cubos de mármore, corpos geometrizados pelas pedras, figuras regulares e brancas sobre o grande quadro negro dos cemitérios. E, nessa cidade de utopia dos mortos, eis que meu corpo torna-se sólido como uma coisa, eterno como um deus (Ibid., p. 8).

Na performance *Hilo de tiempo* (2012), que sublinho por conta da ativação do espaço urbano e pela utilização da composição opaca “corpo mais saco”, a embalagem plástica se transforma em bolsa de cadáver. Feita de tricô preto, especialmente para essa finalidade, evidenciando, então, uma característica artesanal nesse mascaramento que o distancia do plástico e remete a uma fatura humana. Mais uma vez, o público é convidado a desfazer a mortalha, puxando o fio da bolsa para revelar a artista viva, cabendo aos espectadores transformarem gestualmente o tricô em renascimento. E, aqui, dar a vida se relaciona completamente com o dar a ver.

Posteriormente, três performances da artista apresentaram uma cobertura que ampliava o volume do seu corpo em apagamento desse contorno, porém deixando ereta e livre a cabeça, um símbolo de luta e resistência, não só a afirmar a identidade da artista, mas a ancorar a alma em conexão total com o corpo.

Segundo a teoria da moda de Flávio de Carvalho (2010, p. 40), que aborda tanto o tema pele quanto cabeça, “o homem só poderia ser ligado ao eterno por sua vaidade”. Tal afirmação destaca a função primária protetora do adereço em relação direta com a camuflagem, não apenas como proteção climática, mas também como uma proteção contra o outro no próprio ambiente, em que as autocomposições mesclariam, para ele, vaidade com proteção e, logo, transmutação. Fazendo ainda breve relação entre ornamento e religião, o autor aproxima as joias ocidentais a dispositivos de escravidão, por serem

colocadas nas extremidades do corpo, partes por onde Jesus Cristo foi crucificado e por onde o homem tentou “impedir a liberdade do pensamento pela falta de locomoção” (Ibid., p. 42). Com o passar do tempo, essas correntes e argolas, cada vez em maior quantidade, teriam impedido que a própria alma fugisse pelos orifícios da cabeça, principal portal de entrada e saída do corpo, configurando “arapucas para apanhar almas” (Ibid., p. 42). Em contraponto, o chapéu e o capacete foram associados por Carvalho às imagens que eram colocadas sobre a cabeça em cerimônias para indicar o retorno da alma para o corpo e, ainda, dependendo do contexto, ao desejo por liberdade, pois, segundo ele, as abas se assemelham a alguns animais marinhos, como peixes e raias. De todo modo, a cabeça é um grande portal do corpo: “ah, minha cabeça: estranha caverna aberta para o mundo exterior por duas janelas, duas aberturas, sei disso pois as vejo no espelho” (Foucault, op. cit., p. 10).

Inicialmente, pensei em dividir este texto em duas partes: **questão de pele**, sobre limites e coberturas do corpo a partir da vivência e do toque direto com a máscara ou com o vestível, e **questão de embalagem**, sobre modos de consumo dos corpos já cobertos e em estado performativo nos trabalhos comentados. No entanto, o próprio desenvolvimento da escrita comprovou que a pele é uma embalagem, a primeira de todas, o primeiro ativador de contato, a primeira topia, em que o vestir e o ser visto são indissociáveis.

Ainda, esta escrita também pode ser percebida como uma cebola, em um processo de troca de *textus* (tecidos) historicamente antigo e, ao mesmo tempo, constantemente trazido para percepções do tempo presente. Todas as interlocuções com autores e artistas constituem uma série de camadas, membranas, matéria palavra, tocando a própria *ecdysis* do trabalho, com a escolha de cada referência, desenhando um eixo de interesse específico, em que a ideia de mascaramento é assumidamente recorrente e uma espécie de costura mesmo das diversas imagens apresentadas. Constantemente, relembro a transdisciplinaridade da articulação, para contextualizar a entrada e saída de conceitos e relacioná-los com historicidades e situações. Poeticamente, acredito que a margem continua sempre em contato com as regiões vizinhas e que o ato de friccionar (campos e corpos) produz energia, aquece e, aqui, mantém vivo o debate em uma fluidez entre as artes que se interessa pelo ato de vestir ao vivo.

A relação breve com a ideia de mortalha facilitou a compreensão, afinal, do que eu buscava abranger ao tratar do corpo-máscara: uma ativação que se apresenta entre corpo e outra camada, em encontro e energização mútuos. Mais uma vez, ressalto que o hífen aparece aqui como ponte, conectando dois elementos distintos, embora tal conceituação possa parecer redundante, porque a máscara, afinal, demanda a animação. No entanto, máscaras também existem apenas enquanto objeto réplica, imagem que evoca um corpo já perdido ou idealizado em escultura, aproximando-se do contexto religioso ou decorativo, e não necessariamente das expressões em movimento. Sendo assim, procurei confirmar que um tecido ou qualquer material pode ser usado como máscara ou vestível, e que esse procedimento pode ser alongado para outras partes do corpo, entendendo o mascaramento também como um processo de embalagem total dessa materialidade.

Circunscrevo as possibilidades de composição de presenças únicas e híbridas, fruto da própria relação performativa e dos atos de vestir vivos e eventuais. Não defendo nenhuma categorização de prática ou linguagem homogênea corpo-máscara; pelo contrário, só pode haver a pluralidade de reconfigurações corporais e de pesquisas artísticas cuja repetição delineia um interesse de cada corpo, a partir do que lhe é possível. Apresento imagens que convidam a um entendimento polissêmico do vestível e abordam, portanto, a ampliação do corpo em outro estado, através de um acúmulo de camadas externas diversas – tecido, maquiagem, saco, caixa, cola etc. Tal agenciamento de figurino também aborda o consumo do corpo-máscara enquanto expressão artística e uma economia do corpo em outras instâncias, constantemente oprimido e coisificado no cotidiano.

Acredito que muitas definições de máscara, porosas, podem atravessar a ideia de corpo-máscara apresentada, para além deste artigo. Para salientar a relação arte-vida, destaquei, por exemplo, a máscara mortuária, que comporta tanto o molde que conduz à cópia, capaz de representar plasticamente um rosto, quanto a máscara ou obturador fotográfico, que configura uma cobertura translúcida ou opaca, capaz de obliterar uma superfície sensível ao mesmo tempo que busca capturar imagens. Pensando em uma camada também cosmética da máscara, em que um preparo pode ser aplicado ao corpo para efeitos estéticos ou curativos, retorno à percepção da existência de alguma ferida

corporal do artista-performer, comentada inicialmente a partir do pensamento de Lea Vergine. Este caminho aponta, por fim, para outra possibilidade da máscara, medicinal, em que o ato de embalar/re-velar seria capaz de ativar uma **cura-doria** de um corpo-ferida e insistir no ato performativo como transformador da própria vida – só havendo a insistência porque há, apesar de tudo, vida.

Referências bibliográficas

- BARTHES, R. As doenças do figurino no teatro. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 31, 1965.
- BARTHES, R. Plastic. *In*: SPARKE, P. (ed.). **The plastics age**: From modernity to post-modernity. London: Victoria & Albert Museum, 1990.
- CARVALHO, F. de; LANARI, M. (org.). **A teoria da moda de Flávio de Carvalho** (textos da exposição *Flávio de Carvalho desveste a moda brasileira da cabeça aos pés*). Rio de Janeiro: MAM, 2011.
- CESAR, M. F. Peles, corpos e máscaras. *In*: CESAR, M. F. **Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Ano zero – rostidade. *In*: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: 34, 1996. v. 3, p. 28-57.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Ser crânio**: lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- FABIÃO, E. (org.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.
- FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- KANTOR, T. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PALUCH-CYBULSKA, M. Kantor-Schlemmer – the betrayal. *In*: PALUCH-CYBULSKA, M. **Schlemmer | Kantor**. Kraków: Cricoteka, 2017. p. 205-261.
- PEQUENO, F. **Lygia Pape e Hélio Oiticica**: conversações e fricções poéticas. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.
- RAINER, A; SONNBERGER, G. (org.). **Arnulf Rainer Exhibition Catalog**. São Paulo: 23a Bienal Internacional de São Paulo, 1996.
- RIBEIRO, F. A intimidade como pensamento. *In*: FABIÃO, E. (org.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015. p. 308-319.
- TAYLOR, D. Eleonora Fabião: tocando o “ao vivo”. *In*: FABIÃO, E. (org.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015. p. 270-280.
- VERGINE, L. **Body art and performance**: the body as language. Milano: Skira, 2000.

Recebido em 13/10/2023

Aprovado em 28/10/2023

Publicado em 28/12/2023



Espaço-tempo fluido: entrelaçamentos entre a cenografia digital, performance e animismo

*Fluid space-time: entanglements between
digital scenography, performance,
and animism*

*Espacio-tiempo fluido: entrelazamientos entre
escenografía digital, performance y animismo*

Christiane da Cunha

Christiane da Cunha

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj). Artista visual e cênica com diversas exposições e performances no Brasil e no exterior. Co-fundadora e artista do coletivo transmídia Kawin.



Resumo

Neste artigo, sugere-se um enfoque da cenografia digital, à luz de perspectivas animistas, na zona de contato entre cosmologias ameríndias, negro-africanas e afro-brasileiras, que, a partir de outras vivências e noções sobre ritmo e movimento, produzem relações comunicativas com a alteridade. Para isso, tecem-se considerações com as noções de ritmo, vibração, luz e som, segundo as conceituações apresentadas por Kaká Werá Jecupé e Amadou Hampâté Bâ. Adicionalmente, como objeto de reflexão em relação à cena expandida, trata da abordagem transmídia do coletivo Kawin, cujos procedimentos criativos investigam vivências rítmicas expandidas entre a dança, o som, as artes visuais e a cenografia digital. O estudo propõe, assim, uma abordagem não normativa da cenografia digital em sua interação com a performance.

Palavras-chave: Cenografia digital, Animismo, Luz, Ritmo, Performance.

Abstract

The article suggests an approach to digital scenography, in the light of animist perspectives, in the contact zone between Amerindian, Black African, and Afro-Brazilian cosmologies, which, from other experiences and notions of rhythm and movement, produce communicative relationships with alterity. To this end, the notions of rhythm, vibration, light, and sound are considered, according to the conceptualizations provided by Kaká Werá Jecupé and Amadou Hampâté Bâ. Also, as an object of reflection regarding the expanded scene, it deals with the transmedia approach of the collective Kawin, whose creative procedures investigate expanded rhythmic experiences between dance, sound, visual arts, and digital scenography. The study thus proposes a non-normative approach to digital scenography in its interaction with performance.

Keywords: Digital Scenography, Animism, Light, Rhythm, Performance.

Resumen

Este artículo sugiere una aproximación a la escenografía digital a la luz de perspectivas animistas, en la zona de contacto entre cosmologías amerindias, negroafricanas y afrobrasileñas, que a partir de otras experiencias y nociones sobre ritmo y movimiento, producen relaciones comunicativas con la alteridad. Para ello, considera las nociones de ritmo, vibración, luz y sonido, según las conceptualizaciones presentadas por Kaká Werá Jecupé y Amadou Hampâté Bâ. Además como objeto de reflexión en relación con la escena expandida, aborda el enfoque transmedio del colectivo Kawin, cuyos procedimientos creativos investigan experiencias rítmicas expandidas entre danza, sonido, artes visuales y escenografía digital. Este estudio propone así un enfoque no normativo de la escenografía digital en su interacción con la performance.

Palabras clave: Escenografía digital, Animismo, Luz, Ritmo, Performance.

Introdução

O universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização
ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em
perpétuo movimento.

Amadou Hampâté Bâ, “A tradição viva”

A cenografia digital, na esfera das artes cênicas, se caracteriza pelo uso de imagens estáticas ou em movimento na forma de projeções que revestem partes ou a totalidade do espaço cênico. Isso ocorre em teatros, museus e galerias quando configurados como espaços híbridos entre as artes visuais e as cênicas, ou em ambientes *site-specific*¹ – podendo incluir ou não performers e audiência. Nas caixas pretas e brancas, como são comumente chamadas as salas teatrais e as galerias, a cenografia digital cria espaços-tempos virtuais responsáveis por parte ou pelo todo de um projeto cenográfico. Já em ambientes *site-specific*, costuma ser elaborada como uma instalação na qual o sentido da obra surge do amálgama entre as imagens projetadas e a natureza do espaço usado como suporte, que é transfigurado por elas (Denny, 2019).

Com o contínuo avanço das tecnologias da computação e dos sistemas de projeção, a cenografia digital possibilita facilmente hoje, com um mínimo de aparatos técnicos (um projetor de vídeo e um laptop), a criação de espaços virtualmente expandidos, capazes de operar de forma fluida uma grande gama de transformações – assim como um dia foi desejado e investigado pelo cenógrafo tcheco Josef Svoboda e pelo cenógrafo, arquiteto e encenador francês Jacques Polieri – precursores de uma nova cenografia que, aliada às evoluções tecnológicas, subverteu o uso da imagem no espaço para um conceito de espaço-imagem (Corvin, 2016; Picon-Vallin, 2008).

Originária da lanterna mágica, um aparato de projeção de imagens a partir do qual Hugo Bähr – reconhecido na Alemanha como um mestre da luz – criou, no século XIX, os primeiros projetores de imagens em movimento,

1 “Quando o teatro está ‘fora de si’, fora do seu lugar tradicional, fechado e institucional, quando transborda para a rua ou para qualquer enquadramento não criado especificamente para ele, ele é *site-specific*, isto é: *in situ*” (Pavis, 2016, p. 228, tradução nossa). No original: “*When the theatre is ‘beside itself’, outside of its traditional, closed and institutional place, when it overflows into the street or into any framework not specifically created for it, it is site-specific, that is to say: in situ*” Ibid.

a evolução da projeção de imagens acompanhou as grandes mudanças que transformaram a cena e as artes performativas. Essas mudanças tiveram início com o advento da luz elétrica e sua gradual introdução na cena (Simões, 2018). Tais transformações foram provocadas por uma gama de eventos, incluindo a renovação da cena moderna trazida por artistas como Edward Gordon Craig e Adolphe Appia, e a evolução das tecnologias do som após a Segunda Guerra. A partir dos anos 1970, essas mudanças finalmente ganharam impulso com os processos digitais e a interface do computador, além das novas possibilidades de armazenamento, repetição e controle trazidas pela informática (Baugh, 2005).

De acordo com o cenógrafo e escritor Christopher Baugh (Ibid., p. 213, tradução nossa), as novas tecnologias contribuem para a expansão do vocabulário cenográfico e para que a cenografia surja como um “[...] performer dentro da performance”². Algo já aventado, ao fim do século XIX, pelo cenógrafo, encenador e teórico Adolphe Appia: “Quando a fotografia elétrica em série [...] for introduzida na cena, a projeção poderá dizer-se todo-poderosa e poucas coisas lhe serão recusadas” (Appia, 1983 *apud* Picon-Valin, op. cit., p. 100). Baugh (Op. cit.) ressalta que as novas tecnologias não apenas transformaram diversas esferas da cena teatral, mas também introduziram novas formas e paradigmas que permearam o surgimento do teatro pós-dramático.

Apropriando-se de técnicas videográficas de interatividade ou de cinema digital, ou até mesmo de recursos tecnológicos interativos, o teatro, a dança e as outras artes cênicas expandiram suas expressões diferentemente das artes não presenciais. Pois os efeitos de virtualidade somados às presenças físicas e reais do palco resultam em um novo tipo de percepção, trazendo uma “realidade expandida” ou o também chamado “teatro expandido” (Denny, op. cit., p. 207).

No entanto, no contexto da cenografia digital, além da discussão sobre como as novas tecnologias estão transformando a cenografia e a performatividade do espaço, existe outro debate pertinente que Baugh começou a levantar, mas que ainda precisa de exploração mais aprofundada: a natureza e o conteúdo das imagens tecno-cenográficas. Neste contexto, o artista multimídia Johannes

² No original: “[...] performer within performance”.

Birringer (2017) aponta que a tendência predominante entre tecnólogos, artistas e produtores é focar no “como” em vez do “o que”. Eles priorizam o uso de inovações tecnológicas, muitas vezes negligenciando a reflexão sobre o conteúdo das obras e a necessidade de expandir estruturas críticas para critérios estéticos.

Contrário a esta corrente, em seu livro *Cenografia digital na cena contemporânea*, o diretor de teatro, cenógrafo e artista plástico Marcelo Denny (Op. cit.) esmiúça a historiografia, as ramificações e as diferentes potencialidades estéticas e poéticas da cenografia digital. Assim como Birringer, Denny critica o uso da técnica pela técnica e alerta para os riscos de modismos e interatividades vazias. Para além do livro, o percurso artístico de Denny destaca o papel das novas mídias na criação de novas poéticas e arquiteturas do corpo. Aqueles que tiveram o privilégio de tê-lo como professor puderam aprender sobre como, através delas e com elas, não apenas o espaço-tempo da cena, mas também o corpo pode se expandir ao adentrar configurações relacionais, temporais e tecnológicas que embaralham o real e o virtual, fora do âmbito da normatividade.

Segundo o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (1996, p. 121), o animismo³ “[...] postula o caráter social das relações entre séries humanas e não humanas: o intervalo entre natureza e sociedade é ele mesmo social”. Dessa forma, este estudo⁴ toma o fazer artístico como exercício comunicativo, na porosidade entre o corpo, o Outro⁵ e a Terra. Ao traçar diálogos e entrecruzamentos do animismo com a cenografia digital em sua interação com a performance, busco abordá-la como um campo intersemiótico transnatural – um espaço-tempo expandido não normativo, que flui e se atualiza continuamente, entre o visível e o invisível.

3 Recuperado pelos debates pós-coloniais como uma outra ontologia e sensibilidade, o termo hoje se contrapõe à preconceituosa conceituação original de Edward B. Tylor (Franke, 2012). No cerne do animismo, ontologia originária de inúmeras culturas, encontram-se embaralhados pelas políticas de dominação e controle ecológico e étnico, os chamados Outros coloniais, humanos e extra-humanos.

4 Desenvolvido na pesquisa *Conversar com árvores: A arte como exercício sensível entre o corpo e a Terra na Era Antropocena*. Doutorado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC-UNIRIO). Bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) (DSC-10).

5 A exemplo de autores como Grada Kilomba (2019), o termo Outro, quando iniciado com letra maiúscula, concerne aos Outros coloniais e, neste estudo, abrange os povos colonizados e, igualmente, os extra-humanos.

Entrelaçamentos dinâmicos

De acordo com o filósofo Achille Mbembe (2017), nas culturas animistas africanas ancestrais, a plenitude do humano só se concretizava quando este era também em parte extra-humano. Uma coextensividade alcançada por meio da busca e incorporação de atributos que reconhecia como carregados de valores. A aquisição de um corpo, nesse sentido, acontece na relação, em co-presença(s). Um corpo que em seu sentir apreende e articula informações em coextensividade com aquilo que o afeta.

A partir do conhecimento do povo Yepá Mahsã, no âmbito da fabricação de um corpo multifacetado, entrelaçado ao(s) extra-humano(s), o antropólogo João Paulo Lima Barreto (2021, p. 45) fala sobre uma concepção de composição do corpo como um embaralhamento entre tangível e intangível no qual, para além das instâncias visíveis, gravitam um conjunto de seis elementos etéreos “[...] *kahtise* (vidas) extra genéticos”. Dentre eles “*boreyuse kahtiro* (‘luz/vida’)” refere-se à luz – em sua multitude de formas e origens – como uma das potências que constitui o corpo (Ibid., p. 45-48).

As tessituras multissensoriais que a fabricação de **corpos-afecções** implicam e a imbricação profunda da performatividade das culturas africanas, ameríndias e afro-brasileiras, com o ritmo e o movimento nesses processos (Jecupé, 1998; Sodré, 2007; Thompson, 1974), encontram conceitualmente a essência da expansão da cena provocada pelas novas mídias. No acontecimento cênico da cena expandida, as múltiplas possibilidades de transfiguração do corpo proporcionadas pelas tecnologias da imagem ocorrem em coextensão com o corpo, o qual “[...] transcende as próprias barreiras biológicas” (Denny, op. cit., p. 202). Ademais, apesar de contextos, historicidades e visualidades diversas, esse encontro ocorre porque tais culturas, assim como as manifestações híbridas atravessadas pelas novas mídias em campo ampliado, tensionam as relações entre o sinestésico e o estético. Ao fazê-lo, trazem o espectador para dentro do evento através da ativação de sua sensorialidade para além da percepção formal. Se bem desenvolvida, a cenografia digital integrada à performance faz com que o espectador participe da obra via experiência sensorial-física de um campo de forças. Segundo a psicanalista e ensaísta Suely Rolnik (2003, p. 2):

Conhecer o mundo como forma convoca a percepção, operada pela sensibilidade em seu exercício empírico; já conhecer o mundo como força convoca a sensação, operada pela sensibilidade em seu exercício intensivo e engendrada no encontro entre o corpo, como campo de forças, decorrentes das ondas nervosas que o percorrem, e as forças do mundo que o afetam.

Os termos “teatro expandido” e “cena expandida”, aqui citados, estão intrinsecamente ligados ao conceito de “campo ampliado” (Krauss, 2008)⁶. Este conceito refere-se a processos complexos, nos quais ocorre um transbordamento ou esticamento de uma área artística específica, assim como das relações que determinam a criação, em que são reconhecidas a potência criativa do público, do espaço e até mesmo dos materiais e suas dinâmicas (Zonno, 2014).

Entretanto, ao aludir sobre possíveis entrecruzamentos do animismo com a cenografia digital na cena expandida, é preciso ponderar que levar a sério os materiais como participantes ativos no devir da criação demanda reconhecer a agência da matéria nos processos de devir do mundo (Bleeker, 2017). Neste contexto, a curadora Chus Martínez (2020) adverte que, ainda que em diferentes tempos e origens sejam borradas as fronteiras entre humano e extra-humano, entendimentos sensoriais que desafiam a compreensão clássica da racionalidade ocidental ainda são encarados com forte ceticismo no campo hegemônico da arte; “[...] aceitar visões ampliadas sobre o sensorial implica aceitar e realizar uma reforma das normas sociais que situam determinados comportamentos, saberes e produções artísticas em um domínio secundário em relação aos cânones que as instituições culturais e artísticas criaram” (Ibid., p. 7, tradução nossa)⁷. Em conflito com os questionamentos e quebras de paradigmas que provocou e provoca na arte ocidental dominante, o reconhecimento do Outro nos processos criativos em campo ampliado ainda

6 Conceito concebido pela crítica e teórica Rosalind Krauss em 1984, a partir de uma análise sobre a escultura, na qual abordou a complexidade que passa a caracterizar as práticas artísticas no pós-modernismo. Tal entendimento do fazer artístico provocou redefinições e novas abordagens nas artes visuais, na arquitetura e em diversos domínios das artes cênicas.

7 No original: “[...] to accept expanded views on the sensorial implies accepting and undertaking a reform of the social norms that situate certain behaviors, knowledges, and artistic productions in a secondary realm in relation to the canons that cultural and artistic institutions have created”.

se encontra entranhado na lógica antropocêntrica da normatividade colonial, que permeia as políticas culturais e o senso comum. Há, neste viés, a contínua centralidade do humano em um enquadramento ainda contaminado por tendências monomodais, oriundas do pensamento disciplinar.

Os saberes animistas primam pela “[...] interseção dos sentidos, ou transmutação de uma modalidade em outra” (Howes, 2011, p. 177-178, tradução nossa)⁸ e não são fatiados e estruturados através de uma lógica disciplinar – a noção de disciplina correspondendo a um determinado campo de estudo e atividade exclusivamente humana. São campos geridos por uma interação contínua entre diferentes meios, domínios, planos, ritmos etc., e nos quais participam humanos e extra-humanos. Assim como a cena expandida, o animismo é indisciplinado, ele escapa categorizações e flui continuamente em novas configurações.

Nas cosmologias animistas ameríndias, africanas e afro-brasileiras, emissão, recepção e informação envolvem, primordialmente, o trânsito de vibrações e reverberações intra e extracorpóreas. O escritor e etnólogo malinês Amadou Hampâté Bâ (1982, p. 210) descreve o animismo como “um modo particular de viver e experimentar o mundo na totalidade do ser” e situa a vibração no cerne da fala, tocando em uma noção crucial das tradições que cultivam formas de intercomunicabilidade com o mundo. Ele afirma: “Desse modo, sendo a fala a exteriorização das vibrações das forças, toda manifestação de uma só força, seja qual for a forma que assuma, deve ser considerada como sua fala. É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma” (Ibid., p. 172). Porém, Hampâté Bâ sublinha que os termos “falar” e “escutar” referem-se a realidades muito mais amplas do que as que normalmente lhes atribuímos. Fala e escuta, nesse contexto, só são conferidas via um total envolvimento perceptivo do ser em uma zona de embaralhamento de todos os sentidos.

Um sentido ampliado atribuído à fala como manifestação identitária de forças vibracionais também se encontra na cultura Guarani. Ainda que pertencente a outro universo geográfico e cosmológico, a cultura Guarani (ela mesma diversa, tendo várias ramificações) também detém a palavra

8 No original: “[...] *intersection of the senses, or transmutation of one modality into another*”.

na esfera do sagrado. Segundo o escritor e ambientalista Tapuia Kaká Werá Jecupé⁹ (1998, p. 75), “cabe lembrar que tudo entoa: pedra, planta, bicho, gente, céu, terra”. Os Guarani, assim como outras etnias brasileiras, estendem a permeabilidade da música do corpo ao espírito em uma visão na qual o ser é música, som, luz, vibração. O autor explica o significado da palavra Tupy: “tu = som, barulho; e py = pé, assento; ou seja, o som-de-pé, o som-assentado, o entonado”. No trecho a seguir, ele expõe a perspectiva sobre o som de alguns povos indígenas brasileiros:

Os povos indígenas brasileiros, mais precisamente os Tupinambá e os Tupy-Guarani, descendem de ancestrais chamados pelos antigos de Tubuguaçu, que detinham uma certa sabedoria da alma, ou seja, do ayvu, o *corposom* do Ser [...]. Os Tubuguaçu entendem o espírito como música, uma fala sagrada (*nê-enporã*) que se expressa no corpo; e este, por sua vez, é flauta (*U'mbaú*), veículo por onde flui o canto que expressa o *Avá* (o ser-luz-som-música), que tem sua morada no coração (Ibid., p. 24).

Tanto as colocações de Hampaté Bâ quanto as de Jecupé não seguem a lógica ocidental da separação corpo-mente-espírito, mas uma compreensão de entrelaçamentos dinâmicos que atravessam múltiplas matérias e dimensões tempo-espaciais, habitadas e regidas por forças e potências incomensuráveis. Se tomarmos como exemplo o *Ayvu* – “o *corposom* do Ser”, o espírito entendido como música, “fala sagrada (*nê-enporã*)” substanciada no corpo –, este indica que a matéria orgânica do corpo físico é atravessada e entrelaçada por instâncias materiais e imateriais. “O *Ayvu* é a substância ao mesmo tempo do divino e do humano” (Clastres, 1990, p. 27). O *Avá*, por sua vez, porção luz abrigada no coração que vitaliza o *corposom* (Jecupé, 2001), é expresso pelo corpo que “é flauta, (*U'mbaú*) veículo”, tornando-o ser-luz-som-música. O corpo só é corpo enquanto feixe de afecções e capacidades (Viveiros de Castro, 1996) e, “além de existir como fluxo, [...] também é um campo de força de contrastes” (Mbembe, op. cit., p. 85, tradução nossa)¹⁰.

9 Em sua releitura e tradução do livro: *Ayvu Rapyta: o fundamento da linguagem humana*, um conjunto de textos míticos dos Mbyá-Guarani, publicados em 1959 por León Cadogan em espanhol e guarani.

10 No original: “In addition to existing as flux, the body is also a force-field of contrasts”.

A correlação física elementar entre luz e som se encontra ao nível do movimento e das frequências enquanto variações dinâmicas de características e naturezas das ondas: eletromagnética e transversal para a luz, mecânica e longitudinal para o som. No âmbito sensorial, sentimos a música obviamente via nosso aparelho auditivo, mas também através das vibrações que transmitem a pele e fazem vibrar pele, pelos, carne, órgãos, fluidos, sinais nervosos, o corpo – interna e externamente. De acordo com o músico José Miguel Wisnik (1989, p. 19), “...o complexo corpo/mente é um medidor frequencial de frequências. Toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som”. A afirmação de Wisnik encontra ressonância com recentes pesquisas lideradas pelo neurocientista Anirban Bandyopadhyay (2020, p. 293, tradução nossa):

O cérebro toca uma música como o raga clássico indiano; significa que um conjunto de ritmos se desdobra infinitamente como uma automontagem codificada, tudo o que vemos, ouvimos, provamos, tocamos, cheiramos é decomposto em termos de algumas formas geométricas e toda a música se desdobra quando interagimos¹¹.

O ser-luz-som-música localiza a música para além de seus aspectos sensíveis, na gênese dos amálgamas que geram a vida. Luz ou som não são apenas instâncias do visível ou do audível, mas energia pura, vitalidade e, igualmente, mistério oscilante no domínio do escuro. Escuridão, morada de Exu-Elegbá (Lopes, 2005). Espaço primordial da fala e de toda criação. “Nhamandu fez com que seu próprio corpo surgisse na noite originária. Ele aparece e dilata-se, desdobra-se como uma flor que se abre à luz do Sol. Mas Nhamandu é para si mesmo seu próprio Sol, é ao mesmo tempo o sol e a flor” (Papá, 2021, p. 21). “Guarani vem de *Kuaray ra’y* e quer dizer ‘filhos do Sol’” (Ibid., p. 12). “O ser humano é um segundo sol nascendo e se pondo na Terra” (Fu-Kiau, 1998 *apud* Santana, 2019, p. 25).

¹¹ No original: “Brain plays a music like Indian classical raga; it means a set of rhythm unfolds infinitely just like a coded self-assembly, everything we see, hear, taste, touch, smell is decomposed in terms of a few geometric shapes and the entire song unfolds when we interact”.

Kawin

Nas culturas animistas, o campo inventivo é intrínseco à relação com o extra-humano. A premissa que guia essa noção é a de que a experiência da criação é sempre uma conversa, na qual o outro me atualiza. Tal sentido abrange a relação com os materiais, pois falamos em conjunto, através deles e vice-versa. Kawin é um coletivo de seres visíveis e invisíveis, mantido por mim em colaboração com o multi-artista e pesquisador togolês Anani Sanouvi¹², que trabalha a partir da natureza in-disciplinar das sensibilidades animistas de origem africana e ameríndia dos artistas. Com cerca de quinze criações que integram dança contemporânea, performance, arte sonora e artes visuais – que vêm desde 2006 sendo apresentadas no Brasil e no exterior –, entendemos o exercício da performance como uma forma de tecer conversas transespecíficas e buscamos, para além da justaposição de linguagens, uma dinâmica de expansão e co-extensividade entre diferentes instâncias.

Nossas pesquisas, práticas e processos se fundamentam em uma visão ampliada do ritmo, segundo a qual padrões rítmicos, visuais, motrizes, luminosos e sonoros são gerados, moldados e articulados de forma a propiciar experiências que ativem a interconexão das dimensões internas e externas do homem em diversos planos, visíveis e invisíveis (Jecupé, 2001; Thompson, op. cit.). Neste sentido, o ritmo exerce a função de agente criador e aglutinador entre o corpo e o mundo. Entrelaçada nessa abordagem, a concepção de cada performance busca o sentido de uma abertura a um estado sensível de trocas e comprometimento total com a ação presente.

Nessas realizações, processos criativos diversos são implicados como atividades colaborativas e tradutoras de vivências tecidas via práticas rítmicas performativas para outros corpos físicos, digitais, sonoros e luminosos. Envolvendo expressões e circuitos diversos, cada projeto tem um caráter transmídia e, conforme citado anteriormente, tratado a partir de contextos que não são fatiados e estruturados por meio de uma lógica disciplinar, mas sim pelas relações entre diferentes instâncias. Através dos fluxos

¹² Anani Sanouvi é um artista transmídia, performer, pesquisador da Universidade de Artes de Berlim (UDK – Universität der Künste Berlin) e mestrando em Dança na Universidade das Artes da Filadélfia (UARTS – University of the Arts). Premiado por diversas instituições, colaborou com artistas como Anne Teresa De Keersmaeker e Peter Sellers.

transmídia, são reativados, gerados e interconectados sentidos que ampliam a vivência das práticas performativas.

A cenografia digital surgiu desde o início do nosso percurso enquanto parceira e elemento constituinte de um espaço-tempo liminar, multidimensional e poroso. Dentro deste escopo, buscamos tecê-la com o vídeo, o desenho, a pintura, a fotografia, a animação, a dança-performance e a arte sonora na criação de zonas polirrítmicas – corpos-espaços-tempos maleáveis – que, em estreito diálogo com o performer, pudessem provocar sensações capazes de conectar ritmos intra e extracorpóreos.

Abrangendo tanto fenômenos temporais quanto espaciais e materiais, o ritmo engloba relações intermodais, envolvendo todos os órgãos sensoriais. Para viver, dependemos da capacidade de sintonização com a contínua produção de diferença dos ritmos – luminosos, sonoros, térmicos etc. – que nos compõem e nos conectam com diversos mundos. No âmago da nossa fisicalidade, células emitem luzes ultrafracas, biofótons, para se comunicar. Em nossas relações extra e intracorpóreas, não só os olhos, mas também toda a extensão da pele, percebe a luz através de moléculas fotossensíveis (Cronin, 2017)

Em Kawin, em consonância com o sentido do “ser-luz-som-música”, entendemos a luz como ritmo e, portanto, concomitantemente, como agente, força, linguagem e interlocução para além da linguagem, território de afetos. Nesse âmbito, pensar a luz como parceira provoca diferentes interações criativas que alteram os sentidos. Ao longo da minha atividade profissional como cenógrafa, performer e encenadora, trabalhando em interlocução com a luz, pude identificar – e a partir de então investigar conjuntamente – duas especificidades da projeção de imagens: seu caráter enquanto pele impalpável e a indissociabilidade de sua luminosidade dinâmica da presença do escuro.

A projeção de vídeo (figuras 1 e 2) subverte a fixidez opaca das superfícies quando as incorpora ao movimento fílmico e lhes confere uma materialidade luminosa dinâmica – como uma espécie de pele virtual. Trabalhar com ela nesse sentido implica conceber um conteúdo imagético que abarque a natureza constante e contínua da pele, evitando o uso de cortes secos na edição, bem como o emprego de perspectivas que possam dar uma conotação de tela ou janela à projeção. Ou seja, indo contra uma conotação

projeção como uma moldura, por meio da qual experimentamos outras temporalidades, vemos outros lugares ou objetos. Na projeção-pele, o espaço luminoso criado persegue a aderência ao presente e não evoca, ou se desdobra, em espaços virtuais para além do momento em cena (Cunha; Gardel, 2021).

Concomitantemente, sendo a luz a matéria-prima da projeção, sua presença na cena é contígua à escuridão. Logo, não só a movimentação da luz, mas também a de sua ausência, interage com o performer, com seus movimentos e sua recepção. Adicionalmente, independentemente das técnicas utilizadas em sua concepção, a natureza vibracional da imagem-luz difundida no espaço é diversa da natureza vibracional da imagem-luz contida em suportes digitais ou materiais a partir dos quais ela é criada. Logo, é necessário um processo de transdução entre os meios, que trate de possíveis mudanças cromáticas e, principalmente, que inclua o escuro, a ausência de luz, como elemento atuante no espaço-tempo a ser criado.

Figura 1 – Performance audiovisual, Anani Sanouvi em *Broto*, Kawin



Fonte: Registro da autora no Festival Julidans, Melkweg, 2009

Figura 2 – Performance audiovisual, Anani Sanouvi e Toti Angola em *Mandinga*, Kawin



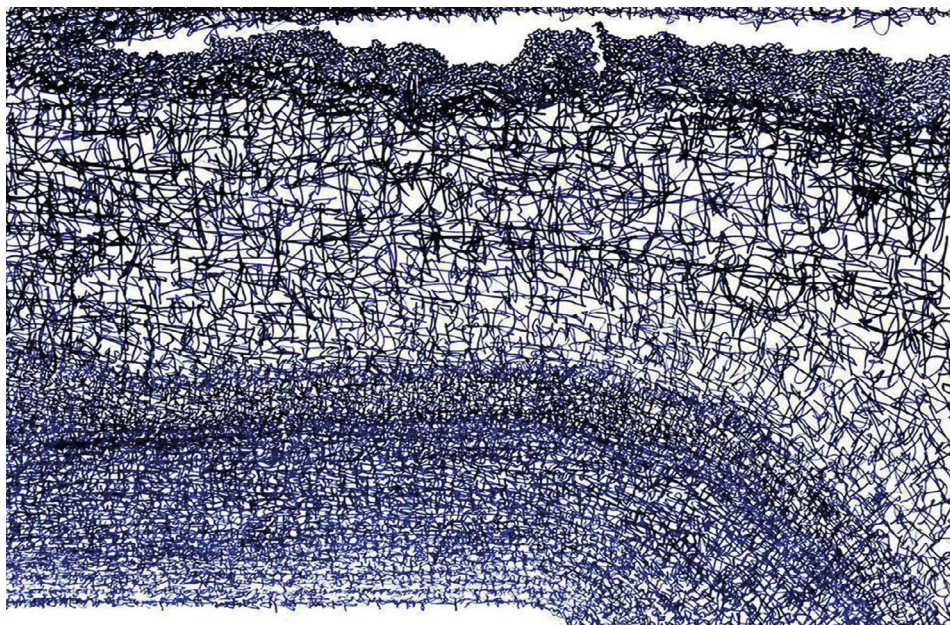
Fonte: Registro da autora no Festival Brasil-Amsterdam, Melkweg, 2010

O uso da imagem como pele luminosa e sua interação com o escuro facilitam a criação de situações nas quais, conforme proposto por Denny (Op. cit., p. 42-43): “[...] a imagem não é somente representação, mas simplesmente presentificação, em que a imagem não é mais figurativa, mas também funcional, ela tem como lastro um coeficiente de realidade [...]”. Dessa forma, nos processos cênicos, através da cenografia digital, buscamos manifestar no campo do visível a dinâmica das interlocuções transespecíficas despontadas nas práticas rítmicas performativas e traduzidas via diferentes manifestações expressivas (figuras 3, 4, 5, 6 e 7).

Em cada processo, as diferentes camadas entre dança-performance, arte sonora e cenografia digital são desenvolvidas em um trânsito de contínuo vai e vem entre elas, e no qual o ritmo é um elemento multiforme determinante na criação de cada processo. Os diferentes conteúdos – visual, sonoro e performativo – em vez de pensados e fixados em cenas, são trabalhados através de conjuntos de frequências, articulados em um movimento contínuo, com cada conjunto se fundindo no outro através de mudanças graduais nas intensidades e variações de suas respectivas camadas. Nesta dinâmica, o performer dispõe de um vocabulário a ser articulado de acordo com cada conjunto de

frequências e com a conexão com o público e o espaço de cada performance. Este investimento carnal e tecnológico no trânsito entre o visível e o invisível tem como perspectiva – a exemplo das práticas animistas – a insurgência do sentido não apenas no inteligível, mas, principalmente, em uma experiência sensorial multiforme (Cunha; Gardel, op. cit.; Picon-Vallin, op. cit.).

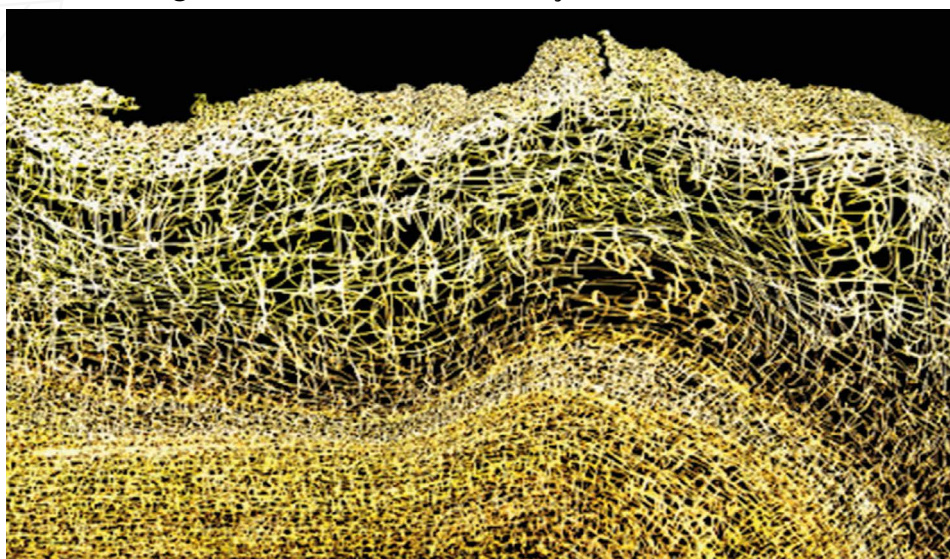
Figura 3 – Desenho, *Sem título*, Anani Sanouvi



Fonte: Registro da autora

Caneta esferográfica sobre papel, 29 cm x 21 cm, 2016

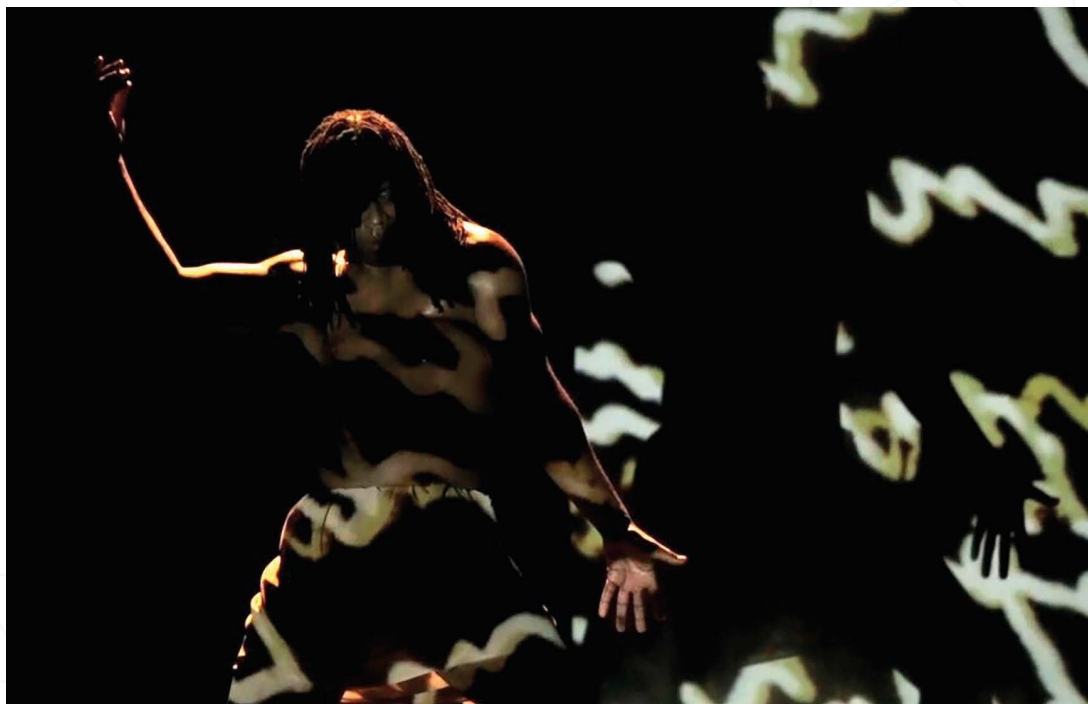
Figura 4 – *Still frame* da animação *Desenho*, Kawin



Fonte: Registro da autora

Animação, Full HD, 45 min, 2019

Figura 5 – Performance audiovisual, Anani Sanouvi em *Desenho*, Kawin



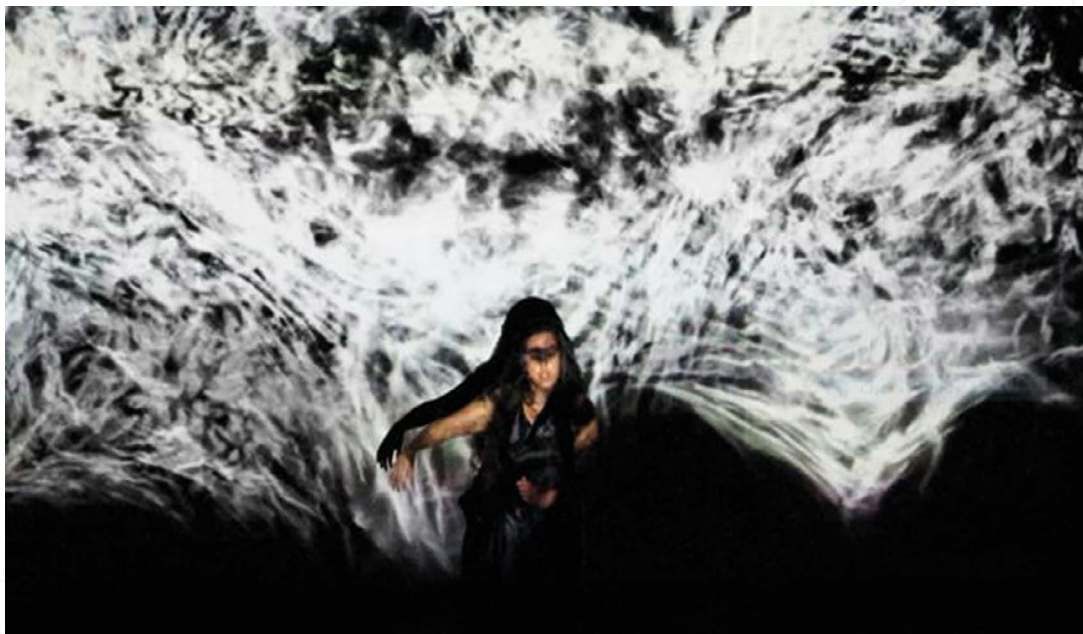
Fonte: Registro da autora no Festival O Corpo Negro, Sesc Copacabana, 2019

Figura 6 – Still frame da animação *Imbassaí*, Kawin



Fonte: Registro da autora
Animação, 16 min, Full HD, 2019

Figura 7 – Performance audiovisual, Christiane da Cunha em *Imbassaí*, Kawin



Fonte: Registro de Anani Sanouvi no III Festival Ecrã de Arte e Cinema Experimental, Rio de Janeiro, 2019

Reverberações finais

A partir de uma perspectiva animista, toda relação criativa é uma interação transmídia, visto que nenhum instrumento é considerado um ente passivo. Abordada a partir de uma sensibilidade animista, a cenografia digital, enquanto forma expressiva impalpável, fluida, possui um potencial de dialogar com os campos não só visíveis, mas também invisíveis da performance. Em simbiose com instâncias motrizes, sonoras, luminosas, o performer assume um corpo outro¹³. Neste sentido, não se torna uma tela – superfície de projeção. Entrar no corpo da virtualidade luminosa-sonora pela performance é tornar-se parte dele em uma zona de indiscernibilidade.

Pensar a cenografia digital em sua interação com a performance, como campo dinâmico, rítmico, oriundo de uma sensibilidade animista, é pensar em novos enunciados de relações transversais – subvertendo a noção de ambiente para a de um meio de fluxos e sujeitos em fluxo. Fluxos passíveis de alterar as relações cotidianas com o espaço, o corpo, o tempo e o Outro,

¹³ “Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro” (Viveiros de Castro, 1996, p. 133).

que não se destinem à fixitude de formas, mas a uma busca “[...] pela gênese perpétua” (Mbembe, op. cit., p. 85, tradução nossa)¹⁴.

Investigando interlocuções entre o animismo e a cenografia digital em sua interação com a performance, o estudo almeja ter propiciado formas contra-normativas de pensar processos artísticos no âmbito da cena expandida.

Referências bibliográficas

- BANDYOPADHYAY, A. **Nanobrain**: The making of an artificial brain from a time crystal. Boca Raton: CRC Press, 2020.
- BARRETO, J. P. L. **Kumuã na kahtiroti-ukuse**: uma “teoria” sobre o corpo e o conhecimento-prático dos especialistas indígenas do Alto Rio Negro. 2021. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2021.
- BAUGH, C. **Theatre, performance and technology**: The development of scenography in the twentieth century. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- BIRINGER, . Immersive dance and virtual realities. **Virtual Creativity**, Bristol, v. 7, n. 2, p. 103-119, 2017.
- BLEEKER, M. Thinking that matters: Towards a post-anthropocentric approach to performance design. In: MCKINNEY, J.; PALMER, S. (ed.). **Scenography expanded**: An introduction to contemporary performance design. London: Bloomsbury Publishing, 2017. p. 125-135.
- CLASTRES, P. **A Fala Sagrada**: Mitos e Cantos Sagrados dos Índios Guarani. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1990.
- CORVIN, M. Polieri: o criador da cenografia moderna. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 172-196, 2016.
- CRONIN, T. Seeing without eyes, cells throughout the body can detect light too. **Scientific American**, New York, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3FZaGct>. Acesso em: set. 2022
- CUNHA, C. da. **Conversar com árvores**: a arte como exercício sensível entre o corpo e a Terra na Era Antropocena. 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.
- CUNHA, C. da; GARDEL, A. Dramaturgia do ritmo. **Repertório**, Salvador, ano 24, n. 36, p. 63-86, 2021. DOI: 10.9771/rr.v1i36.38193.
- DENNY, M. **A cenografia digital na cena contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2019.
- FRANKE, A. Animism: Notes on an exhibition. **E-flux journal**, New York, v. 36, p. 1-22, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3MDSGZc>. Acesso em: 5 abr. 2016.

¹⁴ No original: “[...] for perpetual genesis” .

- HAMPÂTÉ BÂ, A. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO, J (org). **História Geral da África I: metodologia e pré-história da África**. São Paulo: Ática, 1982. p. 181-218.
- HOWES, D. Hearing scents, tasting sights: Toward a cross-cultural multi-modal theory of aesthetics. *In*: BACCI, F.; MELCHERART, D. (ed.) **Art and the senses**. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 161-182.
- JECUPÉ, K. W. **A terra dos mil povos**: história indígena brasileira contada por um índio. São Paulo: Peirópolis, 1998.
- JECUPÉ, K. W. **Tupã Tenondé**: a criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios do racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2019.
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, p. 128-137, 2008. DOI: 10.60001/ae.n17.p128%20-%20137.
- LOPES, N. **Kitábu**: o livro do saber e do espírito negro-africanos. São Paulo: Senac, 2005.
- MARTÍNEZ, C. Gathering Sea I Am! **E-flux journal**, New York, v. 112, p. 1-11, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/463e2pv>. Acesso em: 31 out. 2020.
- MBEMBE, A. **Negative Messianism in the Age of Animism**. Institute of the Humanities and Global Cultures, 26 set. 2017. Disponível em: https://youtu.be/kyHUJYfk_os. Acesso: maio 2021.
- MBEMBE, A. Variations on the beautiful in the Congolese world of sounds. **Politique Africaine**, Paris, v. 4, n. 100, p. 69-91, 2005. DOI: 10.3917/polaf.100.0069.
- PAPÁ, C. **Pytun jera, desabrochar da noite**. Rio de Janeiro: Dantes, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3Tg7t0g>. Acesso em: 20 abr. 2021
- PAVIS, P. **The Routledge dictionary of performance and contemporary theatre**. New York: Routledge, 2016.
- PICON-VALLIN, B. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva. 2008.
- ROLNIK, S. **Fale com ele ou como tratar o corpo vibrátil em coma**. Corpo, Arte e Clínica. UFRGS, Porto Alegre, abril de 2003. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf> . Acesso em: 16 jan. 2020.
- SANTANA, T. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. DOI: 10.11606/T.8.2019.tde-30042019-193540.
- SIMÕES, C. F. A eletricidade entra em cena. **Urdimento**, Itacorubi, v. 1, n. 31, p. 63-77, 2018. DOI: 10.5965/1414573101312018063.
- SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.
- THOMPSON, R. F. **African art in motion**: Icon and act. California: University of California Press, 1974.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996. DOI: 10.1590/S0104-93131996000200005.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZONNO, F. do V. **Lugares complexos**: poéticas da complexidade, entre arquitetura, arte e paisagem. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

Recebido em 04/09/2023

Aprovado em 23/10/2023

Publicado em 28/12/2023



Atuação-entre-meios como prática de expansão do campo cênico

*Acting-between-media as a practice of
expansion of the scenic field*

*Actuación-entre-medios como práctica de
ampliación del campo escénico*

Marília Guimarães-Martins

Marília Guimarães-Martins

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio (Bolsista CAPES), com doutorado sanduíche na New York University (NYU), Graduate School of Arts and Science (Bolsista PDSE/CAPES-2019). Atualmente, realiza pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-Unirio). Atriz, diretora teatral e professora.



Resumo

A partir das noções de fracasso e esgarçamento, termos usados por Rosalind Krauss para pensar a expansão do campo da escultura, este artigo volta-se para a observação de procedimentos e processos da montagem de *A pink chair (in place of a fake antique)* (2018), do Wooster Group/Elizabeth LeCompte, a fim de discutir os entrelaçamentos entre corpos e mídias técnicas de som e imagem no evento teatral, em interlocução com a arqueologia das mídias de Friedrich Kittler e com a ideia de complexo, como pensada pela Física. O trabalho, em seu propósito inicial e resultado final, elabora a noção de atuação-entre-meios como prática de expansão do campo cênico.

Palavras-chave: Atuação-entre-meios, Expansão do campo cênico, Tadeusz Kantor, The Wooster Group.

Abstract

Based on the notions of failure and fraying, terms used by Rosalind Krauss to think about the expansion of the field of sculpture, this article focuses on the observation of procedures and processes in the production of *A pink chair (in place of a fake antique)* (2018), by The Wooster Group/Elizabeth LeCompte, to discuss the interweaving between bodies and technical media of sound and image in the theatrical event, in dialogue with Friedrich Kittler's media archeology and with the idea of complex, as thought by physics. The work, in its initial purpose and final result, elaborates the notion of acting-between-media as a practice of expansion of the scenic field.

Keywords: Acting-between-media, Expansion of the scenic field, Tadeusz Kantor, The Wooster Group.

Resumen

A partir de las nociones de falla y deshilachamiento, términos utilizados por Rosalind Krauss para pensar en la expansión del campo de la escultura, este artículo se enfoca en la observación de procedimientos y procesos en el montaje de *A pink chair (in place of a fake antique)* (2018), del Wooster Group/Elizabeth LeCompte, con el fin de discutir el entrecruzamiento entre cuerpos y medios técnicos de sonido e imagen en el evento teatral, en diálogo con la arqueología de los medios de Friedrich Kittler y con la idea de complejo, como piensa la física. Este trabajo, en su propósito inicial y resultado final, elabora la noción de actuación-entre-medios como práctica de expansión del campo escénico.

Palabras clave: Actuación-entre-medios, Expansión del campo escénico, Tadeusz Kantor, The Wooster Group.

Porque a essência da técnica não é nada de técnico, por isso a meditação essencial sobre a técnica e a discussão decisiva com ela devem acontecer num âmbito que, por um lado, está aparentado com a essência da técnica e, por outro lado, no entanto, é fundamentalmente diferente dela. Um tal âmbito é a arte [...].

Martin Heidegger, *A questão da técnica*

NOTA INTRODUTÓRIA

A partir da observação crítica e analítica da encenação de *A pink chair (in place of a fake antique)* (2018), do grupo nova-iorquino The Wooster Group, dirigido por Elizabeth LeCompte, e em interlocução com Rosalind Krauss – particularmente com as noções de fracasso e de esgarçamento trabalhadas pela historiadora e crítica de arte ao pensar sobre a expansão do campo escultórico –, com Friedrich Kittler – na perspectiva dos estudos acerca de uma arqueologia das mídias –, e, ainda, com pesquisadores do campo da Física, que contemporaneamente avançam nas experimentações laboratoriais e nas formulações conceituais em torno da ideia de complexo, neste artigo objetivei pensar, em primeira instância, sobre os cruzamentos entre corpos e mídias técnicas de som e imagem no evento teatral, tendo como norte a reflexão sobre a noção de atuação-entre-meios. Para tanto, como processos metodológicos, realizei entrevistas com artistas integrantes de *A pink chair*, cumprí idas diárias ao NYU Skirball Center, em Nova York, em janeiro de 2020, onde o espetáculo estava em cartaz; utilizei-me de leituras comparativas, a partir de bibliografia selecionada no acervo da Bobst Library da New York University; e desenvolvi pesquisa de campo em residência de um mês na The Performing Garage, sede do Wooster, onde consultei os extensos arquivos documentais com trabalhos do grupo, organizados e catalogados minuciosamente pelo arquivista Clay Hapaz. Também na The Performing Garage, tive a oportunidade de acompanhar os ensaios da montagem de *A mãe*, de Brecht, com direção de Elizabeth LeCompte. Por meio dessas escolhas metodológicas, foi possível

desdobrar a formulação da ideia de atuação-entre-meios como uma prática de expansão do campo cênico¹.

Figura 1 – Sede do Wooster Group, The Performing Garage



Antes do início do ensaio de *A mãe*, de Brecht. No palco, o cenotécnico LLie Paun Capriel (ajoelhado), o ator Gareth Hobbs, uma assistente de cenografia e o iluminador do Wooster, David Sexton (de costas).

Fonte: Foto minha, em fevereiro de 2020

Um

Rosalind Krauss (2013, p. 3) observa que “a maneira como um artista assegura a natureza de seu suporte como meio é continuar trabalhando nele, repetindo-o”. Desde a segunda metade da década de 1970, a diretora

¹ Este artigo é um desdobramento do doutorado em Artes Cênicas realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – (Unirio) (Bolsa CAPES), sob a orientação da profa. dra. Flora Süsskind, com doutorado sanduíche no Exterior, na New York University (Bolsa PDSE-CAPEs), supervisionado pela profa. dra. Marta Chaves Peixoto. A tese *Atuação-entre-meios: cena e tecnologia nas versões de Bia Lessa, Christiane Jatahy e Elizabeth LeCompte/ Wooster Group para As três irmãs de Tchekhov* foi defendida em março de 2023, e contou com os seguintes professores na Banca Examinadora: Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo – USP), Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), Inês Cardoso Martins Moreira (Unirio) e Maria Helena Werneck (Unirio).

Elizabeth LeCompte usa mídias técnicas de som e de imagem nos espetáculos que dirige com o Wooster Group². A partir da montagem de *Hamlet* (2006)³, o Wooster **repete**, usando o termo usado por Krauss, o uso de imagens e áudios de gravações de outros espetáculos, que operam na cena como partituras de movimentos e sons para as atrizes e os atores, ou seja, escritas cênicas de outras encenações são apropriadas pelo grupo e incorporadas ao próprio roteiro dramaturgico dos espetáculos do Wooster. No caso de *Hamlet*, o vídeo projetado em cena para as atrizes e os atores era uma gravação da montagem do mesmo texto com Richard Burton no papel título.

No texto do encarte do DVD de *Hamlet*, dirigido por Juliete Lashinsky-Revene e pelo cineasta polonês Zbigniew Bzymek (que atua em *A pink chair (in place of a fake antique)*), no papel de “Man in the place of Kantor [Homem no lugar de Kantor]”), informa-se que

Os artistas usam fones de ouvido [sem fio] e monitores de vídeo no palco para se sincronizarem [“to channel”] com as vozes e movimentos gravados do filme de [Richard] Burton de 1964. Reeditamos o filme para que as falas dos atores seguissem estritamente as quebras de linha do texto de Shakespeare. As pausas dos atores do filme foram alteradas para garantir que cada linha do verso termine com uma pausa e não tenha nenhuma pausa significativa dentro dele. Essa reedição produziu “falhas técnicas” [“glitches”] tanto no movimento quanto na fala. Além disso, reduzimos a duração original do filme de Burton de três horas avançando rapidamente

2 O Wooster Group mantém trabalho continuado desde meados da década de 1970. Fundado por Spalding Gray (1941-2004), Elizabeth LeCompte, Jim Clayburgh, William Dafoe e Ron Vawter (1948-1994), o grupo surgiu de outro grupo do qual esses artistas faziam parte. Foi do Performance Group, coletivo dirigido por Richard Schechner, que se desdobrou o Wooster Group, e no mesmo endereço que atualmente ainda é a Performing Garage – na Wooster Street, nº 33, SoHo. Até hoje estão no grupo, além da diretora Elizabeth LeCompte, a atriz Kate Valk (desde 1979), os atores Ari Fliakos e Scott Shepherd, a produtora Cynthia Hedstrom e o arquivista Clay Hapaz (todos desde a década de 1990).

3 O Wooster iniciou o processo de criação de *Hamlet* em 2005. O espetáculo estreou em Barcelona, na Espanha, no *Festival Grec*, em junho de 2006. Em 2013, foram realizadas quatro apresentações da montagem no evento *Dispositivo The Wooster Group Clélia-93*, idealizado pela diretora Márcia Abujamra e por Ricardo Muniz, no Sesc Pompeia, de 13 a 31 de março. Além de *Hamlet*, o projeto incluía quatro apresentações de *Vieux Carré* (uma versão do Wooster Group para a peça *Vieux Carré*, de Tennessee Williams), a instalação de vídeo *There is still time.. Brother* e a exibição de uma seleção de filmes e vídeos de montagens do grupo que abarcava desde *Sakonnet Point* (1975) até *To you, the Birdie! (Phèdre)* (2002).

o filme [“fast forward”], fazendo cortes secos e fades cruzados. E algumas figuras do filme foram apagadas ou obscurecidas⁴.

Em *Hamlet*, então, firmam-se modos de criação do Wooster que viriam a se desdobrar em trabalhos posteriores, como em *A mãe*, de Bertolt Brecht (2021) – com o uso em cena do vídeo de uma montagem com as marcações e a concepção original de Brecht para o texto, com o Berliner Ensemble, em 1957⁵ –, e em *A pink chair (in place of a fake antique)*, com dramaturgia de Dorota Krakowska, filha de Tadeusz Kantor – com o uso do vídeo da encenação de *I shall never return*, encenada por Kantor, em 1988.

Eu estava em Nova York, aplicada na New York University, cumprindo estágio doutoral (PDSE-CAPES), e pude, então, assistir a seis apresentações de *A pink chair*⁶ na curta temporada no NYU Skirball Center, em janeiro de 2020. Também consegui autorização do Wooster para acompanhar os ensaios de *A mãe*⁷, na Performing Garage, nos meses de fevereiro e março de 2020, até o dia em que a sede do grupo foi fechada devido à pandemia da covid-19, de segunda a sexta-feira, das 11h às 17h.

A encenação de *A pink chair (in place of a fake antique)*, dirigida por Elizabeth LeCompte, teve como motivação inicial um convite do Adam Mickiewicz Institute, sediado em Varsóvia, na Polônia, para que o Wooster Group montasse um espetáculo em homenagem ao diretor teatral Tadeusz Kantor (1915-1990). Convite aceito, LeCompte começou a buscar motivações pessoais para conceber o projeto de encenação. Para tanto, decidiu, em 2013, visitar os lugares que Kantor habitou na Polônia, como sua casa de campo em Hucisko e seu estúdio de trabalho em Cracóvia.

Conversou também com atores que trabalharam com o diretor, como Bogdan Renczynski, que, em conversa gravada em vídeo, disse que,

4 Texto do encarte do DVD e do Blu-Ray do vídeo da encenação de *Hamlet*, dirigida por Elizabeth LeCompte, no Festival Internacional de Edinburgh, em agosto de 2013. Tradução minha.

5 Todos os televisores reproduziam as mesmas imagens: a gravação de uma apresentação da montagem de *A mãe* de 1957, com o Berliner Ensemble, feita pela East German Film Administration (Defa). O diretor Manfred Wekwerth remontou o espetáculo, mantendo os cenários e marcações da montagem dirigida por Brecht em 1932, assim como a atriz Helene Weigel, viúva de Brecht, no papel da mãe (Pelagea Vlassova) e Ernst Busch fazendo o filho (Pavel Vlassov).

6 Disponível em: <https://bit.ly/47sNH5y>. Acesso em: 4 out. 2023.

7 Disponível em: <https://bit.ly/3QqXSAE>. Acesso em: 4 out. 2023.

antes de entrar para o grupo, estava dividido entre a vontade de trabalhar com Kantor ou com Grotowski (com quem já fizera muitos workshops): “Grotowski me deu o corpo? Sim. Mas Kantor me deu o amor”⁸ – disse Renczynski. Perguntado em seguida sobre o que fez para ser aceito no grupo de Kantor, o ator relatou que estava exatamente no lugar onde conversava com LeCompte e que, ao falar sobre seu desejo de trabalhar ali, ouviu de Kantor um questionamento, e não exatamente uma resposta: “Bogdan, você sabe que eu não tenho nem um palco, então o que você quer fazer?” E o ator respondeu: “Eu posso limpar isso aqui, por exemplo”.

No texto do programa da temporada de *A pink chair*, no NYU Skirball, LeCompte comenta que, quando o Wooster recebeu o convite para fazer uma peça sobre Kantor, ela de fato não tinha ideia de como fazê-la. Com a direção de Kantor, a diretora tinha visto a montagem de *A classe morta*, em Nova York, em 1979, e, naquela época, iniciando como diretora, ficou fascinada pelo espetáculo. Passados quarenta anos de trabalhos com o Wooster, Elizabeth percebeu, durante a criação de *A pink chair*, que se identificava profundamente com o modo como Kantor trabalhava com seus atores e com a maneira pela qual seus espetáculos eram processados. LeCompte comenta: “Como a companhia dele, a nossa é também um coletivo de tempo integral, pessoas trabalhando juntas por muitos anos, com um espetáculo emendando no outro”⁹. A percepção desses elementos em comum entre Tadeusz Kantor e Elizabeth LeCompte não foi, entretanto, o único aspecto determinante para que o projeto de *A pink chair* tomasse forma. A encenadora explicaria:

[...] ouvi que Kantor tinha uma filha, Dorota Krakowska. Pedi para encontrá-la. No primeiro contato, soube que queria trabalhar com ela. Ela seria meu modo de entrada, como nossa guia e guardiã do trabalho dele [Kantor]. Ela conhecia nosso trabalho, assistiu em Berlim, e quis se juntar a nós, também – para talvez achar uma maneira de encontrá-lo, seu pai, mais uma vez¹⁰.

8 Disponível em: <https://bit.ly/40w9RRW>. Acesso em: 4 out. 2023.

9 Texto transcrito do programa da peça. Todos os trechos do programa citados neste artigo foram traduzidos por mim.

10 Ibid.

A decisão de Elizabeth LeCompte de alavancar o processo de criação de *A pink chair* apostando na interlocução com a filha de Kantor, ou talvez, mais precisamente, nas falas da filha sobre as lembranças de vida com o pai, sobre as recordações das criações teatrais do pai e, ainda, sobre o contexto político polonês do final da primeira metade do século XX até os anos 1990 (quando Kantor veio a falecer) relaciona-se estreitamente, a meu ver, a um comentário de LeCompte durante a visita ao estúdio de Kantor, em Kraków, ao ser indagada sobre “o que diria a Kantor se tivesse cinco minutos com ele?”:

Não sei.... não consigo pensar em nada. Eu posso me imaginar vendo-o, mas não percebo nada que eu perguntaria a ele. Obviamente, nesse momento, eu gostaria de olhá-lo trabalhando, mas eu não gostaria de perguntar a ele, gostaria de perguntar às pessoas que trabalhavam com ele, porque tudo é um reflexo dele, ele é um mistério no centro, você entende? Eu gosto disso. A melhor imagem do artista é algo que não pode ser manuseado exceto por um espelho.¹¹

LeCompte aproximou-se da figura de Kantor seguindo um viés de ética da criação artística que revela muito do modo como a diretora se coloca diante de seus trabalhos: chegar até Kantor – na cena do Wooster – pelo seu reflexo.

A dramaturgia de *A pink chair* é feita a partir de quatro materiais fundamentais: o filme da penúltima peça dirigida por Kantor, *I shall never return* (1988); gravações de cenas de ensaios do mesmo espetáculo (disponibilizadas por Dorota ao grupo); entrevistas do Wooster (com mediação de Kate Valk) com Dorota sobre o pai, seu trabalho e sobre ela mesma; e a versão do Wooster para a versão de Kantor do texto *O retorno de Odisseu*, do escritor Stanislaw Wyspianski.

Pelo programa de *A pink chair* também são informadas ao público as fontes musicais usadas na encenação de LeCompte: um hino protestante chamado *Bound for the promised land* e várias canções de *I shall never return*: dois tangos argentinos (*Tiempos viejos* e *El lloron*), uma canção de bar polonesa (*Bal na gnojnej*), uma composição de Frédéric Chopin (*Scherzo No. 1 in B minor, Op. 20*), dois hinos católicos (*Serdeczna matko* e *Lulajze jezuniu*) e um hino judaico (*Ani ma`amin*). Como se vê, é uma grande mistura de referências, discursos, filosofias.

¹¹ Transcrição de fala de Elizabeth LeCompte, no vídeo “Liz LeCompte in Tadeusz Kantor’s studio in Krakow” (2013), postado no site do Wooster Group. Tradução minha. Disponível em: <https://bit.ly/47t8Uwg>. Acesso em: 4 out. 2023.

O roteiro dramatúrgico de *A pink chair* é composto por um prólogo e quatro partes:

Prólogo:

Zbigniew “Z” Bzymek lê um manifesto de Tadeusz Kantor

Parte 1: Andar de cima no nosso teatro

Uma conversa com Dorota Krakowska, filha de Kantor

Parte II: O homem no lugar de Kantor

Dorota e Z assistem a trechos de ensaios com seu pai trabalhando em *I shall never return*

Parte III:

Uma miserável e suspeita acolhida/pousada

Um filme de *I shall never return* – a sequência onde Kantor é confrontado por seus atores

Parte IV: Retrato de Dorota

Um testemunho de coisas perdidas: uma cerimônia de casamento, terminando em uma parada militar

Parte V: O retorno de Odisseus

Um episódio da história de Odisseus de *I shall never return*¹²

A dramaturgia cênica foi construída a partir da relação dos atores com os vídeos transmitidos em um grande monitor que ficava posicionado no fundo do palco, no centro, sustentado por roldanas em barras de ferro, que possibilitavam que o monitor se deslocasse na vertical, para o alto e para baixo. Nesse monitor – que também voltaria a ser usado na montagem de *A mãe* – passariam trechos de depoimentos de Dorota sobre o pai, conversas entre a atriz Kate Valk, Dorota e o ator que fazia o papel de Kantor em cena, Zbigniew Bzymek (também polonês e amigo de Dorota), e trechos do vídeo da montagem de *I shall never return*, onde aparece Kantor no palco junto aos seus atores/personagens da peça.

Entrevistei o videomaker Irfan Brkovic, integrante do Wooster no período e, hoje, artista associado, em janeiro de 2020. Brkovic nasceu na Bósnia e estabeleceu-se em Nova York devido à aprovação na seleção – que envolveu centenas de candidatos para uma única vaga – para integrar a equipe técnica do grupo. Brkovic começou como assistente de vídeo nos ensaios de *A pink chair* em 2019, e no mesmo ano passou a assinar a elaboração das imagens,

¹² Texto transcrito do programa da peça.

estáticas e em movimento, no processo de criação de *A mãe*. Brkovic me explicou o funcionamento dos equipamentos usados na cena de *A pink chair*.

Foram montados dois sistemas de vídeo. Um de uso interno, ou seja, seis monitores vistos apenas pelos atores no palco, e operados pela atriz e gerente de palco Erin Mullin em seu laptop. Mullin acumulou as duas funções no espetáculo, fazendo duas personagens – “Mulher com chapéu-coco & laptop” e “Telemachus” (filho de Odysseus) – e acionando todas as entradas e saídas dos vídeos direcionados para os atores. Irfan Brkovic, enquanto isso, operava o segundo sistema de vídeo, por meio do qual ele acionava as imagens transmitidas pelo monitor (de aproximadamente 60 polegadas) posicionado no centro do fundo do palco. Brkovic me explicou que esses dois sistemas estavam rodando em apenas um software, e que todos os computadores estavam ligados em networking.

Na temporada de *A pink chair* que assisti no Teatro NYU Skirball, as mesas de operação – de imagens, som e luz – foram posicionadas no fundo da plateia, e, com isso, algumas das últimas fileiras foram interditadas, o que mostra a importância da aproximação e do contato entre os artistas operadores técnicos e os atores no palco. Brkovic comentou que, em alguns momentos, marcados durante os ensaios, quando Erin Mullin estava atuando e não tinha a possibilidade de operar seu laptop, a tarefa era assumida por ele, como no apagamento das luzes e de todos os vídeos ao final do espetáculo.

De maneira bem similar era realizado o trabalho de áudio durante a encenação, conduzido pelo técnico Eric Sluyter. Os atores e o público ouviam os áudios dos vídeos da gravação da montagem de Kantor, ruídos sonoplásticos diversos, trilha sonora composta para a montagem, além de canções corais apresentadas ao público pelas atrizes e pelos atores do Wooster. E, junto a toda essa intensa polifonia, os atores, em cena, ouviam pelos fones de ouvido as vozes dos atores de Kantor na apresentação filmada de *I shall never return*, enquanto pelos monitores – posicionados de costas para o público e espalhados pelo espaço cênico – viam as imagens gravadas da encenação de *I shall never return*, pelas quais seguiam as marcações cênicas de Kantor e os gestos das atrizes e dos atores.

Penso sobre todas essas operações como práticas de **atuação-entre-meios**, que funcionam como práticas de expansão do campo cênico. Assim como os atores usam o que veem nos monitores como escrita para as partituras de movimentos e gestos que executam no palco, eles simultaneamente falam no palco, em inglês,

o que ouvem nos fones de ouvido: as vozes das atrizes e dos atores da montagem filmada de Kantor, em polonês. Observa-se, então, que a cena do Wooster é regida por operações de simultaneidade e espelhamento, ou melhor, por **operações de expansão**, já que os corpos e vozes das atrizes e dos atores **expandem** as imagens visuais e sonoras transmitidas pelos monitores e fones de ouvido.

Esse modo de trabalhar do Wooster, em particular no que tange à atuação das atrizes e dos atores, não é sempre aceito pelo público ou pela crítica. Kate Valk, atriz do grupo desde o final da década de 1970, relatou em entrevista concedida a mim que por diversas vezes ouviu que os atores do Wooster não atuavam, já que, na maneira de ver dessas pessoas, o grupo apenas imitava as imagens transmitidas pelos monitores de TV espalhados pelo palco. Valk ainda observou que muitos costumam questioná-la se os monitores e os fones de ouvido atrapalham sua atuação, ao que Valk responde:

Isso é a minha atuação! Isso é o que fazemos. Se você tem esse tipo de mentalidade “Eu sou uma atriz e faço as coisas só assim”, não sei se você vai gostar de trabalhar da maneira que trabalhamos. Mas nós a inventamos porque a amamos e é divertido. Você já esteve por perto o suficiente para ver quando Liz diz: “Não, isso é terrível, isso é como uma peça ruim. Vamos pré-gravar isso [falas do texto] e vocês fazem sincronização labial ou misturamos com diálogos ao vivo.” Você sabe, Liz inventa todos esses truques, essas coisas [toca o ouvido, como quem sinaliza um fone de ouvido], que podem ser consideradas como truques. E as pessoas resmungam: “Ah, pessoal, vocês não atuam, vocês dependem dessas coisas [sinaliza novamente o fone de ouvido]”. Então, se você se sente assim, não venha ao espetáculo, porque não é fácil. Você viu, nós ensaiamos muito. Ensaíamos por muito tempo. E é como uma partitura musical em que você tem que tocar. Você tem que estar nela e viva nela, você não é um robô. Você ouviu Liz dizer também: “Você soa como [faz o gesto com as mãos sinalizando uma boca mecânica, como a de um ventríloquo]. Você tem que ser real, isso tem que ser real”. É uma maneira de colocar todo mundo no mesmo barco também. Porque não tem nenhuma técnica fora o trabalho com a tecnologia. E trabalhamos com isso de uma maneira muito sofisticada. É profundamente integrado. Fazemos ajustes o tempo todo. E está evoluindo o modo como trabalhamos com as TVs, como trabalhamos com os fones de ouvido, como trabalhamos com as faixas pré-gravadas ou ao vivo, com algum tipo de interrupção ao vivo ou interface com o que estamos fazendo (Guimarães-Martins, 2023, p. 116).

A partir desta fala de Kate Valk, e em interlocução com Rosalind Kraus ao pensar sobre a crise na categoria escultura e a consequente expansão do campo

escultórico, o que se **esgarça, falha, fracassa**, em muitos espetáculos do Wooster, como em *A pink chair*, que faz com que parte dos espectadores chegue a dizer que o que veem não é teatro e que os atores não estão em cena como atores?

Figura 2 – Cena de *A pink chair*



Da esquerda para a direita: Ari Fliakos, Kate Valk, Zbigniew Bzymek (na mesa), Jim Fletcher, Danusia Trevino, Suzzy Roche, Erin Mullin e Gareth Hobbs, em *A pink chair* (*in place of a fake antique*).

Foto: Maria Baranova

Figura 3 – Cena de *A pink chair*



O ator Zbigniew Bzymek e, na imagem do monitor no fundo do palco de *A pink chair*, Tadeusz Kantor.

Foto: Maria Baranova

Figura 4 – Cena de *A pink chair*



Nesta foto de *A pink chair* é possível ver os monitores na boca-de-cena, voltados para as atrizes e os atores no palco. Dorota Krakowska na tela¹³.

Foto: Maria Baranova

Dois

Em 1974, em artigo publicado na revista do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA – Museum of Modern Art), Cora Rosevear observou que um visitante do Sculpture Garden do MoMA¹⁴, diante da obra *Monumento a Balzac*, de Auguste Rodin, poderia se surpreender ao tomar conhecimento que essa escultura fora rejeitada em sua primeira exibição no Salão de Maio, em 1898: “Foi rejeitada como inadequada por aqueles que a encomendaram, publicamente ignorada pelo presidente da França e amplamente ridicularizada nos jornais” (Rosevear, 1974, p. 5).

Entre 1890 e 1898, Rodin criou mais de quarenta estudos para o monumento em homenagem a Balzac. Leu seus romances e as biografias sobre o autor, pesquisou seus retratos e caricaturas, encomendou roupas ao alfaiate pessoal de Balzac com as medidas exatas do escritor, assim como viajou até Tours, onde o poeta nasceu.

¹³ Fotos gentilmente cedidas pelo Wooster Group e pela fotógrafa Maria Baranova para este artigo.

¹⁴ Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden.

Rosalind Krauss considerou tanto a estátua de Balzac quanto *Portas do inferno*, também de Rodin, como experiências que poderiam ser pensadas como marcos da transição da escultura, historicamente compreendida como monumento (estátua, marco comemorativo, e, nesse sentido, uma representação) para o que Krauss (2008, p. 132) chamou de condição negativa da escultura, que se caracterizaria, em particular, pela “ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar”.

O que me interessa aqui não é exatamente pensar na escultura como monumento nem em sua condição negativa, mas deter-me um pouco sobre o olhar de Krauss diante dos quarenta estudos de Rodin para o monumento a Balzac, assim como diante de *Portas do inferno*, consideradas **obras fracassadas**. A historiadora comenta que

O indício do fracasso dessas duas obras como monumento – cujas encomendas eventualmente falharam – não é apenas o fato de existirem inúmeras versões em vários museus de diversos países, mas também a inexistência de uma versão nos locais originalmente planejados para recebê-las. Seus fracassos também estão entalhados nas próprias superfícies: as portas foram desbastadas excessivamente e recobertas a ponto de se tornarem inoperantes; Balzac foi executado com tal grau de subjetividade que o próprio Rodin, conforme suas cartas atestam, não acreditava que fosse aceito” (Ibid., p. 132).

Krauss compreende que essas inúmeras tentativas de Rodin indicariam um **esgarçamento** da própria lógica da escultura como monumento. Ou, em outros termos, apontariam para a ideia de que, como as convenções de qualquer categoria artística – no caso, da escultura – não são imutáveis, um dia a lógica começa a **falhar** (“*the logic began to fail*”) (Ibid., p. 131). O verbo *to fail* pode ser traduzido para o português como “fracassar”, “falhar” ou “esgarçar”¹⁵. Esse esgarçamento se daria no interior de uma estrutura lógica (de um sistema de convenções), do que historicamente fora compreendido como escultura, e que Krauss, alinhada com o pensamento do modernismo nas artes plásticas, passou então a pensar como condição negativa do

¹⁵ A tradução usada aqui é a de Elizabeth Carbone Baez, na publicação do número I de **Gávea**, revista do curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 1984, e reeditada em Krauss (2008).

monumento, citando como exemplos as obras de Brancusi: *Galo*, *Cariátides*, *Coluna sem fim* e *Adão e Eva*.

A reflexão de Krauss não para, porém, nesta transição da ideia de monumento para a ideia de condição negativa do monumento, já que ela logo sinalizaria um segundo movimento, no qual a escultura se aproxima do que identificou – agora alinhada ao pensamento do pós-modernismo – como pura negatividade: nem paisagem, nem arquitetura. Exemplos deste período, situado por Krauss na passagem dos anos de 1960 para os 1970, seriam as obras de Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt e Bruce Nauman.

Nesta outra transição, novamente o que me interessa não é o conceito de escultura como pura negatividade, e sim o pensamento de Krauss acerca do que ela situa como **lógica complexa das obras**, à qual a pesquisadora relaciona um movimento de expansão do campo escultórico.

Transportando essa reflexão para o campo teatral, e retornando às criações do Wooster Group, novamente sobre *A pink chair*, recoloco a questão: o que falha, esgarça, fracassa – no ponto-de-vista do público – na cena teatral, para que falem: “Isso não é atuar”? Esse estranhamento seria exatamente efeito dos jogos e tensões entre corpos e mídias técnicas de som e imagem no palco? Ou, em outros termos, em que medida a prática da atuação-entre-meios expande a cena teatral no limite da quebra da própria convenção da categoria teatro?

Luiz Fernando Ramos (2015, p. 157-8), ao analisar criticamente a trajetória do artista Jack Smith, observa que “de algum modo, Smith revela-se a matriz de uma *mimesis* aberta, ou imune ao encaixe inexorável a um referente que, animada pela perspectiva do colapso, da não efetivação e da falha, torna-se recorrente nos dias atuais [...]”. Sílvia Fernandes (2018, p. 10), por sua vez, destaca, na contemporaneidade, a incompletude das manifestações cênicas e o caráter provisório e processual das experiências: “[...] não se trata mais de ressaltar o hibridismo de linguagens, mas da tentativa de subtrair do teatro o caráter espetacular de obra acabada”. Dos comentários de Ramos e de Fernandes, ressalto duas ideias que, de algum modo, se formam por movimentos de negação: não encaixe e não hibridismo. As duas noções não apenas se articulam, a meu ver, à ideia de uma lógica interna complexa

das obras, percebida justamente por suas falhas, esgarçamentos, expansões, mas revelam, ainda, interrupções/suspensões: entre-espacos, entre-tempos, entre-meios.

Três

Voltando às tentativas de Rodin, a resistência do público e da crítica aos bustos de Balzac está longe de ser um evento isolado naquela intensa passagem do século XIX para o XX, quando as mídias de imagem, som e escrita, como o gramofone, a câmera fotográfica, o filme, a máquina de escrever, e tantos outros meios técnicos, se inseriram na vida cotidiana. O mundo começava a armazenar, ainda sob o assombro de todos, suas imagens pela fotografia e pelo filme, assim como os sons pelo fonógrafo e pelo gramofone. Um mundo das abreviações rápidas da estenografia, dos tipos gráficos das máquinas de escrever, das distâncias encurtadas do telégrafo.

Marshall McLuhan (1972, p. 323) observou, na segunda metade do século XX, que William Blake “explicita que os homens mudam quando muda a posição relativa entre os sentidos. E que esta posição relativa muda quando qualquer sentido ou função corpórea ou mental se exterioriza sob forma tecnológica”. Ideia que, por sua vez, ecoa, de alguma forma, em Friedrich Kittler (2019, p. 19), ao formular que “o que permanece das pessoas é aquilo que a mídia é capaz de registrar e transmitir”.

Kittler comenta, ainda, que diante dos aparelhos do início do século XX, ou seja, diante de “armazenadores capazes de gravar e reproduzir dados acústicos e ópticos no seu próprio fluxo temporal”, “o ouvido e o olho se tornaram autônomos” (Ibid., p. 24). O historiador analisa da seguinte maneira essa diferenciação na percepção:

Com a diferenciação tecnológica entre óptica, acústica e escrita – da maneira como ela explodiu o monopólio de registro de Gutenberg por volta de 1880 –, o assim chamado ser humano se tornou factível. Sua essência transborda para equipamentos. As máquinas conquistam funções do sistema nervoso central, e não somente, como todas as máquinas antes disso, da musculatura. E é só com isso – não com a máquina a vapor ou a estrada de ferro – que se chega à separação limpa entre matéria e informação, entre real e simbólico. Para ser possível inventar

o fonógrafo e o cinema, os antigos sonhos da humanidade não são suficientes por si próprios. Olho, ouvido e cérebro têm que se tornar objetos de pesquisa em suas próprias fisiologias. Para otimizar maquinalmente a escrita, ela não pode mais ser sonhada como expressão de indivíduos ou como rastro de corpos. As formas, diferenças e frequências de suas próprias letras têm que vir em fórmulas. O assim chamado “ser humano” decai em fisiologia e tecnologia da informação (Ibid., p. 40-41).

Kittler já pensava na década de 1980 em uma ontologia das mídias, ou seja, uma perspectiva de entendimento e de apreensão do humano a partir de uma história e arqueologia dos meios: técnicos e físicos. Em artigo de 2009 – dois anos antes de seu falecimento –, o pesquisador retoma e avança no tema, ao discutir justamente a ausência, no campo da Ontologia, da temática das mídias. E ressalta, inclusive, que Aristóteles pensara nas mídias, não em seus escritos ontológicos, mas sim nos estéticos (ao tratar da percepção sensorial). A discussão sobre o ser humano não costumava passar pelas reflexões sobre a técnica e suas mídias, como diz Kittler, destacando

[...] que a Filosofia (ou, nos termos de Heidegger, a Metafísica europeia) foi necessariamente incapaz de conceber a mídia enquanto mídia. Esta negligência se inicia com Aristóteles: primeiro, pois sua Ontologia lida apenas com as coisas, sua matéria e forma, mas não com as relações entre as coisas no tempo e no espaço. O conceito mesmo de um meio (físico) (*tò metaxú*) é relegado à sua teoria da percepção sensorial (*aisthesis*). Segundo, porque, como os gregos não distinguiam entre o discurso articulado da fala e as letras alfabéticas articuladas, o conceito mesmo da escrita como meio (técnico) próprio à filosofia está ausente desde Aristóteles (Kittler, 2018, p. 144-145).

A filosofia, desde a Grécia Antiga, “apesar de tempos em tempos ter lidado com a mídia física ou elementos tais como éter, luz e água, negligenciou completamente sua própria mídia técnica desde os antigos volumes até os modernos bestsellers” (Ibid., p. 151). A temática dos meios técnicos seria enfrentada apenas no século XX. “Somente em Heidegger surgirá uma consciência filosófica para os meios técnicos”, observou Kittler (Ibid., p. 144).

Esse vácuo me interessou e orientou o rumo de minhas pesquisas – sintetizadas aqui em forma de artigo –, na medida em que a reflexão, talvez ainda escassa, entre arte e técnica traz impasses, na contemporaneidade,

para a prática das artes, incluindo as artes cênicas, tanto nos processos de criação das obras quanto na formação dos artistas da cena, bem como na apreciação dessas obras e atuações.

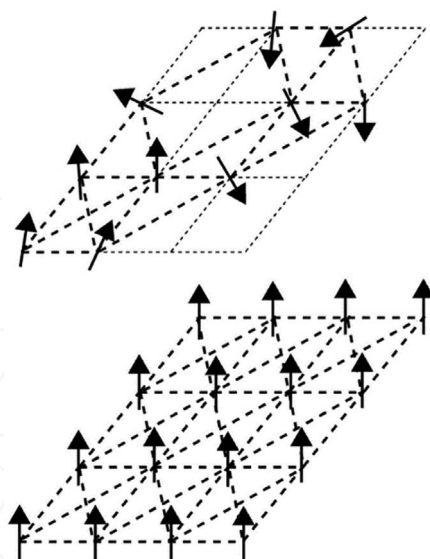
Ao observar o trabalho das atrizes e dos atores em *A pink chair*, refletia sobre a ideia de meio. Em primeiro lugar, como aquilo que está, nas relações de tempo e espaço, entre (ou seja, que funciona como mediador, oscilando entre afastamentos e aproximações, assincronias e sincronias); e, em segundo lugar, como aquilo que se constitui, a partir de sua matéria e de sua forma, como algo entre (ou seja, algo que materialmente liga um meio a outro). Tempo-espaço, matéria-forma, corpos e mídias técnicas de imagem e som em atuação.

É nesta via que compreendo o trabalho de criação da atriz Kate Valk em *A pink chair*, assim como em outras obras do Wooster, como uma prática de **atuação-entre-meios**. O corpo da atriz – seus gestos, movimentos, imobilidades, respirações, musicalidade e ritmo – apreendido no jogo de contraponto com as imagens veiculadas pelos monitores voltados para os atores no palco e pelos áudios reproduzidos pelos fones de ouvido. As mídias técnicas de som e de imagem e o corpo/voz da atriz se entrelaçam. Corpos e meios técnicos atuantes, integrantes de um mesmo sistema complexo, ou, mais precisamente, de uma mesma cena complexa.

Na Física, “para se entender o comportamento dos sistemas complexos”, explica o pesquisador e físico Elbert E. N. Macau (2002, p. 5-6), “é necessário compreender como suas diversas partes agem em conjunto de forma a produzirem o comportamento do todo”. Macau define sistema complexo como “um sistema que apresenta um comportamento intrincado, que é difícil de ser modelado através do enfoque reducionista de sucessivas subdivisões em busca de suas constituintes elementares” (Ibid., p. 1). O também pesquisador e físico André Martins, por sua vez, observa que o estudo dos sistemas complexos envolve tanto a observação do modo como componentes microscópicos geram as leis e regras que descrevem o sistema macroscópico (o mais comum, como aponta Martins), quanto, inversamente, o modo como aspectos macroscópicos influenciam o comportamento de elementos microscópicos (Martins, 2020). E o físico Eduardo Sato (2021), em artigo sobre as pesquisas de Giorgio Parisi, prêmio Nobel da Física de 2021, acerca dos vidros de spin,

explica que “diferente das estruturas cristalinas mais comuns, onde os átomos estão dispostos de forma ordenada, isto é, equidistantes e repetindo o mesmo padrão geométrico, os vidros de spin são desordenados”. Seguem as imagens publicadas no artigo de Sato:

Figura 5 – Vidro de spin e material ferromagnético



Legenda das imagens publicadas no artigo “Sistemas complexos e o Nobel de Física de 2021”: “Exemplo de ordem e desordem: na primeira imagem temos um vidro de spin e na segunda um material ferromagnético. Imagem por: Zureks – Wikimedia Commons”

Fonte: Sato (2021, p. 3)

O vidro de spin é um exemplo, na Física, de sistema complexo – movimentos ora coincidentes, ora diametralmente opostos; pequenas partes em relação a um todo maior, e um todo interrelacionado com suas partes, em um movimento de mão dupla/múltipla.

Analogamente ao funcionamento de um vidro de spin, a cena criada pelo Wooster Group, em *A pink chair*, faz-se também por dinâmicas complexas. O jogo entre atores e mídias técnicas de som e imagem no espaço da encenação constitui-se exatamente por uma aparente desordem, algo de intrincado, em que o microscópico e o macroscópico estão sempre, em alguma medida, em alteridade e em entrelaçamento. Kate Valk e o coletivo de atrizes e atores criam seus deslocamentos e gestos no palco a partir do espelhamento do que veem dos atores de Kantor no vídeo, assim como projetam suas vozes no espaço cênico, no mesmo instante em que escutam as vozes na língua polonesa pelos fones de ouvido. Tudo isso é entremeado pelo comprometimento

de autoralidade e de ineditismo do Wooster Group na construção da cena de *A pink chair*. Os corpos das atrizes e dos atores estão entre meios técnicos, e os meios técnicos só existem ali pelos corpos em cena. Corpos e mídias técnicas de som e imagem em atuação, em choque, em desdobramentos múltiplos e performáticos.

Nesta linha de pensamento, surge, no fechamento deste artigo, uma possível síntese para a questão aqui levantada: em que medida a ideia de atuação-entre-meios poderia ser pensada como uma prática de expansão cênica? Na medida em que atuar-entre-meios é, de algum modo, esgarçar e fazer falhar convenções teatrais, não para fazê-las sumirem de todo, mas para reconfigurá-las, transfigurá-las – de modo complexo, expandido –, a partir da compreensão de que pensar sobre arte e técnica seria, de algum modo, pensar sobre o espaço-tempo-entre-as-coisas, ou sobre o modo como as coisas, humanas ou não, atuam-entre-meios, no teatro.

O assunto é extenso, e evidentemente não se esgota neste artigo. A partir da análise crítica da encenação de *A pink chair (in place of a fake antique)*, do Wooster Group, refletimos acerca dos cruzamentos entre atuação cênica e tecnologias, entrelaçando as perspectivas teóricas de Rosalind Krauss (esgarçamento, falha e fracasso, ao pensar sobre a expansão da escultura), de Friedrich Kittler (apreensão do humano a partir de uma história e arqueologia dos meios técnicos e físicos) e de pesquisadores do ramo da Física acerca da noção de complexo. Deste modo, os percursos da pesquisa e da escrita guiados pela reflexão em torno da ideia de atuação-entre-meios como prática de expansão cênica acabaram por evidenciar fraturas há muito expostas, colapsos da própria categoria teatro.

Referências bibliográficas

- FERNANDES, S. Teatro expandido em contexto brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 6-34. 2018. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i1p6-34.
- GUIMARÃES-MARTINS, M. **Atuação-entre-meios**: cena e tecnologia nas versões de Bia Lessa, Christiane Jatahy e Elizabeth LeCompte/Wooster Group para *As três irmãs* de Tchekhov. 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.
- HEIDEGGER, M. **A questão da técnica**. São Paulo: Paulus, 2020. *E-book*.

- KITTLER, F. A. **Gramofone, filme, typewriter**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019.
- KITTLER, F. A. Por uma ontologia da mídia. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 143-154, 2018. DOI: 10.29146/eco-pos.v21i2.20493.
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 87-93, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/49xaEGk>. Acesso em: 8 dez. 2023.
- KRAUSS, R. The real thing: an interview with Rosalind E. Krauss. [Entrevista concedida a] David Plante. **Artcritical**: the online magazine of art and ideas, [s. l.], 30 Aug. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/4a6aFI7>. Acesso em: 7 dez. 2023.
- MACAU, E. E. **Sistemas complexos**. São José dos Campos: Inpe, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3QSdzlF>. Acesso em: 4 out. 2023.
- MARTINS, A. O que são sistemas complexos? **USP-Sistemas Complexos**, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3QTa5j3>. Acesso em: 4 out. 2023.
- MCLUHAN, M. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Editora Nacional: Editora da Universidade de São Paulo, 1972.
- RAMOS, L. F. **Mimesis performativa**: a margem de invenção possível. São Paulo: Annablume, 2015.
- ROSEVEAR, C. Rodin's Balzac. **MoMA**, Nova York, n. 1, p. 5, 1974.
- SATO, E. Sistemas complexos e o Nobel de Física de 2021. **Instituto Principia**, São Paulo, 3 nov. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/41bo0EF>. Acesso em: 4 out. 2023.

Recebido em 06/09/2023

Aprovado em 28/10/2023

Publicado em 28/12/2023



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v22i3p112-136

Dossiê

Espaços para conversar: a espacialidade como dispositivo dramático convivial

Spaces to chat: spatiality as a convivial dramaturgical device

Espacios para charlar: la espacialidad como dispositivo dramático convivial

Marcos Coletta

Marcos Coletta

Doutorando em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes/EBA/UFGM). Bolsista CAPES/PROEX. Ator, dramaturgo e cofundador do Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum (BH/MG)



Resumo

Este artigo aborda espacialidades cênicas pensadas como ambientes compositores e facilitadores da dinâmica dramaturgical convivial e performativa que privilegia e acentua a relação entre atores e espectadores. O autor realiza uma breve retrospectiva histórica de alguns exemplos importantes para a explosão do espaço teatral no século XX, e discute as singularidades espaciais de três espetáculos teatrais brasileiros contemporâneos que trabalham espacialidades relacionais como um ponto nevrálgico de suas dramaturgias: *Hysteria* (2001), do Grupo XIX de Teatro (São Paulo); *Aquilo que meu olhar guardou para você* (2012), do Grupo Magiluth (Pernambuco); e *Fauna* (2016), do Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum (Minas Gerais).

Palavras-chave: Dramaturgia expandida, Cena convivial, Teatro performativo, Teatro brasileiro contemporâneo.

Abstract

This article discusses scenic spatialities thought of as environments that compose and facilitate the convivial and performative dramaturgical dynamics that privilege and accentuate the relationship between actors and spectators. The author carries out a brief historical retrospective on some important examples of the explosion of theatrical space in the 20th century and discusses the spatial singularities of three contemporary Brazilian theater plays that work with relational spatialities as a central point of their dramaturgies: *Hysteria* (2001), by Grupo XIX de Teatro (São Paulo); *Aquilo que meu olhar guardou para você* (2012), by Grupo Magiluth (Pernambuco); and *Fauna* (2016), by Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum (Minas Gerais).

Keywords: Expanded dramaturgy, Convivial scene, Performative theater, Contemporary Brazilian theater.

Resumen

Este artículo realiza un breve recorrido histórico sobre algunos ejemplos importantes de la explosión del espacio teatral en el siglo XX y discute las singularidades espaciales de tres obras teatrales brasileñas contemporáneas que trabajan con espacialidades relacionales como punto importante de sus dramaturgias: *Hysteria* (2001), de Grupo XIX de Teatro (São Paulo); *Aquilo que meu olhar guardou para você* (2012), de Grupo Magiluth (Pernambuco); y *Fauna* (2016), de Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum (Minas Gerais).

Palabras clave: Dramaturgia expandida, Escena convivial, Teatro performativo, Teatro brasileño contemporáneo.

Este artigo discorre sobre espacialidades cênicas pensadas como ambientes compositores e facilitadores da dinâmica dramática convivial¹, que privilegia e acentua a relação entre atores e espectadores. Estas concepções espaciais, além de cenográficas, configuram-se como dispositivos incorporados pela dramaturgia em processos criativos em que texto, atuação, encenação, espacialidade e visualidade são desenvolvidos colaborativamente em sala de ensaio. Para tal, considerarei a dramaturgia contemporânea mais como um procedimento condutor da encenação do que um produto final em forma de texto teatral. A cena contemporânea pratica a dramaturgia em um campo diverso e expandido, que não se limita a escrita textual ou a técnica de se compor em palavras “um estatuto ficcional” para figurar um “universo dramático” (Pavis, 1999, p. 114), mas a inúmeros modos de tecer, montar, editar, sobrepor e combinar elementos narrativos, sígnicos, imagéticos e performativos para construir um arranjo complexo que muitas vezes se completa na participação do espectador como um modificador da obra e produtor de sentidos.

A própria atribuição do dramaturgo se expande em variadas formas de trabalho, principalmente quando envolvido em processos de criação colaborativa. A imagem do escritor que produz, sozinho e sem interferência, uma obra textual pronta para ser posta em cena pelo diretor ou grupo já não sintetiza as diversas possibilidades do dramaturgo contemporâneo, que é mais imerso no processo coletivo com outros artistas, inclusive iluminadores, figurinistas, cenógrafos e diretores de arte. A sobreposição crescente com as artes visuais e a *performance art* abriu a cena teatral para o hibridismo de linguagens e inúmeros modos de fazer que “deslocam a ênfase para a realização da própria ação, e não sobre seu valor de representação” (Fernandes, 2011, p. 18).

1 O conceito de teatro convivial é definido por Jorge Dubatti (2016, p. 37) como “a zona de acontecimento resultante da experiência de estimulação, afetação e multiplicação recíproca das ações conviviais, poéticas e expectoriais em relação de companhia. É o espaço de subjetividade e experiência que surge do acontecimento de multiplicação convivial-poética-expectorial”. Para o teórico argentino, o convivial se realiza na relação entre a auto-observação e a observação do outro, gerando poéticas de convivência entre o subjetivo e o coletivo. Apesar de toda prática teatral poder ser observada em seu aspecto convivial, Luciana Romagnoli (2019) destaca que podemos chamar de “dramaturgias conviviais” as obras que, propositalmente, criam e realçam situações de convívio em que o espectador é incorporado como produtor de sentidos.

O texto escrito deixou de ser, necessariamente, o eixo de um espetáculo teatral para se tornar, quando existente, uma das camadas poéticas da obra.

Hans-Thies Lehmann (2007) intensificou esse debate a partir de suas proposições para um teatro pós-dramático como superação e ressignificação do modelo dramático dominante até a primeira década do século XX. Josette Féral (2008) também mapeia e historiciza a dramaturgia expandida, não dramática, híbrida e pautada pela performatividade, e atualiza Lehmann ao propor o termo teatro performativo como conceito mais adequado à cena contemporânea. O teatro visto como ato performativo não está mais ligado “ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que o distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas” (Ibid., p. 207). A autora destaca que os novos movimentos da cena contemporânea não devem ser entendidos como linha evolutiva que exclui a tradição. Pelo contrário, os modelos dramáticos continuam a ser explorados, revistos e transformados pela cena performativa.

A figura do dramaturgo contemporâneo se aproxima menos de um escritor de textos e mais de um mediador/articulador/costureiro das inúmeras dramaturgias presentes em cada área criativa. A capacidade de transitar entre as áreas e fazer composições e ordenações que vão além da escrita textual é o que Joseph Danan (2010) chama de mentalidade dramatúrgica, ou que Josette Féral chama de texto espetacular: “resultado de uma urdidura cerrada entre o texto e os demais elementos da representação, uma urdidura na qual os elementos estão estreitamente imbricados e quase que indissociáveis” (Féral, 2015, p. 250-251).

Em minha pesquisa de doutorado, sob orientação de Marina Marcondes Machado (EBA/UFMG), investigo dramaturgias contemporâneas que engajam e aprofundam relações de coparticipação e coautoria do público como elemento determinante na estrutura cênica. A motivação para a pesquisa surge do espetáculo *Fauna*, estreado em 2016 e realizado pelo Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum (Belo Horizonte/MG), sendo classificado pelo coletivo como uma peça-conversa, termo que utilizam para enfatizar o caráter dialógico do espetáculo e destacar a conversa entre atores e espectadores como eixo cênico e dramatúrgico. A partir do estudo de *Fauna*, analisado desde o processo criativo até as experiências com o público, me interessou discutir os

meios e estratégias propostos por essa e outras obras que se destacam pelo aspecto convivial, relacional² e performativo de suas encenações, apoiadas em dramaturgias que incluem a conversa com o espectador como parte importante de sua estrutura. A busca por situações de conversa se dá, em cada obra, por diferentes dispositivos que ativam o embaralhamento entre aquele que vê e aquele que faz. Tais dispositivos estão presentes nessa dramaturgia expandida que conjuga texto, jogo autoral, encenação e espacialidade em prol de uma experiência convivial.

Este artigo identifica singularidades espaciais de três espetáculos teatrais brasileiros contemporâneos que consideram a relação com o espaço um ponto nevrálgico de suas dramaturgias: *Hysteria* (2001), do Grupo XIX de Teatro (SP); *Aquilo que meu olhar guardou para você* (2012), do Grupo Magiluth (PE); e *Fauna* (2016), do Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum (MG). As três obras foram criadas por grupos nascidos na primeira década dos anos 2000, que investigam processos colaborativos de criação e são compostos por atrizes e atores que também transitam nas funções de direção e dramaturgia, suportados por relações de trabalho mais horizontais. Os três grupos dedicam-se à manutenção de repertório e à construção de uma linguagem própria que amadurece a cada novo trabalho. Também se conectam pela criação de dramaturgias autorais que demarcam lugares próprios de enunciação e pelo interesse em uma atuação que mais apresenta do que representa personagens. São encenações mais focadas no atrito entre realidade e ficção do que na fidelidade a uma narrativa dramática de dimensão fabular.

A busca pelo espaço teatral relacional

Desde as revoluções teatrais modernas, a partir do final do século XIX, a explosão do espaço teatral permitiu outras configurações cênicas, já não mais dependentes do edifício teatral tradicional. A quebra da quarta parede, encampada pelo teatro brechtiano, suprimiu a barreira entre aquele

2 Nicolas Bourriaud (2009) definiu a estética relacional como a prática artística capaz de gerar interações humanas e relações sociais no tempo do acontecimento. A obra relacional constrói espaços concretos de coabitação em movimento. “A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica” (Ibid., p. 29).

que atua e aquele que assiste, visando a uma postura mais consciente, crítica e política do espectador. Não mais como fatia de vida isolada no palco, a cena passou a considerar a plateia como parte ativa do acontecimento teatral. Um dos primeiros a propor a explosão do espaço cênico moderno com o intuito de se aproximar do público foi Adolphe Appia (1862-1928), reconhecido por repensar a cenografia além da posição de mero suporte ilustrativo ou fundo figurativo da encenação. Em 1909, Appia criou o primeiro teatro sem o proscênio, “o que resultou em um espaço cênico completamente aberto, integrando palco e plateia” (Monteiro, 2017, p. 98). Em suas experiências inovadoras, Appia buscava um “teatro cinético” em contraposição às imagens fixas e aos painéis pintados do teatro tradicional. Para ele, o edifício teatral, além de gerar movimento, deveria proporcionar a integração entre cena e público:

Minha estrutura será arquitetônica apenas em sua função; assim sua qualidade monumental permanecerá mínima tanto agora como no futuro. Isto é o desejável. As pessoas devem receber uma impressão forte e inesquecível de que elas, seus corpos vivos, estão criando e definindo o espaço. O corpo vivo deve se sentir livre para modificar, à vontade, o espaço existente e seus limites (Appia, 1922/1994 *apud* Machado, 2018, p. 134).

Tadeusz Kantor (1915-1990), considerado por Lehmann como um precursor do teatro pós-dramático, iniciou sua carreira como encenador em 1942, vindo de uma formação como pintor e artista plástico. Kantor realizou uma das mais contundentes práticas experimentais e políticas na cena teatral europeia. Seu trabalho mesclava atores, objetos e manequins e ocupava espaços não convencionais com a intenção de criar um teatro no qual artistas e espectadores estariam imersos em um ambiente comum despojado da ilusão dramática. A escritura dramatúrgica de suas obras se dava pela composição de imagens icônicas³ a partir da combinação de elementos concretos (atores, objetos, manequins, características dos espaços ocupados pela cena).

3 Com a construção de imagens icônicas, Kantor busca fugir da função narrativa para alcançar “um ‘estado de não representação’ sem nenhum curso de ação contínuo, em que as cenas, frequentemente condensadas e expressionistas, são conectadas em uma forma quase ritual de evocação do passado” (Lehmann, 2007, p. 118)

Kantor nega os espaços tradicionais, chamados por ele de “edifícios de inutilidade pública”. Sua proposição espacial é também uma atitude política, no sentido de recolocar o olhar do espectador, colocando-o num espaço que possui memórias e incita a experiências reais, não à representação (Matricardi, 2011, p. 1925).

Em Kantor, a dramaturgia se constrói em direta relação com o espaço onde ela se realiza enquanto ação e imagem. A encenação imagética de Kantor enfatiza as composições visuais e a criação de cenografias não ilustrativas em detrimento do logos textual, elabora espaços multiformes e instalações que permitem a inserção corporal do público no ambiente cênico: “um teatro que aposta na criação de atmosferas como solução para a realidade ilusória do drama” (Farias; Moretti, 2019, p. 117).

Jerzy Grotowski (1933-1999) também propôs interessantes configurações espaciais, movido pelo interesse de agregar cena e plateia, com destaque para a parceria com o arquiteto Jerzy Gurawski. Em *Kordian* (1962), a ação cênica acontece no porão do teatro, ressignificado como ala de hospital psiquiátrico. Nesse espaço, beliches de ferro originais do exército polonês foram dispostas para abrigar e misturar atores e espectadores. O espaço ficcional (hospício) era habitado também pelo público, sendo dele elemento constituinte: os espectadores representavam os pacientes ao mesmo tempo em que assistiam à cena. Além de sua dimensão fabular (camas do hospital), os beliches serviam como praticáveis onde os atores faziam suas cenas. Outros objetos reais como bisturis, toalhas, camisas de força e bacias de metal eram manuseados por atores e, em certos momentos, pelos espectadores, intensificando a imersão espacial.

Em *O príncipe constante* (1965), Grotowski e Gurawski elaboraram um espaço onde a imersão do espectador se dá justamente por sua separação física da cena. Grotowski queria que o espectador se sentisse como um observador transgressor, testemunha de algo que não poderia ser visto. Para isso, a área de cena foi cercada por um muro de madeira. No centro interior estava o palanque onde o personagem principal é torturado. O público, ao redor, precisava se debruçar sobre o muro para assistir à tortura do protagonista. “O público integra o espetáculo, mas não está ao lado dos atores, está acima da área de representação pela primeira vez,

olhando como que secretamente, propositalmente cúmplice” (Guimarães Neto, 2021, p. 50). Ao mesmo tempo em que encenava a tortura, o ator Ryszard Cieślak, seminu, executava partituras de extrema sensualidade, criando um sentido duplo e conflituoso para a posição do espectador: testemunha de um sofrimento físico e *voyeur* de um segredo íntimo e sexual. Para Grotowski, o espaço cênico deveria propor uma arquitetura nova a cada trabalho e permitir diferentes formas de coabitação entre atores e espectadores, sempre integrados à dramaturgia.

Appia, Kantor e Grotowski foram os realizadores teatrais do século XX que estabeleceram diálogos pioneiros com a arquitetura e as artes visuais a fim de criar espacialidades projetadas mais para a experiência compartilhada do que para a contemplação, espaços cênicos que fazem parte de uma escritura dramática que prioriza a disposição relacional. Suas experiências evidenciam que propostas de ambientes instauradores de poéticas conviviais no teatro não são novas e se acumulam, criando um repertório herdado pela cena atual.

Patrice Pavis (2003) faz interessante distinção entre lugar teatral, espaço cênico, espaço liminar e espaço gestual. O primeiro é o prédio, o edifício, seja ele um teatro italiano, uma arena, um galpão ou qualquer construção destinada ao teatro ou ocupada por ele. O segundo é o lugar onde a cena se dá, onde evoluem os atores, “área da representação” e “seu prolongamento para a plateia” (Ibid., p. 142). O espaço liminar é, como sugere o nome, a borda que separa cena e plateia, “marcada com maior ou menor intensidade [...] que o ator traça mentalmente para se isolar do olhar do outro” (Ibid.). Já o espaço gestual, é o espaço criado pelo corpo do ator, sua presença, suas ações, as relações que tece com os outros atores, os objetos, a cenografia, a iluminação e os espectadores. “Espaço centrífugo” que o ator cria em vetor que nasce “do seu corpo para o mundo externo” (Ibid., p. 143). Podemos pensar que esse espaço gestual também pode ser criado pelos espectadores em propostas teatrais que não fazem a separação entre atores e público. Se todos ocupam e evoluem no mesmo ambiente, não seriam todos produtores de espaços gestuais?

A espacialidade como relação corpo-espaço também é estudada por Marina Marcondes Machado pela ótica fenomenológica. Em sua abordagem, Machado (2011, p. 24-25) reflete que a espacialidade não separa o

corpo do performer do espaço que o circunda e que “experiençar teatralidades não prescinde de cenários no sentido tradicional do termo”, pois “nosso corpo próprio é lugar de teatralidades”. Por essa perspectiva, a espacialidade é povoada por corpos e não se restringe ao lugar geográfico, à arquitetura ou à estrutura cenográfica, pois atua no campo relacional entre corpos que produzem poéticas próprias.

Assim, considero como espacialidade expandida aquela que combina o lugar teatral (edifício ou espaço físico) com o espaço cênico (lugar onde a cena se dá) para construir um espaço convivial e performativo ativado pela presença de corpos em relação. Nesse enfoque, espacialidade é um dispositivo dramatúrgico que produz ação, estrutura narrativas, arma situações e possibilita que espectadores também produzam poéticas que ajudam a criar a obra.

Quando reconhecemos o teatro como fenômeno de convívio e assumimos sua natureza processual, inacabada, a ser completada pelo encontro com o espectador, ressaltamos a importância da experiência relacional. Mais que um produto artístico a ser observado, a cena produz um ambiente comum e compartilhado, um *environment*, conceito trazido por Renato Cohen e que Regina Polo Müller (2003) resume como “energia psíquica presente na performance e veículo de troca, [que] conecta pessoas e estabelece redes de contato e convivência”. Assim, a cena performativa alimenta seu próprio “envoltório” e dele volta a se alimentar. Para Cohen (2002, p. 144), *environment* “diz respeito ao clima, ao envolvimento, ao meio ambiente. Seria uma espécie de cor de fundo, não no sentido de uma mera referência estética e sim como uma ‘energia’ que está no ar”. Cohen trabalha a noção de espaço como ambiente livre e transformável para o rito arte-vida, jogo dialético “entre tempo-espaço ficcional e tempo-espaço real” (Ibid., p. 85).

Reforça-se com semelhante uso de espaço a situação de rito, da prática em si, da transição do **Que** para o **Como** (a história, o que está sendo narrado, em si não é o mais importante, interessa mais a própria prática, o **happening**, o acontecimento). Essa proposta de relação com o espectador é ilustrativa da visão radical de Appia sobre um Teatro do Futuro, onde vida e arte se aproximariam a ponto de verificar-se a supressão dos espectadores, todos se tornando atuentes e ao mesmo tempo observadores (Ibid., p. 82).

A ideia de um teatro ambiental⁴ e convivial no qual todos performam e se observam, estabelecendo “vínculos compartilhados e vínculos vicários que multiplicam a afetação grupal” (Dubatti, op. cit., p. 32), encontra materialidade no Teatro Oficina Uzyna Uzona (SP), edifício teatral projetado por Lina Bo Bardi e inaugurado em 1994. Em formato de longo corredor, estreito e profundo, com arquibancadas verticais criadas por estruturas de metal que lembram andaimes, o Oficina funciona como uma passarela, ou um sambódromo, por onde desfilam cenas e imagens.

Com espetáculos de longa duração, alguns ultrapassando seis horas, o teatro idealizado e dirigido por José Celso Martinez Corrêa (1937-2023) incita o público a se movimentar no espaço, ocupar a passarela central, invadir e se integrar à cena, sair do teatro e voltar quando quiser. O que poderia parecer dispersão se torna um componente essencial da cena-acontecimento do Oficina. A ideia de “vida da praça pública [...] com o seu jogo livre e alegre, no qual o superior e o inferior, o sagrado e o profano adquirem direitos iguais” (Bakhtin, 1987, p. 138) é explorada pelo Teatro Oficina nas encenações sempre em jogo criativo com a arquitetura do edifício. O projeto de Lina Bo Bardi realiza, em forma de arquitetura, o pensamento teatral de José Celso que refuta o realismo, a ilusão naturalista e a posição imóvel do espectador. Para ele, a cena é um espaço dinâmico onde não há separação entre fora e dentro. Segundo a pesquisadora Viviane da Soledade (2008),

Esse palco-passarela, por remeter a um lugar de passagem e localizar-se próximo aos espectadores, parece convidá-los a entrar em cena. Mesmo que o espectador não entre em cena durante o espetáculo, ainda assim ele está inserido no acontecimento cênico, uma vez que uma plateia está de frente para a outra e o palco-passarela no meio. O espectador assiste aos outros espectadores assistindo, tornando-se impossível dissociar o público do acontecimento teatral.

4 Teatro ambiental ou environmental theatre é um conceito desenvolvido por Richard Schechner criado para estudar práticas cênicas que criam um ambiente de trocas e interações entre corpos e espaços. Segundo Cristiano Cezarino Rodrigues (2008, p. 54), o teatro ambiental visa à “troca constante de lugar entre artistas e público, tornando opaco o limite de separação entre ambos como categorias, bem como a apropriação do espaço de forma mais ampla. [...] O teatro ambiental rejeita o uso do espaço como no teatro clássico, buscando definições mais orgânicas e dinâmicas do espaço. Todo o espaço do teatro é incluído, não somente o palco”.

Nas peças do Oficina, lugar teatral e espaço cênico se fundem em um único ambiente que busca concomitância entre fazer e assistir, evocando o cunho ritualístico. Como integrante da plateia de alguns espetáculos no Teatro Oficina, percebo que fui parte da cena sem deixar de ser espectador. A sensação de testemunhar e, ao mesmo tempo, participar de um rito foi maior que a sensação de assistir a uma peça de teatro. Senti-me movido pelo elenco sempre numeroso, ruidoso, babélico, pela música, pela dança, e me relacionei não só com a cena, mas com os outros espectadores ao meu redor e com os elementos do lugar. O edifício do Teatro Oficina produz dramaturgia própria: rua, terreiro, passarela, espaço de coletividade.

Outro exemplo brasileiro de espacialidade pensada como dramaturgia é o projeto Trilogia Bíblica, do grupo Teatro da Vertigem (SP), composta pelos espetáculos *Paraíso perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000), cuja ocupação de lugares específicos (igreja, penitenciária e hospital) verticaliza a integração entre cena e plateia no mesmo espaço para compor ambientes dramatúrgicos. O Teatro da Vertigem é reconhecido por praticar e sistematizar o conceito de processo colaborativo, em que todos os profissionais envolvidos cooperam entre si, conservando suas funções. A encenação se constrói coletivamente pelo atravessamento das diferentes áreas criativas. Na Trilogia Bíblica, a proposta de ocupar lugares específicos carregados de simbologias culturais aparece já na discussão da dramaturgia, como relata o diretor Antônio Araújo (2011, p. 165):

Na medida em que falávamos da perda do paraíso, da expulsão do Jardim do Éden e, por conseguinte, da separação homem/Deus, o espetáculo pretendia fazer um jogo às avessas com o espectador. Ou seja, levá-lo de volta ao território sacro. Desse modo, a peça, em sua dimensão ficcional, trataria do exílio e do desterro, enquanto o lugar da representação apontaria para o retorno ou reencontro com o *topos* sagrado. A ideia, portanto, era criar uma tensão com o conteúdo abordado, e não uma redundância ou ilustração. Por isso mesmo, para criar esse confronto de significações, o local da representação não poderia constituir-se em “espaço neutro” – apesar de, conceitualmente, não acreditarmos na existência de tal categoria.

Na fala de Araújo fica nítido o olhar dramatúrgico sobre o espaço. Nos espetáculos da trilogia, o público é incluído no jogo ficcional e representa

diferentes papéis que ajudam a compor as cenas. Em *O Livro de Jó*, espectadores caminham por corredores e salas vazias de um hospital desativado, acompanhando o martírio do protagonista. Em *Apocalipse 1,11*, que tem o conceito espacial mais radical da trilogia, um presídio desocupado é escolhido como metáfora do fim do mundo. A sombria arquitetura do espaço é potencializada pelo trabalho de ambientação cênica assinado pelo cenógrafo Marcos Pedroso. Terror, ojeriza, claustrofobia e caos são alguns estados causados pelo espetáculo. O público, tratado como grupo de detentos, se sente incomodado, desconfortável e em estado de perigo. Logo na primeira cena, os espectadores são amontoados em uma pequena sala. Em outra, são forçados a passar por um corredor estreito de celas, ao som de gritos violentos de carcereiros e lamúrias de tortura. “Não é possível escapar. Todos estão literalmente presos, à mercê dos personagens que, além de imprevisíveis, circulam por vários cenários capazes de causar arrepios” (Strussmann, 2002).

A dramaturgia se constrói ao percorrer um espaço dotado de forte carga simbólica e histórica. A concretude de estar dentro de um presídio real dialoga com o fundo ficcional do apocalipse. Os textos falados, ainda que pungentes, não são mais importantes que as sensações causadas pelas imagens angustiantes e pelos corpos oprimidos em espaços pequenos e escuros que causam diversas afecções reais. “O público observa tudo bem de perto e se sente impotente perante a barbárie” (Ibid.).

A pesquisa do Teatro da Vertigem marcou a década de 1990 no teatro brasileiro por seu caráter radical e transgressor no uso ambiental de espaços reais e em sua ressignificação como dispositivo dramatúrgico. Antônio Araújo e sua equipe influenciaram toda uma geração de artistas, que propuseram em seus grupos e espetáculos experiências cênicas que repensam e expandem o espaço do teatro e, consequentemente, as dramaturgias nele e por ele produzidas, como veremos a seguir.

Hysteria, Aquilo que meu olhar guardou para você e Fauna: espaços para conversar

Em 2001, o Grupo XIX de Teatro (São Paulo/SP) estreou o espetáculo *Hysteria*, que investiga a ocupação e apropriação cênica de casarões antigos.

O início da pesquisa se deu justamente a partir de uma disciplina com Antônio Araújo na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). A partir de 2004, o grupo passou a ter como sede um sobrado na Vila Maria Zélia, bairro operário da capital paulista, construído na primeira década do século XX para abrigar os funcionários de uma fábrica de tecidos⁵. Após passar por diversos espaços, o espetáculo *Hysteria* ganhou sua “residência oficial” na Vila Maria Zélia, onde ainda está ativo no repertório do grupo e foi apresentado em 2023.

Tecendo relações dramáticas entre a arquitetura do sobrado, sua memória enquanto edifício histórico e a ficcionalização do espaço cênico, *Hysteria* nos convida a refletir sobre a imagem feminina no fim do século XIX e as condições a que as mulheres eram submetidas. No jogo fabular, atrizes e espectadoras representam pacientes internadas em um sanatório, após serem consideradas histéricas pela medicina da época. O próprio sobrado, deteriorado durante décadas e ao mesmo tempo imponente com suas grandes janelas e portas, escadas de madeira, colunas de ferro e pisos de ladrilho, transporta o espectador a outro tempo histórico. Separados na entrada, homens e mulheres ocupam diferentes lugares (espacial e dramático): enquanto o público masculino assiste à peça de uma arquibancada distanciada da área de cena, o público feminino se senta em grandes bancos de madeira, ou mesmo no chão, em volta das atrizes, compondo com elas um mesmo ambiente de intimidade e cumplicidade.

A dramaturgia de *Hysteria* é resultado de uma pesquisa histórica e teórica sobre as mulheres do século XIX e o contexto social da época, feita pelos artistas Gisela Millás, Janaína Leite, Juliana Sanches, Luiz Fernando Marques, Raíssa Gregori e Sara Antunes, que assinam juntos a dramaturgia. O elenco é composto somente pelas mulheres desse grupo, a direção cênica é de Luiz Fernando Marques e a direção de arte é do arquiteto e cenógrafo Renato Bolelli Rebouças.

Em *Hysteria*, a dramaturgia textual escrita coletivamente se dá, principalmente, por colagem de cartas, depoimentos e monólogos confessionais que evidenciam as personalidades, biografias e características psicológicas

⁵ Para saber mais sobre a história da Vila Operária Maria Zélia, ver: <https://bit.ly/3G15PaK>.

de cada personagem. As atrizes-dramaturgas performam seus textos sempre endereçados às espectadoras, as vezes de maneira mais geral, outras direcionados a apenas uma pessoa. Em diversos momentos, elas lançam perguntas e estímulos para a plateia feminina, que, gradativamente, ganha voz na narrativa. O casarão histórico e os vestidos de época das atrizes contrastam com o visual contemporâneo das espectadoras. Essa fricção fortalece o jogo entre passado e presente, ficção e realidade. *Hysteria* cria uma relação ambiental entre a concretude do espaço real e os corpos que nele se movimentam, o que estabelece um jogo performativo entre o fundo ficcional proposto da cena e o convívio no aqui agora.

Tive a oportunidade de assistir à *Hysteria* em Belo Horizonte, no Museu Mineiro, em 2006, e em São Paulo, na Vila Maria Zélia, em 2008. Em ambos os espaços, as pesadas janelas e portas, o pé direito alto, os arabescos e detalhes de época historicizavam a cena e imprimiam forte carga simbólica ao espaço ficcional do hospital psiquiátrico. Sentado com os homens na arquibancada, senti a coação que a arquitetura exercia sobre o corpo das mulheres (atrizes e espectadoras), evocando a severidade higienista dos sanatórios. Mesmo assim, a comunidade feminina, estabelecida pelo jogo espacialidade/dramaturgia, construía intimidade, cumplicidade, momentos de humor, afeto e leveza. A relação entre elas era um refúgio. O diretor de arte do espetáculo, Renato Bolelli Rebouças, comenta:

As mulheres trancafiadas, através da impossibilidade, passaram a explorar espaços mais intimistas, circulares, espiralados. Inundadas pela luminosidade diurna, construía delicadamente, como teias, espaços diminutos destacados e internos. A dança permitiu criar uma poética especial de uso do espaço. Desta forma, identifico a existência de duas dimensões espaciais: a arquitetura da sala que abriga a situação teatral, como ambiente, e a espacialidade fluida e espiralada originada pelos movimentos das atrizes entre si, na sala e com relação ao espaço destinado à plateia, também entendido como relação. (Rebouças, 2010, p. 27)

Rebouças destaca outra importante característica visual de *Hysteria*: toda a ação acontece durante o dia, sem o uso de iluminação artificial. As atrizes controlam a entrada de luz pelo abrir e fechar das janelas. Esse movimento de condução dramática amplia e reduz áreas de cena, cria ambientes e

atmosferas distintas. O fato de estarem iluminadas pela mesa luz intensifica o ambiente de partilha entre atrizes e espectadoras, pois as coloca na mesma condição de visibilidade.

Também é interessante o tensionamento entre o dentro e o fora que uma das personagens produz quando sai do casarão e é vista correndo na área externa, interagindo com a natureza exterior e evocando um espaço de liberdade em contraponto à clausura do sanatório, “espaço este ao qual as internas uma vez estiveram e ao qual desejam retornar, assim como o público” (Ibid., p 43). A espacialidade de *Hysteria* considera, portanto, não apenas o interior do edifício ocupado pela cena, mas sua relação com o mundo externo. Esse aspecto é essencial na dramaturgia, pois intensifica a sensação de aprisionamento das mulheres em cena (atrizes e espectadoras) e seu desejo de ir embora.

Em *Hysteria*, atrizes e espectadoras fabricam um ambiente comum no e com o espaço, relacionando-se com o edifício histórico incorporado pela dramaturgia. Os homens, mesmo que apartados da cena, também constituem esse ambiente como observadores silenciosos, mas sempre visíveis – ameaça levemente distante, porém continuamente presente. A espacialidade é um dispositivo dramático que cria, ao menos, duas camadas de convívio: a ficcional, identificada na relação entre as pacientes do hospital (atrizes e espectadoras em pacto fabular), e a performativa, que inclui os homens no jogo dentro/fora que gera tensões e reflexões sociais e políticas. Para André Carreira (2013, p. 2):

A abordagem ambiental do espaço teatral pode ser o elemento fundamental da criação da intimidade. A proximidade entre participantes e espectadores permite colocar em crise a ideia da cena como jogo do engano, de forma a usar o plano da ficção como instrumento das aproximações com o real. Talvez o mais importante, neste sentido, é tornar palpável, através do ficcional, o processo de vivência do outro. Essa produção estética teria, como fim último e irrevogável, criar vínculos interpessoais.

Carreira destaca a criação da intimidade “através do ficcional”. Assim, a relação convival é produzida em jogo com a fábula e tem como fim a experiência comunitária. O pesquisador considera “importante afirmar que não

somos apenas condicionados pelo ambiente, senão que somos fabricantes do ambiente” (Ibid., p. 3). Nesse sentido, o casarão de *Hysteria* não produz sozinho a ambientação do espetáculo, pois necessita da presença ativa das atrizes e espectadoras para se realizar como espaço cênico.

Cristiano Cezarino Rodrigues (2008, p. 50) define “o espaço como participante do jogo” quando a proposta cênica trabalha o espaço, seja ele o teatro ou um espaço não convencional, como elemento produtor de teatralidade. “Ele contamina a cena e a acresce em sentido” (Ibid., p. 104).

O espaço deixa de ser construído por uma prática de adaptação ou ajuste a um lugar pré-existente, autônomo, e passa a ser orientado por uma nova prática. Esta consiste na eliminação da dicotomia que distingue o espaço cênico do evento do seu *site* de inserção. O espaço cênico passa a ser mais que o lugar da ação, torna-se um lugar de ação (Ibid., p. 110).

Como participante de um jogo, o espaço é um sujeito ativo que produz ação e relações com os outros “jogadores”. Acrescento a ideia de que a dramaturgia, vista pelo mesmo prisma, também é um lugar de ação, portanto, participante do mesmo jogo, e isso desloca a questão sobre o que a dramaturgia é ou representa para o que ela faz, move e provoca.

O Magiluth, grupo teatral de Recife(PE) fundado em 2004, estreou o espetáculo *Aquilo que meu olhar guardou para você* em 2012. Seguindo o percurso de contaminação, a peça tem direção de Luiz Fernando Marques, mesmo diretor de *Hysteria*. Considerado um dos principais coletivos teatrais do Nordeste, o Magiluth se aprofundou em uma pesquisa de dramaturgias autorais pautadas no jogo metateatral e na atuação despojada e performativa. *Aquilo que meu olhar guardou para você* “adota a postura de ‘testemunho imparcial’, contando relatos que poderiam ser objeto de vários contos”, e busca mostrar “uma visão mais aprofundada das cidades com foco nas figuras, histórias e fluxos de todo o tecido social”⁶. Construída coletivamente durante o processo criativo, a dramaturgia final é assinada por Giordano Castro, um dos atores do grupo.

Oposto à *Hysteria*, *Aquilo...* tem o elenco formado exclusivamente por homens. Essa informação não chega a ser tema explícito da dramaturgia, mas

⁶ Release do espetáculo. Site oficial do Grupo Magiluth. Disponível em: <https://bit.ly/3MR-bu7d>. Acesso em: 10 jul. 2023.

se acumula entre as camadas performativas do espetáculo. Logo na entrada, enquanto os atores se movimentam inquietamente, o público manipula um projetor que mostra fotos da cidade onde o espetáculo acontece. No caso, assisti em Belo Horizonte, no Teatro Espanca!, em 2014, e é sobre imagens de Belo Horizonte que a peça iniciou seu percurso. Esse dispositivo espacial e dramático contextualiza geograficamente o espetáculo, gera identificação afetiva com o público e aciona o caráter performativo da encenação: não estamos em nenhum outro lugar senão aqui. Os atores interpretam a si mesmos, se chamam pelos nomes reais. Poucos elementos cenográficos e objetos aparecem. Quase tudo se dá pela atuação e pela interação com os espectadores. Imagens são criadas a partir de memórias e pequenas histórias narradas e performadas pelo elenco. Na parede, um roteiro com todas as cenas explicita a construção da dramaturgia e não deixa espaço para a ilusão realista.

Aquilo... projeta diversos vetores de comunicação com o público e trabalha com cenas concomitantes que obrigam o espectador a decidir o que acompanhar. Para o crítico Amilton de Azevedo (2019), a peça apresenta “homens que brincam, que brigam, que amam, que choram. É sobre memória, sobre desejos e sobre afetos. [...] O que se evidencia é a beleza das pequenezas do cotidiano. O que pode emergir de situações simples”. A dramaturgia do espetáculo transforma histórias pessoais singelas, quase insignificantes, em intensos momentos relacionais. É a presença do espectador que poetiza o trivial.

O espaço cênico de *Aquilo...* brinca com o modelo do teatro italiano dividido em palco e plateia em relação frontal. Os atores enfatizam que há uma separação entre eles e os espectadores para que, a partir da metade da peça, o público seja convidado a tomar para si a área de cena. O espectador que decide ir para a cena experimenta a peça-jogo⁷ e participa ativamente das dinâmicas propostas, enquanto os que permanecem na plateia podem assistir ao espetáculo à maneira tradicional. A escolha de interagir ou não, ir ao palco e voltar para a plateia evidencia a existência de um espaço liminar que está sendo transgredido. “O espaço do jogo, portanto, constitui-se no

7 O Grupo Magiluth denomina o espetáculo *Aquilo* que meu olhar guardou para você como uma peça-jogo. “A peça-jogo é apresentada/jogada por cinco atores/jogadores num intenso fluxo de ‘conta’ e ‘mostra’, ora histórias são narradas, ora são interpretadas, vividas e compartilhadas no diálogo direto com a plateia”. Fonte: Site oficial do Grupo Magiluth. Disponível em: <https://bit.ly/3MRbu7d>. Acesso em: 10 jul. 2023.

espaço cênico em cujos aspectos lúdicos são ativados” (Rodrigues, 2008, p. 20). A partir desse momento, a abertura dos atores para a imprevisibilidade das conversas com os espectadores tensiona a estrutura dramática previamente ensaiada, tornando-a porosa aos elementos inéditos que podem surgir. Encorajados a também contarem suas histórias, os espectadores ganham momentos de protagonismo, como quando a música preferida de um deles se torna a trilha que encerra o espetáculo.

Em *Aquilo...*, o grupo Magiluth constrói, dramaturgicamente, múltiplas relações espaciais: a cidade em que se está, o lugar teatral e sua arquitetura palco/plateia e os espaços gestuais e simbólicos que surgem e se esvaem no jogo entre atores e espectadores. O teatro é sua própria metacenografia, expondo seus mecanismos de teatralidade. Assim como em *Hysteria*, a relação entre o dentro e o fora é tensionada dramaturgicamente pela ação de um dos atores que entra e sai do teatro múltiplas vezes, em busca de algo perdido. Suas saídas e o tempo que fica ausente (habitando o fora) geram expectativas em quem está no teatro (dentro). O corpo que pode entrar e sair subverte as regras do jogo, como um elemento transgressor que intrinca ainda mais as camadas que compõem o pacto relacional com o público e dinamiza a sobreposição ficção/realidade. O ator realmente está lá fora, ou está escondido no interior do teatro? “O grau de maturidade das relações estabelecidas entre o espaço, o performer e o público define a complexidade do jogo, que se caracteriza por ser, justamente, a tensão gerada pelo processo dialético entre o que realmente é e o que se apresenta” (Ibid., p. 90).

Os atores do Magiluth performam suas biografias e recordações para que o público se sinta encorajado a performar as suas. Se os atores são eles mesmos e estão em cena, despidos de personagens, o espectador também pode estar em cena sem necessariamente representar outra coisa. Assim também é o espaço teatral na peça: o teatro não representa nada além do que ele é. *Aquilo que meu olhar guardou para você* pode ser realizado em teatro convencional, alternativo, galpão, sala ou auditório. A única constante espacial é a demarcação dos espaços de cena e de plateia que será quebrada na metade do espetáculo.

Fauna, espetáculo estreado em 2016, é o sexto trabalho do repertório do Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum (Belo Horizonte/MG) e foi denominado

pelo coletivo como uma peça-conversa⁸. Esse binômio foi escolhido por seus criadores para enfatizar que a conversa com o espectador é o dispositivo principal da obra. É sobretudo pela conversa que se evidencia o acontecimento convivial, e é a partir desse diálogo que os atores conduzem a dramaturgia. *Fauna* possui um texto previamente escrito, cenas ensaiadas, momentos bem marcados de canto e movimentação dos dois atores em cena, Assis Benevenuto e Marcos Coletta, que também são os dramaturgos. Durante a encenação, lacunas são abertas para que o espectador possa contribuir para a dramaturgia.

O principal tema do espetáculo é a extinção da raça humana e como nossa espécie compõe uma fauna específica, temporária e nômade, que se espalhou pelo planeta e produziu história. Antes de entrar em cena, o público deposita seus sapatos em uma caixa. Logo em seguida, os espectadores ocupam uma grande lona escura, onde os atores já se encontram dançando. Enquanto eles dançam, o público se organiza no espaço. Não há indicação de onde se acomodar, nem qualquer informação que delimite a área da plateia. Após a dança, os atores trazem os sapatos do público e os espalham na lona. Um dos atores dá boas-vindas à plateia, e já no primeiro texto o tom relacional é proposto em forma de conversa direta com os espectadores. Na análise do crítico Clóvis Domingos (2017):

Fauna é coletividade. Fala de extinção, mas também de invenção. [...] No espetáculo, a gente retira os sapatos como numa suspensão temporária da cultura. [...] A montagem nos deixa à vontade: nos permite falar, beber, se mexer, mas cria tensionamentos estratégicos que nos desestabilizam. Nos interpela no mais inaudito, nos limites, nos mapeia ao se mapear, cartografa nossas marcas. [...] A abordagem com as pessoas da plateia pareceu-me respeitosa, longe de forçar qualquer tipo de interação ou exposição constrangedoras, mas atenta às possíveis reações de cada um, entendendo que interpelar o outro é sempre um ato ético.

Criada a partir de um estudo do livro *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (2016), de Vladimir Safatle, *Fauna* busca criar diferentes canais de afetação entre atores e espectadores. Nos movimentos de aproximação e distanciamento, a dramaturgia se ampara

⁸ O release completo do espetáculo se encontra no site oficial do grupo. Disponível em: <https://bit.ly/3SJVaZS>. Acesso em: 18 jul. 2023.

nos depoimentos dos atores, nas perguntas aos espectadores, nas narrações de momentos históricos, nos jogos interativos e nos diálogos rápidos. Os sapatos são usados para inventar personagens, construir narrativas e produzir imagens simbólicas, como ocorre em uma cena em que os calçados ainda estão amontoados e um dos atores os relaciona com a pilha de sapatos dos judeus mortos em Auschwitz. Em outro momento, os sapatos são lançados em um cabo de aço suspenso e ficam pendurados, remetendo a uma imagem comum das ruas: a tentativa de crianças de tirar pipas enroscadas em fios elétricos com seus calçados, que acabam ficando presos. A partir dessa imagem, surgem memórias afetivas compartilhadas pelos atores e espectadores.

A espacialidade de *Fauna*, pensada pelo grupo em parceria com o cenógrafo Ed Andrade, é essencial na instauração de um espaço de convívio e intimidade. Fechado, sóbrio e monocromático, o ambiente sugere, ao mesmo tempo, um abrigo protegido e um lugar de jogo. O espaço é composto por poucos elementos e fechado hermeticamente com rotundas, criando uma área retangular reproduzida em qualquer espaço que a peça se apresente. A austeridade do espaço é quebrada pela profusão de cores e informações trazidas pelo público, suas roupas e seus calçados espalhados na lona. Dessa forma, a monocromia inicial do espaço é preenchida pela pluralidade visual vinda da plateia. O conjunto de pessoas aglomeradas é também cenografia. Uma cenografia viva, que se movimenta, fala, conversa, compõe a paisagem de si mesma. Seis luminárias suspensas, operadas individualmente, criam focos e áreas mais ou menos visíveis, o que ajuda os atores a conduzir a ação cênica e o olhar do público, mas, na maior parte do tempo, a luz está em incidência homogênea, iluminando a todos igualmente. É nesse ambiente que a fauna de atores e espectadores interage e compartilha afetos.

A atuação performativa dos atores (não há fábula nem personagens) facilita a aproximação com os espectadores e a partilha de um “aqui agora” comum. O objetivo é fazer com que o público se envolva mais pelo encontro do que pela ideia de uma peça teatral. Isso é intensificado pelo ambiente, que não se configura como um teatro nem como um espaço da vida cotidiana. A caixa preta onde cena e plateia se misturam alude a um espaço-tempo suspenso. Esse envoltório é construído para que não haja distração da convivência entre os presentes. *Fauna*, mais do que romper a quarta parede, constrói

as quatro paredes com o público dentro. Apenas ao final da peça, um dos atores abre a porta por onde o público entrou e abandona a cena, deixando a porta aberta. Nesse momento o mundo externo adentra a caixa preta.

O cenógrafo Ed Andrade relata sua concepção sobre a espacialidade de *Fauna*:

O grupo me apresentou a proposta de utilizar os sapatos dos próprios espectadores como elementos componentes do espaço cênico e como ferramenta de construção dramática, tomando, dessa vez, o “calçado” como objeto síntese do tema-conceito. Nessa proposta, os sapatos funcionariam como uma espécie de alegoria da tensão entre a natureza animal do homem e a sua formação enquanto indivíduo a partir da razão e da cultura. [...] Concordamos que a cenografia consistiria num dispositivo bastante simples, montado numa configuração intimista que rompesse a linha divisória entre público e cena, e que os sapatos seriam amplamente explorados no seu potencial simbólico e afetivo. [...] Mas é somente a partir da estreia, quando a participação do público ganha novo peso, que a proposta revela sua potência. Avançando muito além da “interação com o público”, o espetáculo confirma-se como uma experiência de trocas e de construção de afetos através da qual a posição supostamente “autoral” dos artistas parece se romper. O sapato, ou a falta dele, torna-se um dos principais operadores dessa experiência. [...] É nesse sentido que os calçados em *Fauna* extrapolam a dimensão de objeto de cena para se colocarem como presenças identitárias, fontes de memórias, singularidades, intimidades e desejos. Todas essas constatações apontam para o fato de que, no dispositivo cenográfico de *Fauna*, a carga simbólica do objeto e a sua carga de realidade, enquanto manifestações da dimensão humana, se fundem numa única substância, gerando um fluxo de afetos cujos traços integram as várias dimensões performativas do espetáculo. O espectador é colocado para executar a obra junto com os artistas e os seus calçados circulam como uma potência de afetos que passam por-entre-sobre-com a singularidade de cada existência (Andrade, 2019, p. 249-256).

Andrade destaca o conjunto dos sapatos como o principal elemento visual e dramático da obra. São esses objetos, comuns a todos os presentes, o elo afetivo entre eles. São também o dispositivo cenográfico⁹ capaz de atuar junto aos atores e espectadores e criar experiências de coletividade.

9 Andrade (2019, p. 15) entende o dispositivo cenográfico como “uma estratégia de agenciamento dos diferentes elementos constituintes do espaço cênico de forma a produzir efeitos sobre o espectador. [...] Capaz de regular a relação do espectador teatral com a formulação espaço-visual-temporal proposta pela obra”

A sensibilização mutual entre atores e espectadores a partir da coabitação de um espaço que se constitui pelos próprios corpos, além da conversa direta entre os presentes, ajuda a compor o que Ana Pais (2014, p. 252) chama de “performatividade dos afetos no acontecimento teatral”. Para a pesquisadora, esse “estar com” gera os campos semântico e convivial. A copresença se dá a cada apresentação da peça, a partir de um fazer conjunto que é cênico, dramatúrgico e espacial. “Neste sentido, os afetos fazem parte de uma geometria – orgânica, sinérgica – que espacializa as linhas de força, os eixos, os fluxos, os ritmos, as atrações e repulsas das várias dimensões da obra” (Ibid., p. 169).

Em *Fauna*, os atores-dramaturgos também ocupam o lugar de espectadores. Há momentos em que conversas se dão entre os espectadores, sem a mediação dos atores, que permanecem calados e atentos para retomar sutilmente a condução da peça. O crítico Fernando Pivotto (2019) destaca que “um olhar desatento sobre o espetáculo poderia fazer o observador pensar que se trata de algo improvisado, construído a partir do zero no dia [...] quando, na verdade, é calculado, planejado e estruturado”. Tal observação evidencia que *Fauna* se apoia em uma dramaturgia predefinida e em um repertório de dispositivos dramatúrgicos que agenciam o espectador à cocriação espontânea. Apesar de parecer um bate-papo informal, os conteúdos das conversas não são aleatórios: direcionam-se para temas, atmosferas e discussões que os atores guiam enquanto interagem com os espectadores. *Fauna* cria espacialidades direcionadas para a circulação de afetos e pensa “essa espacialidade como ativadora de relações específicas, que intensificarão distintas zonas de convivialidade, [esta] é uma das tarefas centrais da concepção de dramaturgias conviviais” (Romagnolli, 2019, p. 231).

Considerações finais

Nos espetáculos *Hysteria*, *Aquilo que meu olhar guardou para você* e *Fauna*, observamos que o espaço da cena só se completa com a presença ativa do público, elemento essencial em configurações espaciais que fazem parte do tecido dramatúrgico. O público não apenas assiste à cena, mas se assiste em cena, sendo dela cocriador. A espacialidade relacional, convivial e

afetiva gerada pelos corpos de atores e espectadores dilui, extingue ou brinca com o espaço liminar que divide palco e plateia. Cabe aos atores-dramaturgos, além de cumprir a estrutura da peça, abrir espaços relacionais e mediar a situação de risco imponderável que se estabelece com a presença do público na cena. Aos espectadores, cabe coabitar o espaço cênico, tensionar a cena e experienciar as ações efetivas que sua presença realiza quando assumida como parte indispensável do ato performativo.

Nos três espetáculos, o lugar de conforto ocupado pelo espectador no teatro convencional é substituído pelo lugar de confronto, entendendo essa palavra como encontro face a face que gera afetividades diversas. As obras propõem espacialidades que requisitam o espectador para o acontecimento convivial, nem sempre harmônico ou cordial, mas também incômodo, em que atores e espectadores estão em constante exposição – sentados no chão, em pé, vendo e sendo vistos, trocando de lugar, em disputa pelo espaço que eles mesmos fabricam.

Por diferentes dispositivos, as peças geram ambientes que aproximam e incluem o espectador na situação cênica, borrando dualidades tradicionais como atuação/expectação e ação/observação. Essas experiências buscam equalizar a responsabilidade de atores e espectadores pela sustentação do acontecimento teatral. Pisam o mesmo chão, são iluminados pela mesma luz, manipulam os mesmos objetos, executam as mesmas atividades, se afetam em reciprocidade. Embaralham a classificação espacial de Pavis ao sobrepor, em camadas, lugar teatral, espaço cênico, espaço liminar e espaço gestual para compor um ambiente convivial.

As três peças abordadas são exemplos recentes do teatro brasileiro que refletem uma tônica da cena contemporânea resultante de um acúmulo de experiências espaciais mais interessadas em possibilidades de coabitação. No teatro assumido como acontecimento convivial, o espaço é assimilado como um ambiente comunitário de partilha de afetos e de interação entre os corpos. Nessa chave, espacialidade e dramaturgia não podem ser pensadas em separado, pois são faces de um mesmo polígono que visa ao fazer conjunto e “procura no espaço de interação com o público uma potenciação de afetos, por oposição ao paradigma secular da produção de efeitos” (Pais, op. cit., p. 259).

Referências bibliográficas

- ANDRADE, E. dos S. **O espaço encena**: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3R58Goo>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- ARAÚJO, A. **A gênese da Vertigem**: o processo de criação de *O Paraíso Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- AZEVEDO, A. Fotos de dentro, fotos de fora; homens que brincam, homens que choram. **Ruína Acesa**, [s. l.], 30 mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/40OqTLI>. Acesso em: 13 jul. 2023.
- BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARREIRA, A. Espacialidades e intimidade: ocupação do espaço e o projeto do real no teatro. **Ilinx**: revista do lume, Campinas, v. 4, p. 1-10, 2013.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DANAN, J. Mutações da dramaturgia tentativa de enquadramento (ou de desquadramento). **MORINGA**: artes do espetáculo, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 117-123, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3uhoMnh>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- DOMINGOS, C. Um teatro dos afetos. **Horizonte da Cena**, Belo Horizonte, 18 jan. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3G4geTq>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- DUBATTI, J. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo: Edições SESC, 2016.
- FARIAS, I. G.; MORETTI, M. F. S. Tadeusz Kantor e a imagem mnemônica: retratos do século XX. **Landa**, Florianópolis, v. 7, p. 114-134, 2019.
- FÉRAL, J. **Além dos limites**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210.
- FERNANDES, S. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**, Salvador, ano 14, n. 16, p. 11-23, 2011. DOI: 10.9771/r.v0i16.5391.
- GUIMARÃES NETO, P. P. **A contribuição do conceito de “arquitetura cênica” de Jerzy Grotowski e Jerzy Grotowski na explosão do espaço teatral no século XX**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2021.
- LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- MACHADO, M. M. Teatralidades no corpo – o espaço cênico somos nós. **Sala Preta**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 17-26, 2011. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v11i1p17-26.

- MACHADO, R. M. A FAU-USP como cenário – de Appia a Artigas, a espacialidade do teatro simbolista no modernismo arquitetônico. **arq.urb**, São Paulo, n. 21, p. 127-146, 2018.
- MATRICARDI, L. A imagem e a relação do ator com os objetos: a composição de cenas na obra de Tadeusz Kantor. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 3., 2011, Londrina. **Anais [...]**. Londrina: Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/47jdm0M>. Acesso em: 3 jul. 2023.
- MONTEIRO, G. L. G. As obras de Appia e Craig: contribuições artísticas para o teatro cinético. **MORINGA: artes do espetáculo**, João Pessoa, v. 8, n. 2, p. 95-107, 2017. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2017v8n2.37773.
- MÜLLER, R. P. Cena viva de Renato Cohen desbravou fronteiras da vanguarda. **Jornal da Unicamp**, Campinas, ed. 235, 27 out. a 2 nov. 2003. Disponível em: <https://bit.ly/47eUyzz>. Acesso em: 8 jul. 2023.
- PAIS, A. **Comoção**: os ritmos afetivos do acontecimento teatral. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3G2XWSI>. Acesso em: 16 jul. 2023.
- PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIVOTTO, F. **Sobre “Fauna”**. Medium: Tudo, menos uma crítica. [s. l.], 18 fev. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3G1rzTV>. Acesso em: 16 jul. 2023.
- REBOUÇAS, R. B. **A construção da espacialidade teatral**: os processos de direção de arte do grupo XIX de teatro. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. DOI: 10.11606/D.27.2010.tde-10112010-155158.
- RODRIGUES, C. C. **Espaço do jogo**: espaço cênico teatro contemporâneo. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/47iwTOO>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- ROMAGNOLLI, L. E. **Dramaturgias conviviais**: formas para experiências do comum. 2019. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. DOI: 10.11606/T.27.2019.tde-19022021-123957.
- SOLEDADE, V. da. Teatro Oficina: um espaço metonímico. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, 10 jun. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/49CDPYJ>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- STRUSSMANN, M. A. Peça brasileira é encenada em penitenciária alemã. **DW**, Bonn, 25 jun. 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3MOhGwS>. Acesso em: 7 jul. 2023.

Recebido em 07/09/2023

Aprovado em 07/12/2023

Publicado em 27/12/2023



**Ensinar a distração: Walter Benjamin,
técnica e performance em *Ofereço companhia*
(2016-2017), de Anna Costa e Silva,
Outra identidade (2003-), de Ana Teixeira,
e *Trabalho normal* (2017), de Claudia Müller**

*Teaching distraction: Walter Benjamin,
technique and performance in I offer company
(2016-2017) by Anna Costa e Silva,
Another identity (2003-) by Ana Teixeira and
Normal work (2017) by Claudia Müller*

*Enseñar distracción: Walter Benjamin,
técnica y performance en Ofrezco compañía
(2016-2017) de Anna Costa e Silva,
Otra identidad (2003-) de Ana Teixeira y
Trabajo normal (2017) de Claudia Müller*

Renan Marcondes Cevales

Renan Marcondes Cevales

Artista e pesquisador. Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com pesquisa sobre práticas performativas de desaparecimento na arte contemporânea brasileira. Sua tese foi contemplada com o Prêmio Tese Destaque USP 2022 na Grande Área de Humanidades, Letras e Artes e publicada pela editora Annablume em 2023. Atualmente realiza seu segundo pós-doutoramento no Departamento de Filosofia da FFLCH-USP.

Resumo

O artigo tem o objetivo de analisar três obras performáticas de artistas contemporâneas brasileiras que se debruçam sobre o tema do trabalho, tendo como foco a teoria de Walter Benjamin e lançando mão principalmente da divisão proposta pelo autor entre primeira e segunda técnicas. Tal foco nos permite discutir essas obras fora do escopo da arte relacional e encontrar seu viés político através de outras perspectivas, não mais restritas à mera participação do público, mas sim às escolhas formais que circundam cada proposta. O que se nota a partir da perspectiva adotada é que o uso de elementos do trabalho dentro do campo artístico, nesses casos, convida público e artistas para modos de distração conjunta como forma crítica.

Palavras-chave: Walter Benjamin, Técnica, Anna Costa e Silva, Ana Teixeira, Claudia Müller.

Abstract

This paper analyses three performative works by contemporary Brazilian artists that tackle the topic of work, focusing on Walter Benjamin's theory and employing his proposed division between the first and second technique. This allows us to discuss these works outside the scope of relational art and unveil their political bias through other perspectives, no longer restricted to mere public participation, but to the formal choices encompassed by each proposal. We note from the adopted perspective, that featuring elements from the world of work within artistic productions, in these cases, invites public and artists to engage in modes of shared distraction as a critical form.

Keywords: Walter Benjamin, Technique, Anna Costa e Silva, Ana Teixeira, Claudia Müller.

Resumen

Este artículo tiene por objetivo analizar tres obras de performance de artistas brasileñas contemporáneas que abordan el tema del trabajo, centrándose en la teoría de Walter Benjamin y haciendo uso principalmente de la división propuesta por el autor entre la primera técnica y la segunda. Este enfoque nos permite discutir dichas obras fuera del ámbito del arte relacional y encontrar su sesgo político en otras perspectivas, ya no restringidas a la mera participación del público, sino a las elecciones formales que rodean cada propuesta. Se aprecia, desde la perspectiva adoptada, que el uso de elementos de la obra dentro del campo artístico, en este caso, invita al público y a los artistas a modos de *distracción conjunta* como forma crítica.

Palabras clave: Walter Benjamin, técnica, Anna Costa e Silva, Ana Teixeira, Claudia Müller.

*Antes que a centelha chegue à dinamite,
é preciso que o pavio que queima seja cortado.*

Walter Benjamin, *Rua de mão única*

Em um momento como o nosso, em que o campo do trabalho se vê em crescente precarização, a competitividade acirrada intencionalmente desarticula tal encenação coletiva. Assim, em vez de uma comunidade de trabalhadores que ensaiam modos de estar e agir em conjunto (que poderiam se tornar associações, sindicatos e cooperativas), o que temos são indivíduos trabalhando sem regularizações e garantias, dando seu máximo desempenho com o único intuito de, em bom português, “garantir o seu”. Para pensarmos sobre tal problema e como a arte pode responder criticamente a ele sem buscar corrigi-lo, investigaremos três obras situadas no campo da performance, propostas por artistas que pensam sobre o trabalho e suas relações com a esfera pública.

Outra identidade é uma ação móvel realizada desde 2003 pela artista Ana Teixeira, e consiste na produção de novas carteiras de identidade com frases carimbadas como “eu falo mentiras” ou “não sei de mim”, escolhidas pelo público dentre algumas opções oferecidas pela artista. Já Anna Costa e Silva liga para agências de anúncio tentando fornecer um serviço de companhia em *Ofereço companhia*. Seu anúncio, divulgado em sites e jornais, torna-se uma ação (também chamada pela artista de “modo de viver”) ao longo de 21 dias, na qual ela dispõe seu corpo e tempo para pessoas desconhecidas. Por último, a coreógrafa Cláudia Müller assume posição análoga a de uma secretária ou recepcionista ao longo de uma semana em *Trabalho normal* (2018), trabalhando oito horas por dia em uma mesa posicionada em espaços de passagem dentro de instituições de arte e ensino. Suas ações, porém, não estão vinculadas à prestação de serviços, e sim a trabalhos icônicos da história da performance, de que a artista se apropria para propor a tarefa de cada dia.

Tal interesse experimental no desempenho de um serviço se depara hoje com um cenário complexo de fusão entre os campos da arte e do trabalho: de um lado, há a necessidade de justificar que artistas são membros ativos e necessários para a sociedade, o que pauta discussões sobre regulamentações trabalhistas, pisos salariais, estruturas contínuas de trabalho, aposentadorias e férias para quem dedica sua vida ao fazer artístico e que

precisa sobreviver disso. Do outro, há o fato de que a arte (mesmo a mais engajada) ainda mantém sempre uma distância em relação à tão esperada efetividade comprovada das mudanças sociais pelas quais luta.

Manter a tensão desse debate é necessário para que a produção artística não sucumba integralmente a um papel puramente comunicativo dentro da economia (em sua versão criativa), papel esse que responde a uma “frenética mercantilização do lazer” (Erber, 2021, p. 133), na qual se lança mão da instabilidade e hiperprodutividade quase obsessiva de muitos artistas para criar a imagem do empreendedor ideal, competitivo, constantemente sujeito a riscos, plenamente responsável por seu próprio sucesso ou culpado pelo seu fracasso¹.

Tal imagem do artista como produtor de si mesmo e responsável pela melhoria do seu contexto é mote central da estética (ou arte) relacional², proposta estético-política do curador e teórico francês Nicolas Bourriaud, e que surge ainda como um forte argumento de diversas produções (inclusive as aqui discutidas), não apenas pela tradução da teoria no Brasil ainda em 2009, mas principalmente porque ela adere de forma mais orgânica às necessidades do atual contexto, em que a arte precisa se provar parte integrante da economia³. Esse argumento do fator “relacional” ao redor das obras ao mesmo tempo entende a arte como uma função social como qualquer outra (o que desconsidera seu espaço específico na sociedade) e gera, *a posteriori*, produtos de alto valor simbólico e monetário a partir desse paradigma moral⁴.

1 No capítulo inicial do meu livro *Desaparecer: ausências do corpo na arte contemporânea* (Marcondes, 2023) apresento um panorama mais detalhado dessa problemática.

2 No ano de escrita desse artigo, foi lançado pelas pesquisadoras Fabiana Monsalú e Tania Alice o livro *Arte relacional no Brasil: o que se faz – o que se come* (2022), incluindo em seus capítulos um texto de Anna Costa e Silva, artista discutida neste texto.

3 No artigo “Arte, design e estética relacional”, de 2017, dedico especial atenção para a relação entre design de si, tal qual proposto pelo crítico Boris Groys, e as práticas de estética relacional.

4 Tal relação entre mercado e arte é parte fundante do argumento de Bourriaud (2009, p. 50-51), que chega mesmo a sugerir que há, em sua proposta, a “modelização de uma atividade profissional”, na qual, “com a prestação de pequenos serviços, o artista preenche as falhas do vínculo social”, atuando como uma espécie de organização não governamental (ONG) a corrigir falhas do sistema capitalista (enquanto produz capital simbólico acerca de sua própria imagem e prática individual). Devemos notar que a arte, aqui, torna-se uma parceira “modesta” (usando as próprias palavras do autor) de uma economia em frangalhos, prestando-se a um “conjunto de tarefas realizadas ao lado ou sob o sistema econômico real para recosturar pacientemente o tecido das relações” (Ibid.).

Essa visão da produção artística, cujo valor parece estar vinculado a uma conscientização dos problemas sociais atuais e a um saber do que seria necessário para seus reparos, parece contrastar com o fato de que quanto mais se produz obras nesse sentido, pior parece ser o cenário no qual nos encontramos. Isso nos alerta para o fato de que a própria noção de “reparo do sistema” é frágil, dado que pressupõe que o que Bourriaud chama de sistema econômico real (capitalismo estruturado a partir de democracias liberais) seria o modo final e permanente das relações socioeconômicas. Mas se os eventos posteriores à escrita dessa teoria, no fim dos anos 2000 (crise de 2008, ascensão da extrema direita e flertes entre capitalismo e fascismo), provaram a instabilidade das democracias liberais e a nova aproximação da economia com governos fascistas, por que ainda cremos que tal entrada plástica do trabalho e do serviço na arte, entre artista e seu público, deva ser essencialmente melhorista?

Nosso intuito é investigar as três obras citadas a partir das relações que tecem com a noção cotidiana de trabalho, mas buscando desviar nosso argumento do simples fato de que elas estabelecem relações diretas com seu público (com conversas, prestações de serviços, entrega de produtos). Para isso este artigo aproxima as obras do alemão Walter Benjamin, autor que poderá nos ajudar a compreender melhor as dinâmicas entre arte e trabalho a partir da apropriação mimética de formas corriqueiras do trabalho para submetê-lo ao espaço do jogo lúdico.

No roteiro da obra *Outra identidade*, “ação de rua com carrinho” (Teixeira, 2018), desenvolvida desde 2003 pela artista paulista Ana Teixeira, a primeira instrução é que se faça a “cópia de algum documento de identificação e, usando um programa de editoração de imagens, exclua todas as informações prévias, tais como nome, números, fotografias etc.” (Ibid.), tornando um material sobre o qual temos praticamente nenhuma agência (mesmo que se refira ao nosso próprio corpo) um local de profanação onde é possível apagar e abrir espaços. Tal gesto é o primeiro passo para uma futura troca entre artista e participantes da obra: Teixeira dará, a quem quiser, uma réplica de um RG em branco, no qual constará apenas uma frase carimbada no lugar das informações usuais, à escolha da pessoa. Em troca do RG, a pessoa precisará

deixar sua digital impressa em um caderno sem nenhuma outra informação a seu respeito, gerando uma espécie de comprovação documental da suposta transação, tão fraudada quanto o “produto” entregue.

Está principalmente na escolha do RG como elemento central da ação a potencialização desse gesto de apagamento: tal documento, necessário para a comprovação de determinadas informações básicas de todo cidadão, é, ao mesmo tempo, uma simples impressão em papel e um objeto único, que identifica, localiza e garante acesso. O RG, portanto, faz parte desse rol de documentos oficiais que acompanham sujeitos ao longo de sua existência e que lhes fornecem, como sugere Boris Groys (2022), um segundo corpo, simbólico, a descrever com certa objetividade sua história pública e habilitando-o a certos eventos, ações e cuidados dentro da sociedade. Tais documentos refletem o modo como a sociedade vê e aprecia sujeitos, o que faz com que, mesmo que haja algum nível de agência individual a fim de realizar mudanças nesse corpo simbólico (nome social, fotos etc.), não se pode obter controle total sobre tais mudanças. Isso o torna um item essencialmente externo a nós, tanto no sentido de sua função (provar algo de si a outro) quanto de sua produção e alteração (dependemos de tabeliões, advogadas, cirurgiões etc.). Como minha identidade é também produto do trabalho de outros, a **outra identidade proposta por Teixeira não apenas produz outra pessoa, mas sempre necessita de outra pessoa.**

A obra acontece na rua. Quando o público se aproxima do carrinho onde a artista está, não há nenhuma indicação de que se trata de um trabalho com viés artístico: Teixeira não se apresenta enquanto artista, veste roupas cotidianas, nenhum elemento da obra transparece algo de estranho à primeira vista. A artista, em diversos dos seus trabalhos, parece interessada em uma espécie de borramento dessas informações que diferenciam nossos corpos sociais, em um gesto que a crítica Paula Alzugaray (2018, p. 72) nomeia como uma “antipesquisa”, que produz nas obras uma “identidade comum [...], porém inconstante” de pessoas com semelhanças banais.

Também o carrinho branco feito para a ação, muito semelhante a qualquer outro camelô na rua, é corriqueiro. Nele, apenas está escrito a frase “Outra identidade”, em uma precisa escolha de termos que, apesar de manter uma dimensão poética, é bastante concreta, o que faz com que muitas

peessoas se aproximem dele visando de fato um serviço útil (como trocar ou retirar uma segunda via do RG). Ao ser abordada por alguém, a artista explica que, nos seus RGs gratuitamente fornecidos, no lugar do nome, foto e data de nascimento, será carimbada uma frase de um total de dez (quatorze, após as eleições de 2018), que vão desde sentenças mais genéricas como “tenho sonhos” ou “eu falo mentiras” até opções mais enigmáticas como “agora tanto faz”. Como são menos frases do que pessoas participantes, isso implica que, necessariamente, mais de uma pessoa carregará a mesma frase, formando comunidades provisórias, secretas e aleatórias, sem nenhum fundamento prático e marcadas pela indiferença – o que a curadora Paula Braga (2018, p. 83) explica da seguinte forma: “a obra ilustra uma ideia que Ana preza: o discurso da indiferença. Não segmentar, não classificar, não dividir em tribos ou em guetos. Não respeitar a diferença, mas, privilegiando a indiferença, oferecer a todos o mesmo tratamento e as mesmas ideias”. Teixeira recusa a ideia de que aquilo que nos diferencia é o que nos especifica enquanto indivíduos (algo intensamente explorado pelo condicionamento estético ao qual o capitalismo nos submete diariamente) e propõe que através da experiência estética seja possível vincularmo-nos a coisas em conjunto – mesmo que banais, como um nome ou uma frase.

A linguagem, lembra-nos Walter Benjamin, não se resume a uma ferramenta para comunicar coisas. A linguagem comunica principalmente a si própria, permitindo que nos comuniquemos **nela**, e não meramente através dela. E é nela que formamos uma comunidade, que reconhecemos um mundo em comum. Mas, para isso, é preciso liberar a linguagem de seu uso instrumental, redespertando seu uso livre, o que nos ajuda a pensar a suposta aleatoriedade das frases utilizadas pela artista e carimbadas a gosto de cada participante como se fosse o descompromisso com sua função futura e sua ludicidade o que garantisse um outro modo de criar elos e produzir identificação. A frase “ainda tenho tempo”, por exemplo, é muito escolhida por pessoas mais velhas, servindo duplamente como uma afirmação para si e para a artista no momento da escolha, ao passo que muitas crianças escolhem “eu falo mentiras”, por não terem a mesma relação moral que os adultos têm com a frase.

Por conta dessa profanação do RG em elemento de jogo, outro ponto central da performance é sua inutilidade fundamental, levada a ambientes de

fora dos circuitos oficiais da arte (como a rua). Esse dado de jogo diferencia a obra de Teixeira do caráter muitas vezes assistencialista de certa arte relacional (apesar de muitos de seus críticos e comentadores a enquadrarem nesse recorte). Nessa obra, a referência da artista parece estar muito mais fundada em uma tradição da participação própria à arte brasileira, mais afeita ao acaso da festa, ao evento que irrompe, à brincadeira que repentinamente toma contornos sérios, e que faz com que a precariedade própria do contexto brasileiro (já percebida por Frederico Moraes no texto seminal “O corpo é o motor da obra” e depois desenvolvida como característica central da performance por Eleonora Fabião) esteja impressa nas obras que envolvem o público, permitindo o que Moraes nomeava como “emboscada” enquanto forma artística. Nesse caso, a expectativa de um RG funcional abre espaço para que se receba outra ideia de outra identidade, na qual aquilo que faz o RG funcionar está omitido.

E foi tamanho desprendimento da necessidade de ser compreendida e de justificar sua ação que levou a artista a ser denunciada como falsificadora, culminando em uma ida à delegacia. Apesar de o impasse da denúncia ter sido rapidamente resolvido, a artista comenta o ponto nevrálgico do caso:

O que me impressionou foi a lógica do capital que rege a cabeça das pessoas. Todo mundo ficava me perguntando como eu estava fazendo aquilo sem ganhar nada, sem pedir pagamento. Alguém disse que, se pelo menos eu fosse patrocinada por alguma grande empresa, poderia acreditar em mim, mas como eu não visava nenhum lucro, devia estar com “armação” (Pareja, 2005).

A “armação” que a artista cita seria proveniente dessa situação bastante específica, que envolve a frustração de uma expectativa de demanda pública: a manutenção da identidade estável do público, geralmente vinculada a uma transação financeira (atualmente é cobrada a emissão da segunda via de um RG), e que aqui é entregue sem valor, sem função e principalmente sem uma justificativa de ordem poética ou social. Ao apenas dar tal objeto disfuncional, sem justificativa, ela libera de forma radical tanto a transação quanto o objeto, gerando uma situação de suspensão reflexiva na qual o público pode refletir sobre quais impactos físicos têm procedimentos corriqueiros e forçosamente naturalizados da vida em sociedade.

Se vimos anteriormente um relato no qual a resposta é a desconfiança, a artista também narra essa suspensão reflexiva ocorrendo em uma execução da performance no Vale do Anhangabaú (SP), ao lado de vários outros camelôs, onde Teixeira foi enquadrada por um policial que visava retirar todos os vendedores do local. Ao tentar explicar que o que ela fazia lá, apesar de ter a aparência de um camelô, não envolvia transações financeiras (e, portanto, não infringia nenhuma lei), entrou em uma longa discussão. Como de costume, a artista poderia rebater o enquadramento policial afirmando ser artista, para desviar do problema e ter sua proposta compreendida, mas, em vez disso, pediu para que ele parasse para pensar, recebendo como resposta algo que a marcou. O policial primeiramente respondeu que não era pago para pensar – resposta especialmente amarga quando se trata de uma função cuja tarefa pública seria a de zelar pelo cuidado, segurança e organização de todos os cidadãos, tarefa que implica uma ponderação ativa. Instantes depois, enquanto desmontava seu carrinho, o policial surpreendentemente retornou e disse para Teixeira: “Eu resolvi pensar. Pode ficar”.

É o jogo aberto, focado mais na liberação do que na mensagem, que permite de forma intensa o ensaio de novos modos de comunicação e relação, que aqui só surgem quando a artista de fato se recusa a enquadrar a proposta no espaço da arte (o que certamente alteraria os rumos dos dois casos citados). Isso demanda uma posição difícil de quem propõe a obra, e que é sugerida no título do catálogo da artista: *Para que algo aconteça*. Essa frase, plena de sugestão política, pode ser facilmente lida como um chamado à ação, como se, para que algo acontecesse, fosse preciso **fazer** algo. Mas, no caso da artista, para que algo aconteça é preciso principalmente abrir um espaço de permissão no qual algo é menos feito e mais sugerido, passivamente. Como bem percebe a curadora Galciani Neves (2018, p. 29, grifo nosso), tal retração da ação é central na obra da artista, que se propõe a “plantar-se ali, como escuta, como esboço de um simples **gesto** – ‘estou aqui’”.

Nota-se o uso do termo “gesto” pela curadora como indicativo dessa passividade intencional. Neves nota bem que uma ação como a produção de RGs não é tanto uma ação direta no mundo, tal qual a arte da performance postula, pois não mudará nada nele. É, antes, um gesto, e nele, segundo Giorgio Agamben (2008, p. 12), “não se produz, nem se age, mas se assume

e suporta.” Vem de Walter Benjamin uma das principais fontes para tal argumento de Agamben, principalmente quando o primeiro postulou que, no teatro épico brechtiano, o gesto seria essencialmente retardamento e interrupção do fluxo de ações, constituindo-se como um momento no qual “não se reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos” (Benjamin, 1994c, p. 81)⁵.

A diferença entre **fazer algo acontecer** e **permitir que algo aconteça** é crucial para artistas que lançam mão do evento como motor de algo futuro, pois deve ser um evento que depende da recusa em criar e da confiança em um trabalho passivo, distantes da ação e necessários para a reflexão. Essa passividade ativa está inclusive em uma das frases mais enigmáticas que podem ser carimbadas no RG: “agora tanto faz”. A frase, que pode parecer despolitizada ou pouco poética em relação às outras, é parte da conhecida música “Por enquanto” (1990): “nem desistir nem tentar/agora tanto faz/estamos indo de volta pra casa”. Não é, portanto, uma displicência com o agora, como a frase poderia sugerir, mas antes um espaço entre a tentativa ativa e a desistência passiva. Da música, “nem desistir nem tentar” parece ser o mote benjaminiano que Teixeira persegue para que algo aconteça, lembrando que esse espaço entre as duas ações é tão pouco explorado quanto prenhe de possibilidades. Espaço que pode parecer de uma indiferença insensível, mas apenas porque recusa uma sensibilidade pautada em diferenciação enquanto valor. Espaço que confia no futuro mesmo sem saber sua imagem e qual valor deve pautá-lo. Afinal, Teixeira sabe que isso apenas poderá ser descoberto junto.

No trabalho da coreógrafa Claudia Müller, as artes visuais e a aproximação com a dança conceitual europeia dos anos 1990 foram centrais para a saída gradativa da artista de um espaço da performatividade global (o corpo integralmente treinado para corresponder a demandas específicas da cena) e sua incursão em performatividades de padrão monológico, mais afeitas a

5 A relação entre Walter Benjamin e Giorgio Agamben também se evidencia em seu célebre texto “Elogio da profanação” (Agamben, 2007), no qual o autor parte das relações entre direito e estudo propostas por Walter Benjamin para pensar o jogo como forma de profanação. Neste artigo, proponho que Teixeira “profana” o RG tendo como base tal acepção do termo.

trabalhos corriqueiros (como cozinhar ou transcrever algo)⁶. Na pesquisa de Müller, outras habilidades de fora do campo da dança passam a constituir suas peças: ligações telefônicas, explicações teóricas e compras de textos críticos passaram a ser práticas que, entendidas por Müller como material coreográfico e dramático, saíam da sua dimensão corriqueira funcional e se tornavam matéria de obra, precisando ser ensaiadas, repetidas e compreendidas formalmente.

Em *Trabalho normal* (2018), sua performance mais recente, a artista submete seu corpo a um regime regular de trabalho durante uma semana, executando ações que duram oito horas diárias, ao longo de cinco dias seguidos. As ações, ao mesmo tempo banais e evidentemente coreográficas, são emolduradas por uma visualidade que remete a certos tipos de trabalho vinculados ao atendimento de público (tons de cores amenos, crachás, mesas de escritório). Enxugar gelo, contar segundos e até chorar viram parte de um programa pautado por limites hipotéticos protocolares que a artista impõe para si e que são ao mesmo tempo fisicamente intensos e quase imperceptíveis a certo público mais desatento. Nas palavras de Müller (2020, p. 178): “*Trabalho normal* se ocupa de ações extremamente simples. Procura evocar a imaginação da espectadora sem propor, em termos do seu fazer, nada aparentemente extraordinário”.

Müller escolhe citar, a cada dia, obras de performance que originalmente já se perguntam sobre a inutilidade fundamental do fazer artístico: no primeiro dia se apropria da obra *Paradoxo da prática 1: Às vezes fazer alguma coisa leva a nada* (1997), na qual o artista Francis Alÿs carrega um grande bloco de gelo até seu derretimento completo. Em sua versão, Müller enxuga um grande bloco de gelo por oito horas. No segundo dia relê a obra coreográfica *Vestígios* (2010), na qual Marta Soares fica imóvel sob um amontoado de areia que vai sendo deslocada com um pequeno ventilador ao longo da peça. Na sua versão, Müller assopra com um canudo um monte de açúcar mascavo sobre uma boneca. O terceiro dia é dedicado a *35 minutos* (2004), performance de Los Torreznos na qual eles contam cada segundo que se passa; Müller aperta, segundo a segundo, um contador sobre sua mesa. No quarto, *Coleta da neblina* (1999), de Brígida Baltar (ação na qual a artista

6 Tal distinção entre performatividades é proposta pelo curador português Delfim Sardo em seu livro *O exercício experimental da liberdade* (2017).

captura em potes o ar denso), é recriada a partir da produção de lágrimas por oito horas. No quinto e último dia, Müller escolhe a *Performance de um ano 1978-1979 (Peça da jaula)*, na qual o artista Tehching Hsieh se prendeu em seu próprio ateliê por um ano. Em sua versão, Müller faz de seu corpo a prisão, fechando seus olhos – e, assim, a relação com o público.

Todas as performances de referência propõem ações que subvertem a expectativa do que os artistas deveriam fazer em suas respectivas linguagens (artistas plásticos lidam com o desfazimento de materiais, a coreógrafa fica parada ao invés de dançar), perguntando-se elas próprias: o que é, afinal, o chamado “trabalho normal”? A Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), de 1943, não apenas ajuda a estabelecer determinados parâmetros basilares para essa normalização no Brasil – prevenindo eventuais abusos –, mas seus constantes e recentes ataques demonstram como essa suposta “normalidade” do trabalho é, antes de tudo, um produto de seu tempo, podendo tender tanto ao argumento sacrificial (engrossando hoje o coro meritocrático e neoliberal da responsabilização pessoal pelos sucessos e fracassos) quanto para o lado da liberação de uma relação alienada com o trabalho.

Aqui é o tempo, na forma da jornada de trabalho (um dos temas centrais das lutas trabalhistas ao lado da questão do salário), que é descolado de sua normalidade e colocado em chave crítica, em vias de sua liberação futura. Müller (Op. cit., p. 128) nomeia como trabalho normal aquilo que “corresponde a profissões e atividades tradicionais que pressupõem uma rotina previsível, tarefas funcionais e objetivas ou facilmente definidas pelo senso comum.” Mas a artista também nota uma cisão central naquilo que seria padrão: a normalidade pressuposta de duração de um trabalho não é a mesma da duração “comum” de um trabalho artístico. Ou seja, as 40 ou 20 horas semanais de trabalho são descabidas quando aplicadas a um contexto artístico, o que não apenas exclui, de antemão, este trabalho de Müller de circuitos mais convencionais (que esperam duração média entre 50 e 120 minutos), mas também pressupõe lógicas de distribuição de valor muito distintas de outros regimes de trabalho – afinal, como pensar o valor de hora daqueles que não veem distinção entre o espaço da vida e o espaço da arte, seu trabalho?

Esse impasse entre forma e possibilidade de circulação leva a artista a se perguntar também sobre o que se espera de uma artista e de seu

trabalho artístico. Traçando um caminho que difere da camuflagem de Teixeira, Müller parece mais interessada em investigar o papel da artista na sociedade, perguntando-se se a “autodisciplina com fins de adequação do corpo e dos comportamentos à sociedade” (Ibid., p. 130) não se apresentaria também dentro do campo supostamente liberto da arte contemporânea. Em um momento no qual as dinâmicas capitalistas parecem ter se alastrado a todos os campos da vida, apropriando-se da criatividade como forma de domesticação para o trabalho precarizado, Müller nota a dificuldade em ainda se atestar o caráter emancipatório do trabalho artístico.

Daí a ironia do “normal” no título de sua performance, dado que a artista afirma que “normalizar é impor uma exigência de desempenho ou comportamento e eliminar possíveis variações” (Ibid.) – seja dentro ou fora do espaço da arte. Trabalho normal que reporta a um imaginário comum (segundo ela, “mesas, uma professora ministrando uma aula, alguém que realiza a limpeza de um corredor”), mas também ao “fantasma do senso comum” nas artes, em que a artista plástica pinta uma tela, enquanto a dançarina dança em um palco diante de uma plateia. Müller busca, nessa performance, a liberação do corpo de formas de performatividade reificadas mesmo dentro do campo artístico.

É pela via de uma dramaturgia expandida em quarenta horas que o trabalho passa da justaposição entre formas de trabalho e performance artística para um nível mais sutil e denso, que demanda do corpo um trabalho constante e interno, mas sem nunca perder a dimensão lúdica. Pautada em repetições de pequena escala, como passar um pano de um lado para outro sobre um gelo, mas também estruturais à obra, como voltar dia após dia ao mesmo posto de trabalho, a artista já demonstra que se repetem formas não apenas para sua manutenção (fundando as normalizações acerca do trabalho dentro e fora da arte), mas também para sua transformação, podendo criar hábitos corporais que se fundam distantes do capital e mais próximos do jogo lúdico e da imaginação. Como afirma Walter Benjamin (2002, p. 102), a essência do brincar é um “fazer sempre de novo”, pois o “hábito entra na vida como brincadeira, e mesmo nele, mesmo em suas formas mais enrijecidas, sobrevive até o final um restinho de brincadeira”.

Luciano Gatti (2006, p. 206, grifo nosso) desenvolve o assunto ao frisar que tal repetição que dá à luz o hábito não é meramente emancipatória:

A diversão da brincadeira está **em brincar outra vez**. Benjamin percebe aí o modo com que a criança lida e se apodera de dois tipos de experiência: a felicidade e o terror”, dado que “a repetição não é só busca da felicidade. Ela é também uma forma de lidar com o terror”. É por essa possibilidade que a arte é tão importante nas discussões de Benjamin, pois suas formas compreendem o potencial da técnica do jogo e do rigor, refundando o espaço de imagens e o espaço de corpo a partir da recriação das relações entre humano e natureza e da abertura para o espaço de jogo. Nesse sentido, o campo da arte será, por excelência, de ensaio, espaço onde a humanidade pode testar livremente usos não utilitários de suas atuais tecnologias.

Se Müller assume uma forma de trabalho refratária à suposta liberdade do fazer artístico, é porque entende que a arte é **espaço de ensaio para uma liberação ainda sem forma definida, mas que depende da mimese daquilo que se busca liberar como ponto de partida**. E, nesse ensaio, o que se vislumbra deixa de ser a exploração das forças da natureza por meio da técnica, mas sim um uso emancipatório – usar seu potencial para a liberação de ambos, humano e natureza – de uma relação funcional.

E que corpo surge desses hábitos ensaiados na arte? Em *Trabalho normal*, ao longo dos dias, o que ocorre é que a artista e o trabalho vão gradativamente se retraindo em relação ao público. Como afirma Müller (Op. cit., p. 193 e 206, grifo nosso):

Trabalho normal vai, pouco a pouco, “desaparecendo”. Gradualmente, as práticas se tornam mais circunspectas e invisíveis. **Dissolvo-me no ambiente [...]**. Ocorre um gradual processo de invisibilização do trabalho no decorrer dos dias. Os gestos se tornam, a cada jornada, mais discretos. Ensejo meu próprio desaparecimento.

Essa experiência de dissolução no ambiente comentada pela artista, que não busca dominar o que é externo a ela, tornando semelhante a si, mas sim dominar a relação entre ela e seu entorno, parece um gesto de contornos benjaminianos, no qual outra relação com as coisas começa a se ensaiar. O intuito de Müller, mesmo que pretensamente objetivo na ação, é o de encontrar outro tipo de experiência, na qual, como declara Olgaria Matos (2021, p. 196), “onírico e científico estabelecem entre si um ‘jogo’”.

Se parece estranho o vínculo entre o que é a obra de Müller e essa dimensão quase ritualística de um transe entre corpo e ambiente, devemos ter em vista o engajamento físico e mental necessário para essa retração que a coreógrafa faz em relação ao público, que se torna experiência de dissolução no ambiente nos dias finais. Isso se dá, primeiramente, pela substituição de ações que envolvem a mão (realizadas nos primeiros dias, como enxugar, segurar, apertar) por ações que demandam outros modos de relação com o entorno. Vilém Flusser (2014, p. 82) argumenta que “os gestos manuais modelam o pensamento abstrato”, sendo a dualidade das mãos e seus potenciais de ação no mundo o que configura nossos modos de entendimento dele próprio, “de modo que o nosso mundo tem a estrutura das nossas mãos, e nós estamos neles enquanto *homines fabri*, fazedores, buscadores da totalidade frustrados” (Ibid., p. 82).

É decisivo que esta obra seja proposta por uma coreógrafa que, na parte final de sua criação, reconhece justamente nas glândulas lacrimais e pálpebras espaços do corpo impróprios ao trabalho e próprios ao íntimo, ao sono, à embriaguez e ao sonho, o local corporal possível de um trabalho animado pelo jogo. Ao contrário das mãos, que transformam ativamente o mundo, imprimindo força contra suas matérias para valorizá-las, é nas partes corporais que protegem o organismo do mundo (lubrificando, limpando, tirando resíduo) que a artista sugere um outro trabalho, que une ação com sonho. Luciano Gatti (Op. cit., p. 284-285) sugere que se, em Benjamin, “o *médium* da relação mimética com as coisas é o próprio corpo”, o que se gera *a posteriori* dessa série de ensaios “não é a visão ou a audição, mas o próprio corpo, seja na forma de tato, seja na forma de gestos que estabelecem uma relação de semelhança com elementos do mundo”. O que está posto em Benjamin é que é impossível ao corpo performar apenas a liberação, pois ele já é informado e dependente daquilo que ele visa se liberar. A mimese do trabalho enquanto clichê que Müller propõe é afeita a um entendimento benjaminiano de corpo, em que ele é “veículo de exposição e, ao mesmo tempo, de transformação das situações apresentadas [...] médium histórico de percepção e recepção da técnica” (Ibid., p. 277-278).

Refletindo sobre a sua última ação, inspirada por Tehching Hsieh, Müller (Op. cit., p. 233) afirma: “o trabalho da artista, ao menos das que mais

me interessam, é um compromisso com algo que não resulta ou, ao menos, não se transforma em um projeto com uma finalidade específica”. Ou seja, não se trata de usar a performance como um meio para chegar a um fim específico, mas de compreender que a liberdade conferida a essa linguagem dentro do campo da arte pode tanto espelhar quanto criticar e suspender os desempenhos “normais” aos quais somos submetidos no trabalho. Brincadeira sem mensagem, uma proposta como essa tem o poder de nuançar qual o corpo construído para o trabalho e qual corpo pode ser produzido para se liberar dele, como quando Müller relata: “No dia seguinte um dos seguranças me diz: eu só consigo trabalhar todas essas horas aqui porque me transporto no pensamento para muitos outros lugares. Onde você estava ontem?” (Ibid., p. 234)."

Podemos compreender assim, nessa performance, que não basta uma recusa ou crítica determinada ao trabalho, assim como sua reprodução parece não bastar. É preciso uma aproximação mimética a ele, já que, ainda segundo Gatti (Op. cit., p. 279-280), “a faculdade mimética deve ser entendida como um procedimento de aproximação e distanciamento do mundo, um jogo com a alteridade, que permite tornar o mundo familiar ao homem sem, contudo, anular a diferença que o separa dele”.

Trabalho normal encontra impasse semelhante ao de Teixeira: é praticamente impossível para um público não habituado à arte contemporânea (principal alvo da ação) assimilar algo que se pareça com um trabalho funcional, mas que não esteja estimulado por uma lógica de produção e acúmulo. O distanciamento entre trabalho e utilidade (mesmo a que o trabalho poderia ter no campo da arte, como se a artista trabalhasse **em função da** emancipação de seu público) só cresce ao longo da obra, até não restar quase nada além do corpo da artista, que afirma:

A estranheza diante de um esforço e de um tempo empreendidos sem um objetivo direto e claro explica a frequência com que ouvi estas perguntas [acerca da utilidade da obra] ao longo das ocasiões em que experimentei essa dança publicamente. Interessa-me outra economia do tempo que rege o labor da artista: tempo da vida, tempo da inutilidade (Müller, op. cit., p. 171).

Como parte importante da teoria da performance demonstra, corpos em sociedade estão o tempo todo restaurando comportamentos, ou seja, repetindo modelos prévios de estar socialmente no mundo, enquanto, a cada repetição, alteramos minimamente sua forma por aquilo que é específico a cada execução. Chorar por oito horas, por exemplo, é ao mesmo tempo repetição de um modelo prévio e funcional (o da carpideira, por exemplo) e uma alteração pelo seu enquadramento crítico enquanto obra de arte, que retira a função do gesto e o reinscreve no espaço do jogo. A performance não surge como um modo de melhorar o atual design do trabalho, tornando-o mais possível ao lançar mão das práticas experimentais da arte para que o futuro das trabalhadoras e dos trabalhadores seja mais suportável, lúdico e experimental. Aqui, a arte é espaço de ensaio para um desempenho derradeiro (sempre ambivalente entre a totalidade e a peculiaridade), ou seja: o desempenho para acabar com todo tipo de desempenho convencional do trabalho. Devemos lembrar que, em Benjamin, a revolução não é uma evolução inevitável das forças sociais contraditórias que convoca novas tarefas históricas, mas sim uma interrupção que impede a catástrofe. Nessa perspectiva, quando a arte desmonta as formas do trabalho sem propor sua substituição por outras, dissolve o imaginário do trabalho visando a uma **revolução propriamente benjaminiana: uma que produza alívio, e não novas obrigações.**

A carioca Anna Costa e Silva propõe uma abordagem ainda mais sutil ao problema do trabalho, replicando apenas o tempo, o espaço e a saúde que um corpo precisa ter para essa atividade. *Ofereço companhia* é uma ação simples, sintetizada no próprio título da proposta: ao longo de 21 dias, a artista dedica integralmente seu tempo para os outros, para acompanhar pessoas em qualquer tipo de atividade que demande (ou na qual apenas se deseje) a presença de outro corpo.

Tão importante quanto a proposta em si são os modos como a artista torna público seu gesto, seja antes da realização (visando encontrar interessados) ou após (visando demonstrar o que foi a ação na forma de uma instalação). Nessa instalação que resulta da obra é possível ler, entre diversos materiais, um pequeno anúncio de jornal onde, sob a aba “Profissionais se oferecem”, está: “ACOMPANHANTE Ofereço companhia para qualquer pessoa/atividade.

Apoio moral burocracias escuta de crises projetos tédio,” acompanhado pelos contatos da artista e a informação de que esse trabalho “não envolve dinheiro”.

Em um vídeo que integra a mesma instalação, vemos a artista ligando para o jornal *Infoglobo*, oferecendo esse mesmo serviço de companhia. Ao solicitar para a atendente seu anúncio no departamento “Outros serviços,” ouve a pergunta: “companhia de quê?,” para a qual responde: “de qualquer coisa, não é prostituição.” A atendente insiste na mesma pergunta, querendo também saber “qual é a finalidade disso,” argumentando que “todo anúncio tem que ter uma finalidade” e que o pedido de Anna foge do escopo do jornal. A artista, de forma calma e tautológica, responde que seu pedido deveria ser veiculado **porque ela quer** e que a finalidade dele é clara: oferecer companhia. O vídeo se encerra com a atendente tentando finalizar a conversa com o argumento de que tal solicitação só poderia ser realizada presencialmente, porém sem conseguir explicar por que Anna não poderia ser atendida pelo telefone.

Mesmo com esse fracasso exibido, a artista conseguiu veicular por meios próprios o oferecimento do seu tempo e corpo como serviço e realizou 33 encontros no período por ela estabelecido, que envolveram atividades “como rasgar cartas e contas antigas, cuidar de um bebê recém-nascido, ajudar a organizar os cômodos de uma casa após o término de um relacionamento e conversar sobre vida e impermanência num cemitério” (Mosqueira, 2017). Esses encontros são também registrados de diversas formas pela artista, o que culmina em uma série de materiais, ora mais, ora menos precários, que também são dispostos em paredes de museu e galerias na forma de instalação após a ação.

Análises, críticas e comentários sobre essa obra geralmente se fundam naquilo que não conseguimos ver, mas apenas saber: os encontros que a artista realizou e a própria dimensão conceitual da proposta. Bernardo Mosqueira (Op. cit.), por exemplo, afirma que os trabalhos da artista “se realizam como dinâmicas disruptivas de comunicação, relação e sociabilização que tensionam os processos de formação de sujeitos, laços e identidades.” Mas gostaria de propor que tão importante quanto a ação realizada ao longo dos 21 dias são os modos de documentação e exibição que a artista escolhe para seu trabalho: para além dos anúncios e de sua agenda (dimensões claramente públicas ou privadas da experiência), o público tem acesso a uma série de rastros do experimento, seja na forma de fotografias feitas a cada encontro,

em páginas da agenda da artista com descrições de cada dia, como também em uma série de monóculos de fotografia⁷ presos na parede onde se leem histórias íntimas e reflexões de cada encontro – todos elementos que pertencem concomitantemente ao espaço público e privado. Esses fragmentos não se preocupam em representar o que se passou em cada encontro, mas sim em criar uma constelação de frases e imagens aleatórias que restaram deles.

Nas fotos apresentadas por Anna na instalação da obra, impressas e organizadas em três blocos horizontais de onze fotos cada, vemos xícaras vazias, mesas, lustres, lojas de departamento, que denotam uma ausência quase total da figura humana. Além disso, não há vínculo entre cada foto e cada encontro, restando apenas a suposição de que a sua organização é cronológica. Também as frases dos monóculos apresentam reflexões desvinculadas da suposta necessidade de cada encontro (como “será que as árvores sentem frio?”) transferindo o tema da solidão – da qual a obra parte – para objetos, coisas e seres vivos que não aqueles que supostamente passaram pela relação (a artista e a pessoa que ela acompanhou). Toda frase e toda imagem provêm de um encontro específico, mas, sem a devida referência, pode ser potencialmente de todo e qualquer encontro.

Assim, Costa e Silva propõe uma coleção alegórica, evidenciando a incompletude de cada encontro pela própria disposição posterior que faz dos seus restos. Tal operação foi também central no pensamento benjaminiano em seu estudo sobre o drama trágico alemão, e diversos estudiosos seguem desdobrando os significados da operação alegórica. Segundo Didi-Huberman (2017, p. 146), a alegoria “interrompe, suspende o desenrolar cronológico da ação [...]” e “reconduz essa interrupção do contínuo cronológico ao nível espacial: ela fraciona a natureza expondo objetos parciais, ‘detalhes amorfos’, procedendo à ‘ostentação arrogante [do] objeto banal’ e inanimado”. O caráter de natureza morta de várias das fotos de Costa e Silva, inclusive, é o primeiro elemento que notamos dessa instalação envolta em vestígios e lacunas. Não são apenas os encontros que se sucederam que acessamos, mas também os que foram cancelados e deram errado, ecoando o argumento

⁷ Objetos de exibição de fotos, no formato de uma peça plástica em formato cônico medindo cerca de 3 cm de comprimento.

benjaminiano de que não é a face vitoriosa, mas sim a face melancólica da história a que se dá a ver por meio da alegoria.

Se a artista não oferece, após tal experimento, um símbolo de seu sucesso, é porque ela parece consciente dos limites, ou mesmo de certo fracasso, de sua proposta – uma vez que a falta que origina o pedido de acompanhante será suprida parcialmente. As imagens oferecidas pela artista, desde sua tentativa fracassada de anúncio até os restos de cada encontro feito, conseguem apontar para fora de si mesmas, para aquilo que nelas não é visto, mas intuído (que duas pessoas tomaram o conteúdo de xícaras sobre uma mesa, ou que a telefonista a toma por uma prostituta), trazendo com a alegoria uma fragmentação dispersa daquilo que a obra parece significar.

A teórica de teatro Erika Ficher-Lichte (1997, p. 280, tradução nossa) afirma, ao traçar aproximações entre Walter Benjamin e semiótica, que a “alegoria apenas conhece a história como história do declínio, ou seja, como um movimento direcionado para o passado, não para o futuro”. Seu argumento demonstra que na alegoria as coisas que se dão a ver são essencialmente **insignificantes**: é isso que possibilita que, no gesto de reuni-las artisticamente, o significado original de cada uma delas não seja recuperado, mas sim que se produza um novo, pela própria reunião dos elementos.

Portanto, a instalação documental da artista não é apenas um modo de comprovar que sua proposta foi levada à risca. Ela é, principalmente, resolução alegórica da própria impossibilidade de efetivar socialmente o que a artista está propondo. E quando a artista afirma, em seu site oficial, que sua instalação não pretende “**dar conta desses encontros**, mas sim apontar caminhos”, parece concordar com o curador Bernardo Mosqueira (Op. cit.), que sugere que ela apenas apresenta vestígios e índices pois seria “da natureza do ‘acompanhar’ ser inapreensível, irrepresentável”. E, como a composição alegórica tende a evidenciar a falha e a incompletude, é ela que melhor dará forma a tal impossibilidade de apreensão.

A instalação lança a obra para fora de uma lógica afirmativa e altruísta, na qual a ação da artista se justificaria apenas pela recusa do individualismo. O autônomo “porque eu quero” que se ouve no vídeo é inoperante em toda a obra, que evidencia a necessidade de outra pessoa regular esse querer. A artista Andrea Fraser (2005, p. 159), um dos principais nomes na discussão

entre arte e trabalho, afirma que essa contradição é inerente ao trabalho artístico na contemporaneidade:

O princípio contraditório das nossas vidas profissionais pode assim ser articulado da seguinte maneira: **dependência é a condição para nossa autonomia**. Nós podemos trabalhar para nós mesmos, para nossa própria satisfação, respondendo apenas demandas internas, seguindo apenas uma lógica interna, mas ao fazer isso nós perdemos a capacidade de regular as condições sociais e econômicas de nossa atividade [...]. Se nós estamos já sempre servindo, liberdade artística pode apenas consistir em determinar para nós mesmos – na medida do possível – quem e como servimos. Isso é, eu acho, o único caminho para um princípio de autonomia menos contraditório (Ibid, p. 159, grifo nosso).

Nenhuma das artistas descarta o princípio de autonomia como determinante para uma produção crítica (descarte recorrente em muitas das propostas relacionais e/ou artivistas, nas quais a arte é mais um recurso que um fim em si, e nas quais quem propõe sacrifica seu gesto intencionalmente autoral em favor da participação de seu público). Mas, para elas, essa autonomia supostamente criativa deve ser amparada em uma autonomia da servidão.

A artista opera em um lugar bastante distinto das obras anteriores. Menos disruptiva e mais íntima e particular, essa ação chega a espelhar o “trabalho doméstico não remunerado realizado pelas mulheres, com o qual os empregadores contam para a reprodução da força de trabalho” (Frederici, 2019, p. 308). Ao tornar público o apoio a outra pessoa e desenquadrar esse apoio da dimensão do trabalho, tornando-o um **querer**, a artista realiza um movimento duplo: para a arte, diz que não há liberdade pura sem o reconhecimento do outro; para o trabalho, diz que sua forma pública depende de um outro trabalho, silenciado e raramente lido como tal, que é manutenção para seu funcionamento.

Se Laura Erber (Op. cit., p. 161) afirma que o vínculo entre arte e classe “vai aparecer no pensamento benjaminiano, de forma não óbvia, na ideia de que o artista não é aquele que expressa uma subjetividade, e sim aquele que transmite de maneira mais ou menos neutra uma coletividade”, o gesto essencial não é tanto o “porque eu quero” afirmado pela artista, mas sim o evidenciar que esse querer é sempre desviado, interrompido, transformado quando se propõe suprir tal demanda coletiva de uma sociedade solitária e exausta.

Se o que fundamenta o anúncio da artista é seu “porque eu quero”, é preciso que outras pessoas queiram junto a ela, criando uma comunidade – mesmo que provisória – que sente, quer e deseja conjuntamente, reconhecendo e dando vazão ao querer inicial da artista.

Assim, não é possível ler a proposta de Costa e Silva apenas por aquilo que imaginamos dela (sua mensagem), é preciso levar em conta aquilo que vemos dela (sua montagem): uma série de alegorias desses encontros que orbitam espacialmente ao redor de seu rosto, a afirmar em loop que quer disponibilizar seu tempo para acompanhar outras pessoas – algo absurdo não pelo gesto em si (já que o serviço de apoio é algo concreto no campo do trabalho), mas pela publicização e aceitação quase ingênua da própria estrutura precária desse tipo de trabalho (não ganhar nada em troca). A artista, ao afirmar querer a própria precariedade desse tipo de relação, expulsa-a momentaneamente do campo do trabalho e a lança ao campo da arte, gerando um valor também incomum a esse campo: no lugar do valor simbólico da legitimidade produzida por prestígio artístico, o valor da sua proposta se constrói e se destrói o tempo inteiro, porque se funda na tentativa de relação com outros corpos e no fato de que esse tipo de valor se gasta enquanto se constrói, portanto não é possível de ser simbolizado. Um valor cuja única forma é a alegórica.

Não basta o argumento moralizante de que apenas pelo estabelecimento das relações com o público (sendo ou não parcelas da população que acessam arte) os trabalhos justificariam sua relevância e contemporaneidade. Mesmo que as artistas e seus comentadores pareçam partir dessa perspectiva, uma leitura dessas obras como relacionais só é possível se excluirmos deliberadamente, a favor de tal discurso, dados centrais delas, previamente analisados.

Tais obras podem ser lidas como um aprofundamento sensível sobre o que compreendemos como trabalho, lançando mão dele para que o lúdico se ofereça como compromisso. Seus desempenhos não buscam ultrapassar metas ou demonstrar certa habilidade do corpo de quem executa ou pensa a obra artística, mas também não sugerem que é possível uma liberdade total. O que elas fundam é mais um protocolo de exigência pessoal das artistas em relação ao público, protocolos que são essencialmente não produtivos e sempre incompletos e, portanto, permanecem sempre frustrantes. O livro de

Ana Teixeira sempre estará incompleto e disfuncional; em Müller, os produtos são mais desfeitos do que construídos (assoprados para longe, derretidos etc.), culminando na presença do corpo como própria produção; Costa e Silva apenas registra as arestas de cada encontro, evidenciando suas faltas.

Tal frustração ou incompletude pode (e deve) ser transferida para quem participa ou observa tais obras, pois as três operam propondo a dispersão e a distração como alternativas ao nosso atual cenário, no qual “o sujeito obediente [...] cedeu lugar ao sujeito performativo, cujo ideal é a maximização da sua própria produtividade” e onde “já não há mais entraves psíquicos que impeçam sua produtividade de se expandir indefinidamente” (Erber, Op. cit., p. 161). Uma vez que a atividade criativa se tornou imperativa em um contexto de precarização, a revolução não pode vir de investimento criativo de energia adicional, mas sim do investimento de menos energia do que o trabalho nos demanda. O investimento da relação nessas três obras é essencialmente distraído, entendendo esse estado de corpo como essencial para um jogo-conjunto de liberação entre natureza e humanidade.

Não podemos esquecer que, para Benjamin (1994b, p. 32), uma “política poética” significaria “mobilizar para a revolução as forças da embriaguez”, o que faz da distração fator central. Embriaguez poética, como coloca Didi-Huberman (Op. cit., p. 205), sendo “a maneira pela qual um sujeito empreende brincar com o mundo [...] experimentada diretamente nas coisas mais concretas, mais banais, de nosso mundo circundante”. Ao situarem seus públicos em experimentações de um trabalho distraído, cuja função não leva a nada exceto ao próprio gasto de tempo (carimbando RGs inúteis, catalogando sem referência, enxugando gelo, chorando, acompanhando), parecem dar forma à centralidade do corpo⁸ que Benjamin sempre sugeriu como necessária à revolução por vir.

O segurança que pergunta a Claudia Müller onde ela estava em pensamento, relatando que só consegue trabalhar porque “se transporta no pensamento para muitos outros lugares”, formula essa pergunta por perceber um potencial coletivo

8 No livro *Walter Benjamin's antifascist education*, o autor Tyson E. Lewis (2020, p. 15-18, tradução nossa), afirma que “Benjamin oferece uma aproximação um tanto diferenciada, muito mais focada no corpo, em práticas corporais, percepção, e uma nova noção de conectividade diaspórica com outros (humanos e não humanos)”, sugere que em Benjamin encontramos a distração como forma educativa pautada pela “inervação da atenção, ou um tipo especial de dilatação perceptiva das faculdades ao seu ponto de dispersão na e através da estimulação externa [...] estado de alerta unido com uma abertura horizontal, não discriminatória”.

e compartilhável na sua necessidade de distração, perguntando como forma de se educar nela, mostrando-nos que a dispersão (e com ela a falha, o lapso, a disseminação) podem também configurar pensamento. As pessoas que chamam Anna muitas vezes só querer ter alguém por perto para banalidades, para jogar conversa fora, para gastar tempo, mas precisam de outro corpo para estimular isso. É possível se distrair sozinho, mas a transformação desse estado em potencial político depende de sua disseminação coletiva. Em Benjamin, o impulso lúdico e mimético deixa de ser visto apenas como falta de atenção e se torna outra performance da atenção, como afirma Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 110-111): “não mais uma distração passiva e manipulada, mas uma dispersão ardilosa e ativa: uma tática de desobediência, uma invenção de rotas de fuga.”

Trabalhar, nesses três casos, é sinônimo de perder tempo em conjunto. Tal gesto precisa ser buscado ativamente por essas artistas, que mimetizam, na forma de jogo lúdico, aspectos do trabalho que requerem atenção intensa, e o afrouxam, retirando o momento da “resolução” de suas práticas – também por isso é central a longa duração de seus trabalhos, em várias horas, dias e semanas. Ensaiair ações sem finalidade ainda parece uma atividade urgente da arte, mesmo que isso corra o risco de deslocar de forma radical como se produz e se reconhece valor na arte contemporânea.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. Elogio da Profanação. *In*: AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. p. 57-71.
- AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 3, n. 4, p. 09-14, 2008.
- ALZUGARAY, P. Denominador comum. *In*: TEIXEIRA, A. **Para que algo aconteça**: Ana Teixeira, 1998-2018. São Paulo. 2018. p. 72-73.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994a. v. 1, p. 165-196.
- BENJAMIN, W. O surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994b. v. 1, p. 21-35
- BENJAMIN, W. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994c. v. 1, p. 78-91

- BENJAMIN, W. Brinquedos e jogos. *In*: BENJAMIN, W. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 102.
- BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes. 2009.
- BRAGA, P. Não mais, mas ainda. *In*: TEIXEIRA, A. **Para que algo aconteça**: Ana Teixeira, 1998-2018. São Paulo: [s. n.], 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- ERBER, L. **O artista improdutivo**. Belo Horizonte: Ayiné, 2021
- FICHER-LICHTE, E. Walter Benjamin's Allegory. *In*: FICHER-LICHTE, E. **The show and the gaze in theatre**: a European perspective. Iowa: University of Iowa Press, 1997. p. 275-289.
- FLUSSER, V. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.
- FRASER, A. How to provide an artistic service. *In*: FRASER, A. **Museum highlights**: the writings of Andrea Fraser. Cambridge: MIT Press, 2005. p. 153-162.
- FREDERICI, S. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Elefante, 2019.
- GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GATTI, L. **Constelações**: crítica e verdade em Benjamin e Adorno. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- GROYS, B. **Philosophy of care**. London: Verso Books, 2022.
- LEWIS, T. E. **Walter Benjamin's antifascist education**: from riddles to radio. Albany: State University of New York Press, 2020.
- MARCONDES, R. **Desaparecer**: ausências do corpo na arte contemporânea. São Paulo: Annablume, 2023.
- MARCONDES, R. Arte, design e estética relacional. **Revista Visuais**, Campinas, v. 3, n. 4, p. 218-228, 2017. DOI: 10.20396/visuais.v3i4.12186.
- MATOS, O. Walter Benjamin: as coisas e seu destino. *In*: GUIMARÃES, B. A.; KANGUSSU, I.; RANGEL, M. de M.; FREITAS, R. (org.). **Hoje, Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Relicário, 2021. p. 193-200.
- MONSALÚ, F.; ALICE, T. **Arte relacional no Brasil**: o que se faz, o que se come. Rio de Janeiro: Multifoco, 2022.
- MOSQUEIRA, B. Eu gostaria de companhia para conversar enquanto tenho meu cabelo cortado. **Anna Costa e Silva**, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://tinyurl.com/4hxe3uu4>. Acesso em: 4 jan. AAAA.
- MÜLLER, C. **Dançar, trabalho normal**. 2020. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- NEVES, G. Inventário para os nomes do fazer. *In*: TEIXEIRA, A. **Para que algo aconteça**: Ana Teixeira, 1998-2018. São Paulo: Pólen, 2018. p. 25-29.

PAREJA, L. Instalação provoca mal-entendido e artista plástica é detida em SP.

Folha de S.Paulo, São Paulo, 4 jul. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0407200524.htm>. Acesso em: 2 jan. 2023.

POR ENQUANTO. Compositor: Renato Russo. Intérprete: Cássia Eller. [S. l.]: Universal Music, 1990.

TEIXEIRA, A. **Para que algo aconteça**: Ana Teixeira, 1998-2018. São Paulo: Pólen, 2018.

Recebido em 06/09/2023

Aprovado em 24/10/2023

Publicado em 28/12/2023



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v22i3p163-189

Dossiê

Caminhar sobre solos movediços: arte, participação e espaço urbano*

*Walking on moving grounds:
art, participation, and urban space*

*Caminar sobre suelos cambiantes:
arte, participación y espacio urbano*

Joana Dória

* Artigo decorrente da dissertação de mestrado *Performance e espaço urbano: a arte como um modo de habitar a cidade* desenvolvida com orientação de Antônio Araújo (ECA-USP, 2018).

Joana Dória

Diretora, atriz, pesquisadora e performer. Mestre (2018) em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Docente nos cursos de graduação, pós-graduação lato sensu e no Mestrado Profissional em Artes da Cena da Escola Superior de Artes Célia Helena.



Resumo

Este artigo apresenta conceitos norteadores da reflexão crítica acerca da arte participativa no espaço urbano, abordando as tensões entre a prática artística em campo expandido e outras esferas da vida social. Em primeiro lugar, trata das motivações que, ao longo da década de 1960, impulsionaram artistas a migrar para fora dos museus e da produção de objetos rumo à proposição de ações. Em seguida, aborda desdobramentos conceituais dos deslocamentos dos anos 1960 que ecoam em experiências atuais: estética relacional (Nicolas Bourriaud), arte participativa (Claire Bishop) e *site-specific art* (Miwon Kwon). Por fim, no intuito de construir uma perspectiva panorâmica e atual dessas práticas no Brasil, examina trabalhos dos coletivos OPAVIVARÁ! e OPOVOEMPÉ e o projeto *Lotes Vagos*, dos artistas Breno Silva e Louise Ganz.

Palavras-chave: Arte contemporânea, Arte participativa, *Site-specific art*, Intervenção, Espaço urbano.

Abstract

This article presents guiding concepts of critical reflection about participatory art in urban space, addressing the tensions between artistic practice in the expanded field and other spheres of social life. First, it deals with the motivations that, throughout the decade of 1960, drove artists to migrate out of museums and from the production of objects to the proposition of actions. It then addresses conceptual developments of the 1960s that echo in current experiences: relational aesthetics (Nicolas Bourriaud), participatory art (Claire Bishop), and site-specific art (Miwon Kwon). Finally, to construct a panoramic and up-to-date perspective of these practices in Brazil, it examines works of the artistic collectives OPAVIVARÁ! and OPOVOEMPÉ and the *Lotes Vagos* project, by artists Breno Silva and Louise Ganz.

Keywords: Contemporary art, Participative art, Site-specific art, Intervention, Urban space.

Resumen

Este artículo presenta los conceptos orientadores de la reflexión crítica sobre el arte participativo en el espacio urbano abordando las tensiones entre la práctica artística y otras esferas de la vida social. En primer lugar, se ocupa de las motivaciones que a lo largo de los años 1960 llevaron a los artistas a migrar fuera de los museos y de la producción de objetos hacia la propuesta de acciones. Luego, aborda los desarrollos conceptuales de los desplazamientos de los años 1960, que se hacen eco en las experiencias actuales: estética relacional (Nicolas Bourriaud), arte participativo (Claire Bishop) y *site-specific art* (Miwon Kwon). Finalmente, con el fin de construir una perspectiva panorámica y actual de estas prácticas en Brasil, se examinan obras de los colectivos artísticos OPAVIVARÁ! y Opovoempé, y el proyecto *Lotes Vagos*, de los artistas Breno Silva y Louise Ganz.

Palabras clave: Arte contemporáneo, Arte participativo, *Site-specific art*, Intervención, Espacio urbano.

Na década de 1960, diversos artistas e coletivos se voltaram ao diálogo com a vida cotidiana e aos espaços não convencionais para a prática artística. Esse processo foi resultado de um conjunto de movimentos: a crítica à institucionalização da arte nos museus e ao mercado de arte, materializado na cultura de produção de objetos vendáveis; a transformação das artes tradicionais, como a pintura e a escultura, a partir da noção de arte viva ou *live art*, tendência que reforçava a realização de ações ao vivo; e a tentativa de criação de experiências radicais que eliminassem totalmente a audiência e a separação entre arte e vida (Goldberg, 2006).

Esses deslocamentos expandiram os horizontes da prática artística e foram determinantes para a diversificação da arte contemporânea – seus espaços, meios, materiais e sentidos. De lá para cá, surgiram inúmeras reflexões críticas acerca da complexa relação entre as motivações que nutriram tais transformações e as atualizações operadas pelo mercado de arte dentro de uma lógica capitalista de captura e esvaziamento de tendências disruptivas.

No intuito de reconstituir um panorama sobre esse processo, recupero conceitos importantes para o debate acerca da prática artística como intervenção ou criação da vida (social, urbana, cotidiana) e da ampliação do campo institucionalizado da arte. Proponho o seguinte percurso: inicialmente, uma abordagem da efervescência da década de 1960, seguida de seus desdobramentos na década de 1990, e, finalmente, das experiências artísticas realizadas já no século XXI, por meio das quais a reflexão ganha corpo. No campo teórico, especial atenção é dada às formulações de Claire Bishop, Miwon Kwon e Nicolas Bourriaud. Quanto aos experimentos artísticos, faço um sobrevoo por trabalhos distintos em vez de um mergulho em um único caso, com a intenção de apresentar uma diversidade de estratégias empregadas diante das complexas relações entre política e estética que seguem em negociação até os dias de hoje. Foram escolhidos para isso os trabalhos *A RUA É UM ESPETÁCULO* e *CHUVAVERÃO*, do coletivo OPAVIVARÁ!, *Aqui Fora* e *O farol*, do grupo OPOVOEMPÉ, e o projeto *Lotes Vagos*, dos artistas Breno Silva e Louise Ganz.

Do museu à rua, do objeto à ação

A Internacional Situacionista, fundada por Guy Debord em 1957, tornou-se referência no reconhecimento do espaço urbano como campo de reflexão

crítica e de experimentação lúdica, errante e corporal. O grupo, que inicialmente estava interessado em questões ligadas à arte, foi, ao longo do tempo, deslocando sua preocupação para a vida urbana até passar a desconsiderar a arte enquanto atividade revolucionária. Ainda que com frequência os meios empregados e o conteúdo das reflexões propostas se aproximassem das questões ligadas à prática artística do período, o objetivo fundamental do grupo passou a ser a transformação radical da vida cotidiana (Bishop, 2012).

Pode-se notar uma sequência clara de mudança de escala de preocupação e área de atuação do pensamento situacionista. Se inicialmente eles estavam interessados em ir além dos padrões vigentes da arte moderna – passando a propor uma arte diretamente ligada à vida, uma arte integral – logo em seguida eles perceberam que esta arte total seria basicamente urbana e estaria em relação direta com a cidade e com a vida urbana em geral (Jacques, 2003).

Debord foi uma das principais influências dos movimentos que culminaram na intensa agitação política de maio de 1968. Sua análise crítica, influenciada pelo pensamento marxista de Henri Lefebvre, observava a ampliação da lógica da mercadoria, a princípio compreendida no campo das operações financeiras e comerciais, para as diversas esferas da vida social. Como consequência dessa ampliação, na **sociedade do espetáculo** tudo se torna produto vendável e as necessidades humanas fundamentais são substituídas “por uma fabricação ininterrupta de pseudonecessidades que se resumem na única pseudonecessidade de manutenção” de um desenvolvimento econômico infinito (Debord, 1997, p. 35). O esvaziamento da vida em detrimento da aparência de vida, o espetáculo, “é uma visão de mundo que se objetivou” (Ibid., p. 14), e o urbanismo tem papel fundamental enquanto processo de concretização dessa nova vida social: “o urbanismo é a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como seu próprio cenário” (Ibid., p. 112).

No intuito de expandir perspectivas da vida no espaço urbano, os situacionistas elaboraram uma prática de apropriação da cidade por meio de situações construídas. Essas seriam momentos coletivos propositalmente criados e operariam fora da lógica de produtividade imposta pela organização

urbanística. Esses “eventos participativos que usariam o comportamento experimental para quebrar o vínculo espetacular do capitalismo” (Debord, 2006, p. 96, tradução própria)¹ pressupunham a participação ativa de todos os envolvidos em um jogo não alienado no espaço urbano (Bishop, 2012). Para Debord, as situações construídas eram uma alternativa à linguagem teatral e ao mundo que essa representava:

É fácil ver que a extensão do próprio princípio do teatro – não-intervenção – está ligada à alienação do velho mundo. Inversamente, vemos como as mais válidas explorações culturais revolucionárias [...] incitam o espectador à atividade, provocando sua capacidade de revolucionar a própria vida (Debord, 2006, p. 98, tradução própria)².

Allan Kaprow, artista estadunidense idealizador do conceito de happening, também elegeu o teatro como símbolo de um tempo e de uma arte ultrapassados. Os happenings, em princípio, eram eventos breves, abertos ao acaso, que não se constituíam enquanto mercadoria e não podiam ser repetidos (Sneed; Oliveira; Mota, 2011). Um de seus principais objetivos era “a superação dessa aberrante relação de sujeito e objeto [...] que até aqui domina e condiciona a arte moderna” (Cohen, 2004, p. 132). O entendimento da arte não mais como algo a ser apreciado, mas vivido, compartilhado e experimentado, colocou em xeque a perspectiva de um sujeito que fica de fora, observando uma ação que se desenrola diante de si. A busca pela transposição das fronteiras entre artista e público, em muitos casos, transformou o artista em um propositos/provocado.

O Brasil sediou algumas das experimentações mais radicais nesse sentido. Artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Artur Barrio, Cildo Meireles e Flávio de Carvalho transformaram profundamente a função da arte sob as perspectivas de interação com o público e intervenção artística (Barja, 2008). No final da década de 1960, Lygia Clark formulou:

1 “[...] *participatory events using experimental behaviour to break the spectacular bind of capitalism.*”

2 “*It is easy to see to what extent the very principle of the theatre – non-intervention – is attached to the alienation of the world. Inversely, we see how the most valid of revolutionary cultural explorations [...] incite this spectator into activity by provoking his capacities to revolutionize his own life.*”

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro mas o agora (Milliet, 1992. p. 155).

Estética e política

Para o curador francês Nicolas Bourriaud (2009), apesar da exploração das possibilidades de participação do público na arte da década de 1960, foi somente na década de 1990 que ela deixou de ser um recurso possível para se tornar o objetivo da criação – a própria obra. Em seu livro *Estética relacional*, Bourriaud discorre sobre a geração de artistas que, no fim do século XX, teria transformado as relações humanas no motor da criação artística. Em uma espécie de resistência à “última etapa rumo à ‘sociedade do espetáculo’ descrita por Guy Debord” (Ibid., p. 12), na qual as relações humanas não seriam mais vividas diretamente, e sim por meio de sua representação espetacular, as obras relacionais operariam como “interstício social” (Ibid., p. 19-25): “O que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira são lugares onde se elaboram sociedades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído” (Ibid., p. 62).

Os artistas que Bourriaud localiza no campo da estética relacional estariam interessados na proposição de outras formas de sociabilidade através da criação artística e cientes de que os rumos da obra só se definem coletivamente no encontro com o público. Nessa produção artística da década de 1990, haveria uma tentativa de resistência à apropriação capitalista das relações inter-humanas e Bourriaud reconhece um forte caráter político nesta geração. No entanto, o potencial transgressor das obras que Bourriaud apresenta como exemplares da estética relacional foi fortemente questionado. No artigo “Antagonism and relational aesthetics” (“Antagonismo e estética relacional”), Claire Bishop (2004) observa que o fortalecimento da tendência de obras abertas, interativas e com aspecto de trabalho em progresso coincide

com o momento em que o mercado começa a substituir o interesse na produção de bens e serviços pela produção de experiências. Em diálogo com essa nova perspectiva econômica, a arte relacional, que teria surgido como um híbrido entre a instalação e a performance, substitui a contemplação pelo potencial de uso da obra. O artista vira um designer de momentos de vida: o banheiro da galeria, o café do museu, todos os ambientes passíveis de proporcionar experiências se tornam potenciais obras de arte, e o público é convertido em participante.

A crítica de Bishop recai menos sobre o conceito proposto por Bourriaud do que sobre a produção artística escolhida pelo curador para sustentá-lo. Por exemplo, no portfólio de Rirkrit Tiravanija, um dos mais influentes artistas do circuito contemporâneo, encontram-se trabalhos como o preparo de uma refeição tailandesa com a colaboração de todos os presentes e a disponibilização de uma réplica do próprio apartamento 24 horas por dia para os visitantes do museu. Diante de tais proposições artísticas, Bishop não nega que sejam capazes de criar momentos de convívio, mas questiona a qualidade das relações criadas e as limitações da análise de Bourriaud:

A qualidade das relações na Estética Relacional nunca é examinada ou colocada em questão. Quando Bourriaud argumenta que “encontros são mais importantes do que os indivíduos que os compõem”, eu sinto que essa questão é (para ele) desnecessária; todas as relações que permitem “diálogo” são automaticamente assumidas como democráticas e consequentemente boas (Bishop, 2004, p. 65, tradução própria)³.

Se toda e qualquer obra de arte propõe uma relação, mesmo que contemplativa, são justamente as questões acerca das relações produzidas – e não a simples produção de relações – que interessam: “que tipos de relações estão sendo produzidas, para quem e por quê?” (Ibid., p. 65)⁴. Para Bishop (2004), é indiscutível que o jantar compartilhado de Tiravanija promoveu diálogo e troca de ideias. No entanto, a partir dos relatos de participantes aos quais teve

3 “*The quality of the relationships in ‘relational aesthetics’ are never examined or called into question. When Bourriaud argues that ‘encounters are more important than the individuals who compose them,’ I sense that this question is (for him) unnecessary; all relations that permit ‘dialogue’ are automatically assumed to be democratic and therefore good.*”

4 “[...] *what types of relations are being produced, for whom, and why?*”

acesso, ela constata que o encontro promovido se deu majoritariamente entre pessoas frequentadoras do circuito de arte e se resumiu à fofoca e à criação de uma rede de contatos no meio artístico, o que é de praxe em vernissages.

Bishop (2004) recorre ao conceito de democracia proposto pelos cientistas políticos Chantal Mouffe e Ernesto Laclau, para os quais a existência de conflito é parte fundamental do pleno funcionamento de uma sociedade democrática. A partir desse recorte teórico, contrapõe aos artistas eleitos por Bourriaud dois outros sobre os quais o curador francês não se debruçou: o suíço Thomas Hirschhorn e o espanhol Santiago Sierra. Nas proposições elaboradas por esses artistas, Bishop reconhece uma reflexão crítica acerca das relações entre artista, participante e contexto, e mesmo entre a arte e outras esferas da sociedade, como a sociopolítica.

As relações produzidas por suas performances e instalações são marcadas por sensações de inquietação e desconforto, ao invés de pertencimento, porque o trabalho reconhece a impossibilidade de uma “microtopia” e, no lugar, sustenta a tensão entre observadores, participantes e contexto. Parte dessa tensão se dá pela introdução de colaboradores de diversas condições econômicas que, por sua vez, desafia a percepção da arte contemporânea enquanto um domínio capaz de abraçar estruturas sociais e políticas (Ibid., p. 70, tradução própria)⁵.

No livro *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship* (*Infernos artificiais: arte participativa e as políticas do espectador*), Bishop amplia a reflexão sobre a qualidade estética e a capacidade sociopolítica da arte participativa. A autora critica a predisposição, que se tornou tendência, de avaliar positivamente propostas artísticas pela simples presença de estratégias colaborativas e participativas, sem que haja uma análise mais aprofundada e complexa acerca das relações produzidas.

[...] a urgência dessa tarefa social levou a uma situação na qual práticas socialmente colaborativas são todas percebidas como gestos artísticos

5 “The relations produced by their performances and installations are marked by sensations of unease and discomfort rather than belonging, because the work acknowledges the impossibility of a ‘microtopia’ and instead sustains a tension among viewers, participants, and context. An integral part of this tension is the introduction of collaborators from diverse economic backgrounds, which in turn serves to challenge contemporary art’s self-perception as a domain that embraces other social and political structures.”

de resistência igualmente importantes: nenhum trabalho de arte participativa pode ser falho, mal sucedido, mal resolvido ou entediante porque são todos igualmente essenciais na tarefa de reparar o vínculo social (Bishop, 2012, p. 13, tradução própria)⁶.

Chama a atenção que a crítica de Bishop sobre as obras de arte relacionais questione a fragilidade da dimensão política dessas obras, enquanto sua preocupação com os trabalhos participativos – politicamente engajados – recai sobre um possível descompromisso de seus propositores e críticos com a dimensão estética. Não há contradição. É justamente a importância de uma negociação viva e continuada entre tais dimensões – política e estética – que mobiliza a autora e a aproxima do pensamento do filósofo francês Jacques Rancière, para quem “a arte e o social não devem ser reconciliados, mas manter-se em contínua tensão” (Fernandes, 2018, p 18).

Nessa perspectiva, um gesto artístico que se confunde totalmente com a vida, que pode ser absorvido como ação educativa ou social, perde em sua dimensão estética e extingue a possibilidade de ser discutido criticamente enquanto arte.

Rancière argumenta que o regime estético da arte é constitutivamente contraditório e necessita de um objeto ou de um espetáculo que faça a mediação entre a ideia do artista e a interpretação do espectador. Trata-se da “terceira coisa” a que os dois lados podem se referir, aquilo que os une e ao mesmo tempo os separa (Ibid., p 18)

Vale dizer, por conta do conhecido debate estabelecido entre Rancière e Bourriaud, que os artistas analisados por este último não abrem mão da dimensão estética de suas obras, o que traz, novamente, o centro da questão para a qualidade e o objetivo das relações produzidas nos trabalhos, sejam de arte relacional ou de arte participativa, mesmo quando estes não deixam de lado a dimensão estética da arte em função de uma motivação ética ou social⁷.

6 “[...] *but the urgency of this social task has led to 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.*”

7 No artigo de 2009, “Precarious constructions: answer to Jacques Rancière on art and politics”, disponível em <https://bit.ly/40uzAKB>, Bourriaud responde à crítica de Rancière à estética relacional.

Integração e intervenção

De outro ponto de vista, a pesquisadora Miwon Kwon também realiza um estudo cuidadoso acerca das relações produzidas entre artista, obra e público. Em seu livro *One place after another: site-specific art and locational identity* (*Um lugar após o outro: arte site-specific e identidade localizada*), Kwon (2002) analisa as diferentes etapas de conceituação da *site-specific art* (arte para sítio/local específico) desde meados da década de 1960 até o final do século XX. Inicialmente, as obras *site-specific* estavam ligadas à instalação e à escultura e eram desenvolvidas para um determinado lugar, levando em consideração as particularidades arquitetônicas, geográficas e culturais do local escolhido. Segundo a pesquisadora, entre meados de 1960 e 1970, as obras de arte pública – realizadas em espaços públicos – estendiam à cidade as dinâmicas já conhecidas de museus e galerias. As instalações e esculturas espalhadas nos espaços urbanos não se diferenciavam, enquanto experiência estética, da arquitetura moderna. Reproduziam sua forma abstrata e sua incapacidade de gerar interesse em um público mais amplo. De acordo com Kwon (2002), foi justamente na adoção dos princípios da *site-specific art* que a arte pública encontrou meios de transformar sua relação com o público e o espaço urbano.

A autora observa a exploração de duas estratégias principais e distintas nessa busca por uma nova relação entre arte, cidade e público: a integração e a intervenção. Os artistas ligados à primeira tendência compreendiam que quanto mais a obra sumisse no espaço urbano, estabelecendo uma relação harmoniosa com o local e se apropriando dos elementos materiais e das características arquitetônicas do entorno, mais social e acessível ela seria. A perspectiva da intervenção, por sua vez, propunha a apropriação dos elementos e dinâmicas presentes no espaço urbano não com o intuito de reforçá-los, mas de atuar criticamente sobre eles.

Essa diferenciação aparece também na publicação sobre o projeto de intervenções urbanas na cidade de São Paulo, *Arte/Cidade*. O filósofo e curador do projeto, Nelson Brissac Peixoto, diferencia os trabalhos que considera convencionais dentro do campo da *site-specific art* das propostas mais radicais concebidas por artistas como Richard Serra e Robert Smithson:

O sítio era entendido como específico só num sentido formal, abstrato e estetizado. Daí muitos desses trabalhos terem sido reapropriados pelo circuito comercial, acabando expostos em museus. Foi a seguir que artistas como Serra, além de Smithson, radicalizaram os procedimentos para sítio específico, recorrendo a escalas, métodos industriais de produção e processos de implantação que, em vez de simplesmente se adequar ao lugar, introduzem um olhar crítico sobre a situação urbana (Peixoto, 2012, p. 20).

Kwon também reconhece as particularidades da obra de Richard Serra e analisa as implicações políticas e conceituais decorrentes da emblemática escultura *Tilted arc*, que permaneceu na Federal Plaza, em Nova Iorque, entre 1981 e 1989. Para a autora, o modo como Serra trabalha o *site-specific* envolve: “não apenas os atributos físicos, sociais e políticos de um lugar; engaja-se, ao mesmo tempo, em um inquérito ou crítica de *art-specific* (ou talvez do discurso de arte enquanto um *site* em si), propondo, testando, retrabalhando e propondo novamente o que uma escultura pode ser” (Kwon, op. cit., p. 78, tradução própria)⁸.

Se em *Tilted arc* Serra experimentou duas dimensões de *site-specific*, a Federal Plaza e a arte enquanto campo conceitual, artistas da década seguinte, os anos 1990, foram além na compreensão do *site* enquanto lugar simbólico e virtualizado. Neste contexto, noções como *community-specific* (comunidade específica), *issue-specific* (questão específica) e *audience-specific* (audiência específica) integraram um processo de reformulação da arte pública por artistas e curadores que almejaram um maior engajamento da população na realização de obras de arte e a abordagem de temáticas sociais relevantes. Para Kwon (2002), o novo gênero de arte pública

[...] reafirmou seu desejo de impactar as vidas de pessoas não ligadas à arte por outros meios. Ao invés de abordar as condições físicas do local, o foco tornou-se o envolvimento das preocupações “daqueles que ocupam um determinado local”. Essas preocupações, definidas em relação a questões sociais – falta de moradia, violência urbana, sexismo, homofobia, racismo, aids – aparentemente oferecem um ponto de contato mais genuíno, uma zona de interesse mútuo, entre artista/arte e

8 “not only the particular physical, social, and political attributes of a place; it is at the same time engaged in an art-specific inquiry or critique (or perhaps art discourse is itself a site), proposing, testing, reworking, and proposing again what sculpture might be.”

comunidade/audiência. A nova formulação da arte pública baseada na comunidade propõe uma nova parceria no lugar da parceria entre artista e arquiteto valorizada nas colaborações das equipes de design da década de 1980. O diálogo agora deve ocorrer entre um artista e uma comunidade ou grupo de audiência que é identificada enquanto tal na relação com algum problema social [...] (Ibid., p 111, tradução própria)⁹.

A pesquisadora não se restringe a expor o que almejavam artistas e projetos de arte pública. Por meio da análise de diversos exemplos, ela observa as complexas relações entre as obras e o entorno e discute a ambígua potencialidade que tais trabalhos carregam: tanto de “revelar histórias reprimidas, gerar visibilidade para grupos e questões marginalizadas e iniciar o (re)descobrimto de lugares até então ignorados pela cultura dominante,” quanto de “extrair as dimensões sociais e históricas desses lugares” e produzir uma atmosfera quase publicitária ligada ao local (Ibid., p. 53, tradução própria)¹⁰.

Dentro do processo de generalização das cidades globalizadas, apontado por Paola Berenstein Jacques (2003), com frequência obras e eventos de arte realizados no espaço urbano são utilizados para a valorização de determinadas cidades e/ou regiões. Nesses casos, a obra se torna um recurso de diferenciação turística, um atrativo local. Para Kwon (2002), essa apropriação da *site-specific art* como recurso de valorização de uma identidade urbana é resultado de uma mudança no processo de construção de uma visão de cidade. Essa, que a princípio era expressa pela arquitetura e pelo urbanismo, passa a ser elaborada por algo mais próximo do marketing e da propaganda. Nesse contexto, a criação artística a partir das especificidades ganha “uma nova importância ao fornecer distinção a um lugar e singularidade a uma identidade local, qualidades altamente sedutoras na promoção de

9 “[...] *has reaffirmed its desire to impact the lives of (nonart) constituencies by other means. Instead of addressing the physical conditions of the site, the focus now is on engaging the concerns of ‘those who occupy a given site.’ These concerns, defined in relation to social issues—homelessness, urban violence, sexism, homophobia, racism, AIDS—ostensibly offer a more genuine point of contact, a zone of mutual interest, between artist/art and community/audience. The new formulation of community-based public art proposes a new partnership in place of the partnership between artist and architect valorized in the design team collaborations of the 1980s. The dialogue is now to occur between an artist and a community or audience group that is identified as such in relation to some social problem [...]*”

10 “[...] *unearthing of repressed histories, help provide greater visibility to marginalized groups and issues, and initiate the re(dis)covery of ‘minor’ places so far ignored by the dominant culture.*” E “[...] *to extract the social and historical dimensions of these places [...]*”

idades dentro da reestruturação competitiva da hierarquia econômica global” (Ibid. p. 54, tradução própria)¹¹.

As diferentes relações estabelecidas entre artistas, instituições de arte e populações locais podem tanto transformar como reforçar modos hegemônicos de produção e relações de poder:

“colaborações” comunitárias são frequentemente concebidas pelos artistas e curatorialmente orientadas. Apesar do primeiro plano público e da elevação retórica da comunidade no discurso, nesses casos o grupo comunitário específico parece desempenhar um papel relativamente incidental (Ibid. p. 124, tradução própria)¹².

Segundo Eloísa Brantes Mendes (2012), foi na década de 1980 que as criações artísticas em espaços não institucionais se popularizaram. O resultado deste processo foi a ampliação do campo de institucionalização da arte à abrangência com a qual convivemos hoje (Ibid.). Ou seja, o movimento de extrapolar os espaços (lugares, temas, relações) oficiais de arte, iniciado com ímpeto transgressor, foi rapidamente absorvido pelo sistema de arte e normalizado dentro da sociedade capitalista.

No entanto, para Mendes (2012), ainda que a prática artística no espaço urbano tenha se tornado parte do circuito oficial, é o caráter de intervenção que permanece capaz de propor outras relações entre arte e realidade. Nesse sentido, a diferença apontada por Peixoto (2012) entre os trabalhos que entendiam o *site* de modo abstrato e as experiências mais radicais é a diferença entre tratar a cidade como um museu e de fato intervir no espaço urbano. Nessa perspectiva, a arte necessariamente é ação, ainda que por meio dos mais diversos materiais (tinta, ferro, corpo etc). O campo da intervenção não comporta a criação artística que estabelecerá um mesmo tipo de relação com qualquer espaço e tempo em que fosse inserida, tampouco aquela que não transforma com sua presença movimentos, relações ou sentidos comuns ao entorno.

11 “[...] *new importance because it supplies distinction of place and uniqueness of locational identity, highly seductive qualities in the promotion of towns and cities within the competitive restructuring of the global economic hierarchy.*”

12 “[...] *community ‘collaborations’ are often artist-driven and curatorially directed. Despite the public foregrounding and rhetorical elevation of the community in the discourse, in such cases the specific community group seems to perform a relatively incidental role.*”

Ações participativas no espaço urbano: convites e mediações em experimentos contemporâneos

Atualmente, inúmeros artistas e coletivos se dedicam à proposição de experiências participativas no espaço urbano: derivas, flanâncias, deambulações, instalações, ações disruptivas, situações construídas, performances, intervenções e espetáculos – aqui no sentido comum às artes cênicas, e não naquele debordiano¹³.

O panorama a seguir pretende reforçar, na análise de práticas artísticas, questões centrais do debate crítico apresentado anteriormente. Ao observar modos singulares de produzir relações entre artistas, comunidades específicas, público participante deliberado e público ocasional, entre motivação criativa e qualidade da experiência partilhada, procurarei dar corpo ao debate já histórico acerca das complexas relações entre as dimensões política e estética de propostas de arte participativa. Recorrerei a algumas experiências brasileiras contemporâneas que empregam estratégias bastante distintas entre si, embora com o mesmo propósito: intervir na tendência homogeneizadora do usufruto da cidade. A escolha por exemplos ligados às artes visuais e às artes cênicas foi feita no intuito de observar como as possibilidades de participação articulam ferramentas diferentes em cada campo.

A rua é um espetáculo (2011) e Chuvaverão (2014)

O coletivo de arte OPAVIVARÁ! foi criado em 2005, no Rio de Janeiro, por artistas cariocas que optam por atribuir a autoria dos trabalhos ao coletivo, não divulgando os nomes dos integrantes em sites, notícias e demais comunicações acerca de sua produção. Parte de seus trabalhos consiste em instalações realizadas com o intuito de produzir convívios inesperados¹⁴. São objetivos importantes para o coletivo:

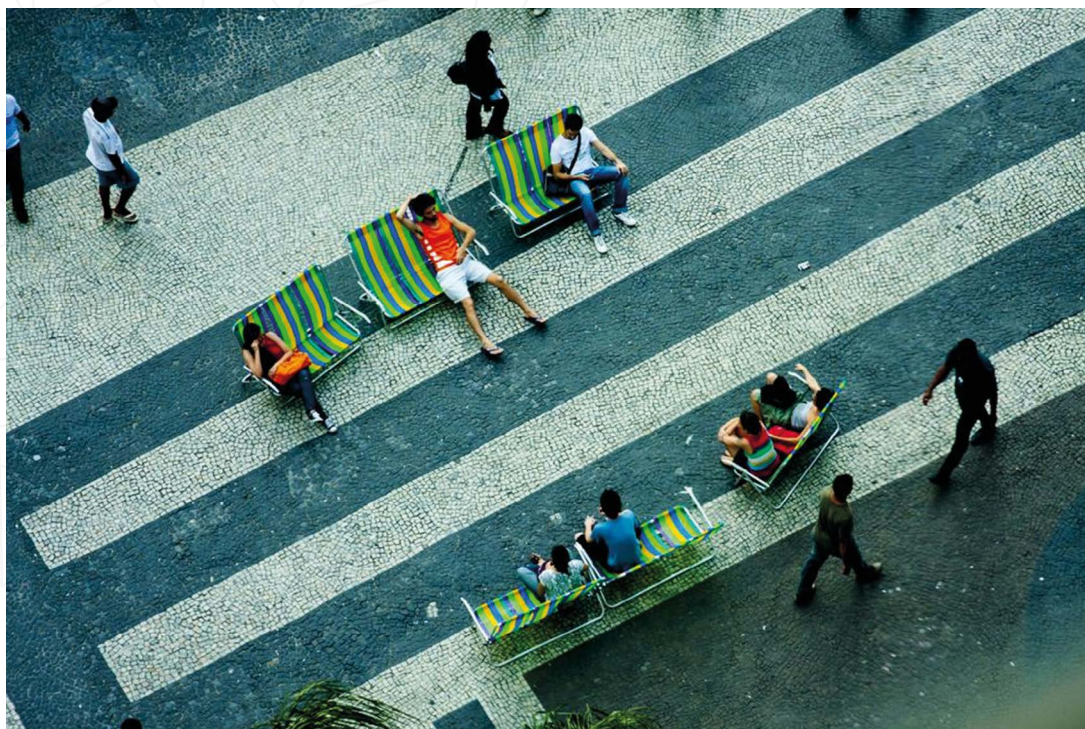
13 Para um estudo mais detalhado acerca de derivas, deambulações e flanâncias, ver o livro *Elogio aos errantes*, de Paola Berenstein Jacques (2012), e o livro *Percorrer a cidade a pé: ações teatrais e performativas no contexto urbano*, de Verônica Gonçalves Veloso (2021).

14 As informações sobre o OPAVIVARÁ! foram encontradas no site do grupo e em materiais ligados às exposições que serão citadas mais adiante: <http://opavivara.com.br/>.

(d)iscutir criticamente o espaço urbano e as atitudes cotidianas daqueles que circulam pela cidade, questionar as estruturas de poder, tanto da arte, quanto da sociedade [...], estimular interações que não sejam mediadas por aparelhos tecnológicos ou por interesses com fins lucrativos [...] (Campos; Grando, 2022, p. 59).

Para *A RUA É UM ESPETÁCULO* (Figura 1), trabalho criado em 2011, foram fabricadas cadeiras de praia de dois ou três lugares. Essas eram colocadas em calçadas e regiões de trânsito intenso do Rio de Janeiro, instaurando uma espécie de sala de estar ao ar livre ou, como o nome do trabalho sugere, uma plateia da vida cotidiana. Uma plateia que, ao mesmo tempo, assiste à vida urbana como espetáculo e torna-se espetáculo para os demais habitantes da cidade.

Figura 1 – Fotografia de *A RUA É UM ESPETÁCULO*, do coletivo OPAVIVARÁ!



Fonte: Acervo do coletivo OPAVIVARÁ!

Já no trabalho *CHUVAVERÃO* (Figura 2), criado em 2014 para o projeto *Parede gentil*, o coletivo instalou um deck com cinco duchas na parede externa da galeria A Gentil Carioca. Os visitantes da galeria e outros transeuntes que por lá passassem podiam se refrescar e se banhar junto a desconhecidos no meio da cidade.

Figura 2 – Fotografias de *CHUVAVERÃO*, do coletivo OPAVIVARÁ!



Fonte: Acervo do coletivo OPAVIVARÁ!

Observar o fluxo urbano e tomar uma ducha não são ações raras em cidades de praia, porém, nessas instalações do OPAVIVARÁ!, tais ações acontecem em espaços onde não são usuais e podem propiciar convívios entre desconhecidos.

Nesses trabalhos, o convite para a participação dos transeuntes é materializado na relação entre forma e função das instalações. É o fato de existir uma cadeira de praia de três lugares ou cinco duchas em funcionamento ao ar livre em um local improvável que causa estranhamento e interesse naqueles que, no meio de sua rotina, se deparam com tais convites materializados no espaço.

Em *A RUA É UM ESPETÁCULO* e *CHUVAVERÃO*, o coletivo insere os dispositivos no espaço urbano e os entrega ao uso da população. Ainda que os ativem em situações ocasionais, os artistas não exercem uma função mediadora entre objeto e público. Cabe aos participantes estabelecer as relações e apropriações.

Nesse contexto de proposição relacional, ainda que as motivações e os objetivos do coletivo sejam facilmente mapeáveis, é difícil refletir sobre a qualidade das relações produzidas. São convites que se repetem e podem, em determinadas ocasiões, mobilizar participantes, escancarar tensões, promover deslocamentos, ampliar debates e percepções; em outras, provocar um nada absoluto. É necessário se encontrar com as instalações mais de uma vez para uma observação consistente. Por meio das diversas fotografias disponíveis desses trabalhos no site do coletivo, é perceptível, no entanto, ao menos para aqueles que acompanham arte contemporânea, que o OPAVIVARÁ! dá pistas da filiação artística dos dispositivos em sua forma, organização visual, ou, no caso de *CHUVAVERÃO*, no próprio local onde são instaladas as duchas: a parede externa de uma galeria de arte.

Aqui Fora (2009) e O farol (2012)

Diferentemente do OPAVIVARÁ!, que tem as artes plásticas como ponto de partida, o grupo paulista OPOVOEMPÉ foi fundado em 2005 por artistas vinculadas às artes cênicas: Ana Luiza Leão, Cristiane Zuan Esteves, Graziela Mantoanelli, Manuela Afonso e Paula Possani. Ao longo de sua trajetória, o grupo realizou inúmeras intervenções urbanas, espetáculos teatrais concebidos para salas de apresentação e outros criados especificamente para acontecerem em espaços da cidade. É recorrente na trajetória do grupo que um mesmo processo de pesquisa artística se desdobre em experimentos autônomos e complementares no espaço urbano e em um espaço de

apresentação teatral, como pontos de vista diferentes de um mesmo tema. Isso ocorreu, por exemplo, em *Aqui Dentro Aqui Fora*, como o próprio nome sugere, e em *A máquina do tempo (ou longo agora)*. Dado o recorte proposto, os experimentos do grupo apresentados neste texto foram concebidos como percursos no espaço urbano¹⁵.

Após a realização de inúmeras intervenções urbanas, *Aqui Fora* (2009) (Figura 3), criado junto ao seu duplo *Aqui Dentro*, foi o primeiro experimento cênico desenvolvido pelo grupo no espaço urbano e inaugurou alguns procedimentos revisitados posteriormente em outros trabalhos: a dramaturgia em forma de trajeto, a trilha sonora contínua via mp3 e a atuação como condução poética do público pela cidade. O projeto tinha como ponto de partida a elaboração proposta pela psicanalista Maria Rita Kehl acerca da depressão como sintoma social, e investigava relações entre as dores de dentro e de fora, entre experiências subjetivas e sociais. O público de *Aqui Fora*, a princípio, como qualquer público teatral, se dirigia à bilheteria da Galeria Olido, no centro de São Paulo, mas logo em seguida era conduzido para a mesa de uma lanchonete dos arredores. Lá recebia café e orientações sobre o percurso e o funcionamento dos equipamentos de áudio em uma conversa bem próxima, ao mesmo tempo trivial e precisamente dramatúrgica, com as atrizes-condutoras. O público, agora preparado para se tornar participante, era conduzido de volta à rua, iniciava em gesto uníssono a trilha sonora nos aparelhos mp3 e seguia em percurso pelos Vale do Anhangabaú, Igreja de Santa Ifigênia, Viaduto Santa Ifigênia, Largo São Bento e arredores. Aos olhos dos transeuntes, os participantes se misturavam às atrizes, por conta do uso de capas amarelas e por serem conduzidos a realizar, na maior parte do tempo, ações muito semelhantes às delas.

¹⁵ Cabe dizer que colaborei artisticamente com o grupo OPOVOEMPÉ na criação de *Aqui Dentro Aqui Fora* e de *A máquina do tempo (ou longo agora)*, que se desdobrava nos trabalhos autônomos e relacionados *O farol*, *O espelho* e *A festa*. Assim, o relato e análise desses trabalhos, diferente dos outros coletivos e artistas citados, passam por um tipo particular de atravessamento: de quem vivenciou de dentro, em ação e corpo presente. Informações acerca do OPOVOEMPÉ foram recolhidas ao longo da colaboração artística entre a autora e o grupo e também revisitadas no site: <http://www.opovoempe.org/>.

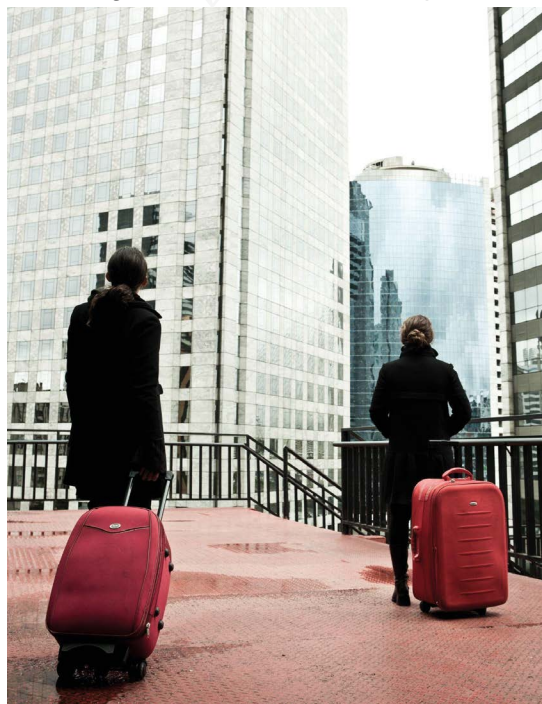
Figura 3 – Fotografias de *Aqui Fora*, do grupo OPOVOEMPÉ



Fonte: Christian Castanho, 2009

O farol (2012) foi um dos três experimentos cênicos autônomos e complementares do projeto *A máquina do tempo (ou longo agora)*, junto com *O espelho* e *A festa*. Nesse espetáculo-percurso, era proposta uma experiência de contemplação sensorial e reflexiva das diferentes velocidades coexistentes na cidade de São Paulo. O deslocamento se dava em duplas de espectadores que eram recebidos no saguão do Hotel Sheraton, em um conjunto de prédios de uma abastada região comercial à beira da Marginal Pinheiros, e conduzidos até um cemitério de trens na Estação Presidente Altino, localizada em Osasco. A cada etapa do trajeto, as duplas eram guiadas por um condutor diferente – identificado por portar uma mala vermelha, – e por meios de locomoção diferentes: a pé, escada rolante, elevador, carro e trem. A trilha sonora, fruída por meio de fones de ouvido e aparelhos mp3, era composta por sonoridades diversas, relatos de percepções cotidianas recolhidos por meio de entrevistas e trechos de palestras com elaborações filosóficas e psicanalíticas sobre a experiência do tempo e da velocidade nas metrópoles contemporâneas. *O farol* (Figura 4) propunha ao público uma experiência de contemplação em deslocamento, no entanto o grande acontecimento a ser visto não era o desempenho de um grupo de atrizes, mas a cidade e os diversos modos de vida que nela coexistem em contraste.

Figura 4 – Fotografia de *O farol*, do Grupo OPOVOEMPÉ



Fonte: Roberto Setton, 2012

André Lepecki (2012) emprega o termo **coreopolítica**¹⁶ ao se referir à coreografia das vidas supostamente livres que circulam pelas cidades como se seu circular fosse prova de sua autonomia e subjetivação:

No chão do urbano contemporâneo, a fantasia que determina a espacialização da pólis é dupla: primeiro a pólis se representa como espaço de circulação de sujeitos supostamente livres, principalmente livres na sua capacidade de circular livremente. [...] Em segundo lugar, a pólis se representa fisicamente, topologicamente, enquanto um lugar supostamente neutro e, conseqüentemente, sempre aberto para a construção infundável de toda sorte de edificações que justamente determinam e orientam o urbano como nada mais do que o palco para a circulação dos emblemas do autônomo (Ibid., p. 47).

Assim como Debord, Lepecki (2012) reconhece no espaço urbano dinâmicas nada neutras de organização da vida de seus habitantes. A mobilidade e a autonomia são, enquanto imagens, apresentadas insistentemente como características da vida nas cidades contemporâneas. No entanto, a **coreopolítica** do nosso habitar contradiz esta construção publicitária sobre a vida nas grandes cidades.

Esses dois espetáculos-percursos do OPOVOEMPÉ, *Aqui Fora* e *O farol*, parecem explicitar por meio de uma experiência estética as tensões constituídas pela organização urbana da cidade de São Paulo. Tensões que sabemos existir, mas que, especialmente a depender de nossa classe social, perdemos de vista em meio à vida cotidiana. Esses percursos artísticos, no entanto, dramaturgizam pausas e acelerações no corpo dos participantes, direcionam nosso olhar em meio a normalizada overdose de estímulos, propõem perguntas em pontos milimetricamente selecionados do trajeto, apresentam lugares desconhecidos assim como nos fazem estranhar, olhar de novo, olhar de outro jeito, locais que já vimos tantas vezes.

¹⁶ Lepecki (2012, p. 46) propõe que “Coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política.” Para o autor, “tal expansão do campo coreográfico tem uma consequência incontornável: o entendimento de dança como coreopolítica, uma atividade particular e imanente de ação cujo principal objeto é [...] [a] ‘política do chão’” (Ibid., p. 47). Assim, o deslocamento de cada habitante no espaço urbano concretizaria particularidades acerca do onde, como e quem se move, “num plano de composição entre corpo e chão chamado história” (Ibid., p. 47).

O modo como elementos comumente associados à prática teatral são empregados nesses trabalhos do OPOVOEMPÉ para o espaço urbano é bastante singular. Atuação, dramaturgia, elementos cênicos e recursos técnicos se transformam em estratégias para que outras percepções do cotidiano da cidade sejam possíveis. Não se trata de uma ficção que se sobrepõe à rua, mas de uma proposta estética que se constrói a partir da realidade urbana. Busca-se potencializar o reconhecimento de dinâmicas e conteúdos preexistentes ao longo de uma dramaturgia-experiência na qual o público é o grande agente. Participantes-viajantes: há nesses experimentos um convite para o deslocamento do corpo, do olhar, da percepção.

Projeto *Lotes Vagos* (Belo Horizonte, em 2005, e Fortaleza, em 2008)

O projeto *Lotes Vagos*, dos artistas Breno Silva e Louise Ganz, realizado, em 2005, na cidade de Belo Horizonte e, em 2008, em Fortaleza, articulou a transformação de lotes vagos em espaços públicos temporários. Para tanto, os artistas realizaram, nas duas ocasiões, o seguinte plano de ação¹⁷:

1. Percursos pela cidade e mapeamento;
2. Encontro com proprietários de lotes para negociar seu empréstimo;
3. Encontro com pessoas que queiram desenvolver ocupações nos lotes;
4. Desenvolvimento de ideias e projetos para ocupação e uso dos lotes;
5. Execução e implantação desses projetos.

Silva e Ganz tinham o objetivo de manter as ocupações em atividade até que os proprietários solicitassem a devolução dos lotes. Entre as diversas ocupações implantadas, foram instaurados um salão de beleza, uma sala de estar com televisões e uma área de lazer com piscina inflável e cadeiras de sol. Segundo os artistas:

Esse projeto de ação coletiva propõe [...] realçar uma rede de espaços vazios, que são potenciais de respiração e invenção. Belo Horizonte possui 70 mil lotes vagos, o que corresponde a 10% das propriedades

¹⁷ Informações acerca do projeto *Lotes Vagos* foram encontradas no livro *Arte para uma cidade sensível/Art for a sensitive city*, de Brígida Campbell, e no blog dedicado ao projeto: <http://lotevago.blogspot.com.br>.

privadas da cidade, e se somadas correspondem a uma porcentagem imensa de áreas disponíveis e próximas de toda a população¹⁸.

Há em *Lotes Vagos* um uso evidente dos conflitos que regem o espaço urbano, no sentido do antagonismo na obra de arte discutido por Bishop. A realização das ocupações opera uma negociação para que um espaço privado tenha um uso público até que, pelo exercício do poder de posse, seu uso se torne privado novamente.

Segundo análise da artista e pesquisadora Brígida Campbell (2015), as ocupações propostas em *Lotes Vagos* se colocam “na contramão da lógica de especulação imobiliária e espetacularização dos espaços públicos” e “[...] não visam ‘requalificar’ ou ‘revitalizar’ os lotes, mas mantêm seu caráter de abandono, incorporam suas especificidades e projetam esses espaços como lugares entre o vago e o propositivo” (Ibid., p. 70).

A finitude anunciada e o nomadismo dessas ocupações lembram o conceito de **zona autônoma temporária**, elaborado por Hakim Bey (2001). No livro *TAZ: zona autônoma temporária*, o historiador norte-americano compreende essas zonas, sem restringir sua definição, como brechas de liberdade e autonomia forjadas em meio aos mecanismos de controle da sociedade capitalista. No caso de *Lotes Vagos*, a perspectiva anárquica é substituída por uma negociação pacífica com os proprietários dos terrenos. Os artistas nitidamente não buscam para a realização desse projeto estratégias antissistêmicas como as utilizadas pelos piratas que servem de exemplo a Bey.

Em *Lotes Vagos*, a dimensão participativa se estabelece no cerne do processo de criação, e não apenas na realização das ações. Projeta-se junto a desconhecidos o melhor uso que a comunidade pode fazer do local abandonado. Com todas as dificuldades implicadas, repensa-se coletivamente um projeto de cidade e uma noção de espaço público. Ainda que articule colaboração comunitária na concepção das instalações conviviais, diferente de experiências participativas criticadas por Bishop por abrirem mão da dimensão estética da arte, o trabalho conduzido pela dupla de artistas em diversos lotes vagos não parece se fundir à vida urbana ou perder o desenho de seu gesto

¹⁸ Texto presente no blog do projeto, disponível em: <http://lotevago.blogspot.com.br>. Acesso em: 13 nov. 2023.

no movimento da cidade. Um passeio pelas fotos das ocupações dá muitos indícios de que isso é, inclusive, uma preocupação dos artistas envolvidos.

Ainda que a proposição artística seja muito potente, o questionamento sobre a eficácia dessa estratégia de negociação política para além do campo da arte é inevitável. Qual seria a disponibilidade dos proprietários, por exemplo, se fossem procurados para abrirem seus lotes a ocupações conduzidas pelos movimentos de luta por moradia ou pela reforma agrária? Tal limitação, no entanto, não é desinteressante sob as perspectivas de Rancière e Bishop, pelo contrário, em *Lotes Vagos* a ocupação urbana assim como a própria arte são escancaradas enquanto territórios de poder. A prática artística, nesse caso, se revela ao mesmo tempo alargadora de limites e profundamente inserida na sociedade capitalista.

“Um gesto sobre o que já está em movimento”¹⁹

Lotes Vagos se abre para a colaboração dos participantes já no processo de elaboração da ocupação que será realizada. Os trabalhos citados do grupo OPOVOEMPÉ partem de um roteiro detalhado que, no entanto, é concebido para ser poroso ao encontro com o público-participante, que só toma contato com os experimentos cênicos, ao mesmo tempo espetáculos e intervenções, no momento de sua realização. Nas instalações do OPAVIVARÁ!, por sua vez, não há tipo algum de roteirização ou mediação. A relação entre forma e local se estabelece enquanto convite para a participação dos transeuntes. Neste caso, como em *Lotes Vagos*, são os elementos colocados no espaço que materializam as possibilidades de ações a serem realizadas. No entanto, se em *A RUA É UM ESPETÁCULO* e *CHUVAVERÃO* não há outro direcionamento pretendido quanto ao rumo dos acontecimentos para além da proposta concretizada no espaço, em *Lotes Vagos* há toda uma comunidade que participou previamente da decisão sobre o uso dos locais ocupados.

Filiados ao teatro, à intervenção urbana ou às artes visuais, os trabalhos artísticos aqui citados parecem ter sido concebidos no intuito de ampliar as percepções da vida possível nas cidades onde foram realizados. Cada um a seu modo, procuram oferecer perspectivas de participar na construção da vida

¹⁹ Essa é a definição que Peixoto (2012) atribui à noção de intervenção.

urbana que friccionem o modelo hegemônico de um viver tornado espetáculo: sem corpo, generalizado, globalizado, sem conflito.

A cidade capitalista tem sido palco de um repetitivo ciclo de cooptação e inovação das estratégias artísticas de subversão da sua lógica. Esta luta, no entanto, é bastante desigual, uma vez que a cidade não é um terreno neutro. A dimensão política e pública da vida social dilui-se diante da mobilidade ordenada, individualizada e produtiva (na perspectiva capitalista) dos moradores da cidade. Para Jacques (2009), a arte que pode se organizar como subversão do espetáculo não é aquela que pretende solucionar conflitos ou existir apesar do contexto:

Ao contrário, se trata da arte que poderia ser vista como uma forma de ação dissensual que possibilita a explicitação dos conflitos escondidos, do campo de forças que está por trás da cidade-imagem espetacular, ou ainda, a arte enquanto micro-resistência, experiência sensível questionadora de consensos estabelecidos e, sobretudo, potência explicitadora de tensões do e no espaço público, em particular diante da atual despolitização e estetização consensual dos espaços urbanos (Ibid.).

Ainda que se dê em caráter de intervenção, o artista não controla os desdobramentos da relação estabelecida entre sua obra e o lugar, no que diz respeito tanto à recepção do trabalho pela comunidade quanto aos processos de gentrificação e espetacularização em andamento. Mesmo quando a prática artística é elaborada como estratégia de reinvenção do projeto urbano, por vezes ela o subverte, mas em outras, quando não ao mesmo tempo, o reforça e mesmo o garante.

A participação em arte no espaço urbano é uma perspectiva inventada a cada experiência. No campo das ideias, muitos projetos são possíveis: a participação como estratégia de politização do processo de criação; o entendimento das relações sociais como objeto da criação artística; a integração profunda ou parcial de uma comunidade em um projeto artístico. Os exemplos propostos por Bishop e Kwon, bem como os casos apresentados aqui, parecem encontrar potência nas capacidades do artista ou coletivo de expor contradições mais do que apaziguá-las, e de se entender como produto e produtor do contexto em que se insere. Assim, mesmo quando trabalhos de arte participativa, *community-specific art*, *issue-specific art* ou *site-specific*

art não enunciam o objetivo de produzir relações, no sentido de uma estética relacional, a força do diálogo entre suas dimensões estética e política reside no reconhecimento das relações que os produzem. Entre arte e espetáculo, arte e política, autoria e colaboração, intencionalidade e recepção, a participação é uma negociação viva e conflituosa.

Nas metrópoles contemporâneas, que, quanto mais ricas, mais se assemelham a canteiros de obras, onde o presente se anuncia como promessa de futuro e está sempre substituindo o passado por meio de novos itens de consumo, novos materiais, novas arquiteturas, tudo novo em vias de ser pronto para descarte, ações participativas podem operar como gestos disruptivos: despontam insistentes em cantos imprevisíveis a produzir pausas, memórias, conflitos, deslocamentos, partilhas, imaginação. Gestos têm começo, desenho no espaço e fim. Exercício potente no instante do ato e frágil diante da retaliação sistêmica, repressora e globalizada, seja pelo apagamento, seja pela incorporação. Práticas nômades, encontradas, repetidas e, depois de esvaziadas, reinventadas. Modos temporários de caminhar sobre solos movediços.

Referências bibliográficas

- BARJA, W. INTERVENÇÃO/TERINVENÇÃO – A arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. **Revista Polêmica Imagem/UERJ**, Rio de Janeiro, n. 15, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/471HzBr>. Acesso em: 19 jul. 2023.
- BEY, H. **TAZ**: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad, 2001.
- BISHOP, C. Antagonism and relational aesthetics. **October Magazine**, Massachusetts, n. 110, p. 51-79, 2004.
- BISHOP, C. **Artificial hells**: participatory art and the politics of spectatorship. London: Verso, 2012.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.
- CAMPBELL, B. **Arte para uma cidade sensível/Art for a sensitive city**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
- CAMPOS, L. F.; GRANDO, A. OPAVIVARÁ! Modos de vida na arte contemporânea. **Revista Farol**, [s. l.], v. 18, n. 26, p. 58–63, 2022. DOI: 10.47456/rf.v18i26.40281.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBORD, G. Towards a Situationist International. In: BISHOP, Claire (org.). **Participation**. London: Whitechapel Gallery, 2006. p. 96-101.

- FERNANDES, S. Teatro expandido em contexto brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 6-34, 2018. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i1p6-34.
- GOLDBERG, R. **A arte da performance**: do Futurismo ao Presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- JACQUES, P. B. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. **Arquitextos**, São Paulo, ano 3, n. 035.05, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/3u75gtw>. Acesso em: 19 jul. 2023.
- JACQUES, P. B. **Elogio aos Errantes**. Salvador: Edufba, 2012.
- JACQUES, P. B. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. **Arquitextos**, São Paulo, ano 10, n. 110.02, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3QwVhVH>. Acesso em: 19 jul. 2023.
- KWON, M. **One place after another**: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2002.
- LEPECKI, A. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 41-60, 2012. DOI: 10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41.
- MENDES, E. B. Cidades instáveis: intervenção artística como experiência heterotópica do espaço urbano. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 1-19, 2012. DOI: 10.9789/2176-7017.2012.v4i2.%25p.
- MILLIET, M. A. **Lygia Clark**: obra e trajeto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- PEIXOTO, N. B. (org.). **Intervenções urbanas**: arte/cidade. São Paulo:Edições SESC SP, 2012.
- SNEED, G.; OLIVEIRA, L. S. de; MOTA, L. F. V. Dos happenings ao diálogo: legado de Allan Kaprow nas práticas artísticas “relacionais” contemporâneas. **Revista Poiésis**, Niterói, n. 18, p. 169-187, 2011. DOI:10.22409/poiesis.1218.169-187.
- VELOSO, V. **Percorrer a cidade a pé**: ações teatrais no contexto urbano. Curitiba: Appris, 2021.

Recebido em 05/09/2023

Aprovado em 30/10/2023

Publicado em 28/12/2023



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v22i3p190-213

Dossiê

FRACTO 111: uma experiência sobre estéticas insurgentes e o abolicionismo penal

*Spaces to chat: spatiality as a
convivial dramaturgical device*

*Espacios para charlar: la espacialidad como
dispositivo dramático convivial*

Murilo Moraes Gaulês

Murilo Moraes Gaulês

Pesquisador, educador, terrorista poético. Doutorando em Artes Cênicas pela ECA/USP é fundador da CiA dXs TeRrOrIsTaS. Seus trabalhos perpassam por múltiplas linguagens na busca de intersecções entre arte e ativismo popular.



Resumo

Este artigo aborda as experiências do processo criativo da ação performativa *FRACTO 111* e seus desdobramentos políticos, estéticos e visionários. A partir da perspectiva da metodologia de ficções visionárias, elaborada pela artista e abolicionista penal americana Walidah Imarisha, o trabalho reforça as relações entre arte e vida e apresenta possibilidades do engajamento das visualidades da cena na luta antiprisonal e abolicionista penal.

Palavras-chave: Abolicionismo penal, Ativismo, Visualidades da cena.

Abstract

This article addresses the experiences of the creative process of the performative action *FRACTO 111* and its political, aesthetic, and visionary consequences. From the perspective of the methodology of visionary fictions, developed by the North American artist and penal abolitionist Walidah Imarisha, the work reinforces the relationships between art and life and presents possibilities for engaging the visualities of the scene in the anti-prison and penal abolitionist struggle.

Keywords: Penal abolitionism, Activism, Visualities of the scene.

Resumen

Este texto aborda las experiencias del proceso creativo de la acción performativa *FRACTO 111* y sus consecuencias políticas, estéticas y visionarias. Desde la perspectiva de la metodología de las ficciones visionarias, desarrollada por la artista americana y abolicionista penal Walidah Imarisha, la obra refuerza las relaciones entre el arte y la vida y brinda posibilidades para involucrar las visualidades de la escena en la lucha anticarcelaria y abolicionista penal.

Palabras clave: Abolicionismo penal, Ativismo, Visualidades de la escena.

I – Tudo começa em um 2 de outubro...

Parque da Juventude, antiga Casa de Detenção de São Paulo. O dia é 6 de novembro de 2022. Uma bandeira de lona verde com um losango amarelo ao centro, com 60 m² de extensão, cobre toda a região do parque que se encontra entre a Biblioteca de São Paulo e o prédio da Escola Técnica de Artes – Etec de Artes. Completamente estendida no chão, a alegoria ao símbolo nacional recebe mais uma cor: o vermelho sangue. Dezoito mulheres vestindo

camisetas brancas com “MIL LITROS DE PRETO – 30 anos de Massacre” estampado em preto entram em cena e cercam a bandeira. Elas são todas mães de vítimas da violência policial do Estado que tiveram sua juventude ceifada pelo racismo. São as Mães de Maio. Diante dessas mulheres se encontram 111 baldes pretos (Figura 1), cada qual contendo 7 litros de sangue artificial – a quantidade de sangue média existente dentro de um corpo adulto. Cada um dos baldes contém uma etiqueta contendo as seguintes informações: número do prontuário, nome, sexo, idade e causa da morte. Entre os baldes se encontra um microfone onde duas lideranças de movimentos de mães de vítimas do Estado anunciam, alternadamente, nomes.

Figura 1 – Ação performativa *FRACTO 111*: Baldes de sangue etiquetados com nomes das vítimas do Massacre do Carandiru



Foto: Diego Nascimento

“Adalberto Oliveira dos Santos”, diz uma delas.

“Adão Luiz Ferreira de Aquino”, responde a outra, e assim se segue a ação performativa.

Enquanto narram os nomes, as outras mãos atiram o sangue artificial dos baldes sobre a bandeira, que vai sendo tomada por uma mancha de 777 litros de vermelho (Figura 2). O microfone, que está conectado a um pedal de looping, inicia uma repetição dos nomes gravados, que vão se sobrepondo uns aos outros e construindo uma trilha sonora que ambienta o espaço.

Figura 2 – Ação performativa *FRACTO 111: Bandeira verde e amarela, manchada de vermelho sangue*

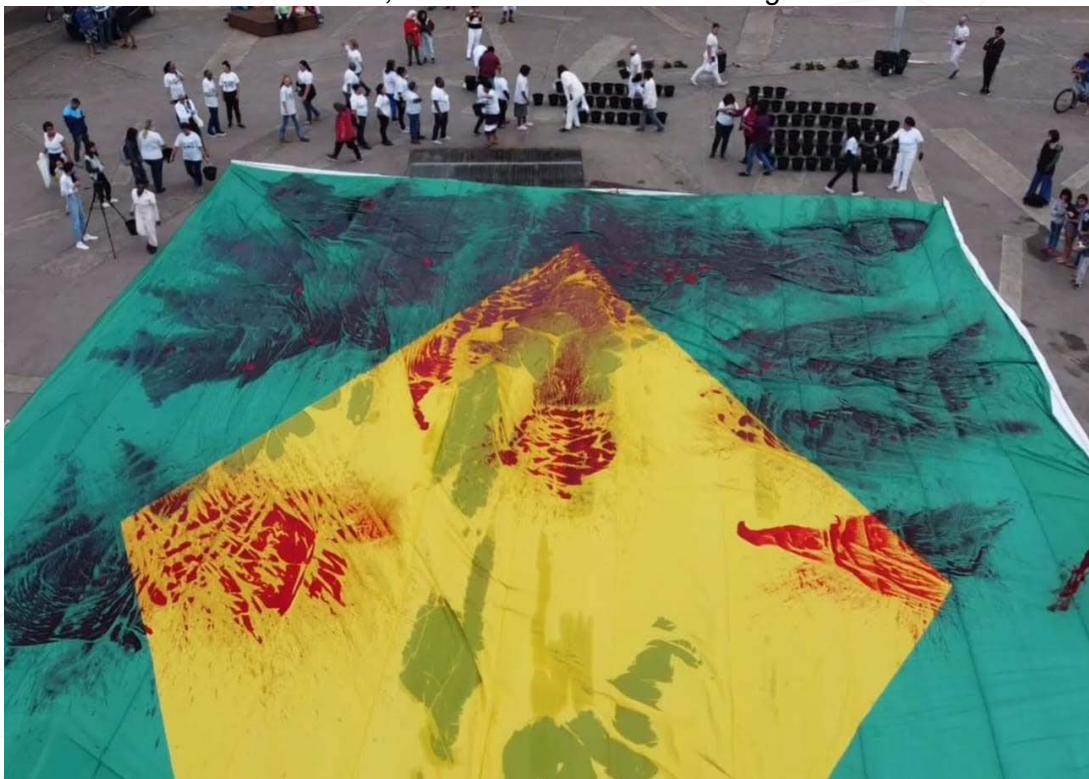


Foto: Diego Nascimento

Depois disso, um grupo de pessoas vestindo calças bege e camisas brancas sai em fila da porta da Etec de Artes. São 111 ao todo, e todas sobreviventes do sistema prisional (Figura 3). Dizemos sobreviventes porque, dentro do movimento abolicionista, não há sentido em chamar de egresso aquela pessoa que adentrou os muros do cárcere institucional racista e que conseguiu sair com vida de um espaço de tortura física, psicológica e emocional. Daí, sobreviventes. Essa imensa fila começa a contornar a bandeira ensanguentada, rodeando esse palco de verde, amarelo e sangue, até que todas as pessoas estejam devidamente posicionadas no seu entorno.

Figura 3 – Ação performativa *FRACTO 111: Pessoas sobreviventes do cárcere se preparam para lavar a bandeira com o corpo*



Foto: Diego Nascimento

A entrada principal do Parque da Juventude se vê tomada pela performance. Os sobreviventes invadem o espaço da bandeira. Com seus corpos, tentam remover a mancha de sangue que cobre o verde-amarelo da nação, ao mesmo tempo que também são tomados pelo vermelho tinto de sangue (Figura 4). A mancha não sai, mas toda pessoa que ali adentra se borra, suja, afeta.

Figura 4 – Ação performativa *FRACTO 111: sobreviventes do cárcere lavam a bandeira com corpo*



Foto: Diego Nascimento

Como se limpa isso?

Essa é uma das muitas perguntas que a obra *FRACTO 111* deixa para o público no ano em que se completam 30 anos do Massacre do Carandiru, um dos mais emblemáticos episódios de violência policial da história do Brasil e também a maior chacina contra a população carcerária realizada em toda nossa história.

Embora os números do massacre oficializem 111 vítimas, esse total não parece convencer as pessoas que estavam no Pavilhão 8 da antiga Casa de Detenção de São Paulo no dia 2 de outubro de 1992. Maurício Monteiro, que estava cumprindo pena no presídio durante o episódio, e que também foi um dos performers da ação, relata que contou 143 pessoas. Alguns relatos chegam a números que superam 600. De todo modo, a matemática do genocídio não bate. Nunca bateu.

Aliás, ela até bate... Ela açoita o corpo preto, pobre, dissidente e periférico...

A ação *FRACTO 111* foi uma ação realizada pela CiA dxS TeRrOrIsTaS, coletivo de ativismo e terrorismo poético atuante na zona norte da cidade de São Paulo, em parceria com a artista Lucimélia Romão e com os coletivos de luta por mudança social: Mães de Maio, AMPARAR, Por Nós, Pacto Social Carcerário, Casa Flore e Frente Estadual pelo Desencarceramento de São Paulo. A ação reuniu duas performances de repertório: *MIL LITROS DE PRETO* concebida por Lucimélia e realizada em parceria com as Mães de Maio; e *Pátria Amada ou nossa bandeira sempre foi vermelha de sangue*, das TeRrOrIsTaS.

Para além do impacto visual que a ação deixa para o público, essa performance evoca outras possibilidades poéticas e políticas que podem ser enunciadas dentro da estética cênica. A partir de movimentos distintos, *FRACTO 111* nos mostra a potência real em encarar produções artísticas e visualidades cênicas como verdadeiros arsenais bélicos para a luta de movimento sociais que buscam outras formas comunitárias (e menos capitalistas) de se habitar o mundo.

Fazemos o exercício de tentar esmiuçá-las no decorrer deste texto, a fim de levantar algumas possibilidades no manejo de visualidades cênicas realizadas em bando/coro, para aplicação no âmbito ativista e de lutas comunitárias.

Entretanto, é importante frisar que não há, neste texto, intuito de produzir um manual ou sistematização de algo (afinal, este trabalho se propõe justamente a ser contrassistêmico). Também sabemos que não é novidade, até mesmo nos percursos da história colonial das artes, a aversão a manuais e o quanto essas cartilhas de criação acabam por podar e limitar processos criativos de potencial inovador e em diálogo com nossos tempos. A própria Viola Spolin (2000), amplamente conhecida por seu trabalho de sistematização com jogos teatrais a partir das premissas do encenador russo Constantin Stanislavski, alertava no prefácio de seu livro que seus manuscritos não deveriam ser aplicados como um manual, e sim como material de suporte para possibilitar que certos entraves no trabalho cênico pudessem ser vencidos a partir das demandas provindas das aulas/ensaios.

“Onde vocês conseguiram todos esses performers para fazer a ação dos egressos?” perguntou um dos curadores da Quadrienal de Praga ao fim da performance *FRACTO 111*.

“Não são performers, todas essas pessoas são sobreviventes do sistema prisional,” foi a resposta concebida por um dos integrantes do coletivo.

“Todos eles?” reagiu o curador com espanto.

Organizar corpos subalternizados em uma estética em comum está longe de se tornar uma estratégia nova.

II – Nossa luta não é de hoje

Em 1994, o Exército Zapatista da Libertação Nacional (EZLN) já realizava esse exercício ao uniformizar milhares de povos indígenas da região de Chiapas, no México, com balaclavas pretas e lenços vermelhos (Figura 5) para realizar um dos maiores levantes insurgentes da história de todas as nossas ditas esquerdas. Segundo Figueiredo (2003), o exército zapatista só foi capaz de vencer a guerra contra o Estado mexicano e criar uma zona autônoma independente do mau governo (leia-se realizar a reforma agrária), devido a uma espetacularização proposital que o movimento realizou durante o levante, com ações que iam desde a indumentária de seus integrantes até muralismos e poesias declamadas por suas lideranças.

Figura 5 – Exército Zapatista da Libertação Nacional,
21 de dezembro de 2012



Fonte: Desinformémonos, 2012¹

O intuito dessa espetacularização era reconhecer que não seria possível vencer o exército institucional com um arsenal bélico, que os rebeldes não possuiriam em volume e tecnologia suficientes diante dos milhões investidos pelo Estado para se armar e proteger o patrimônio de poucos. Era necessário reorganizar o tabuleiro da guerra e colocar na mesa arsenais que o mau governo não poderia articular com seus investimentos de capital. Por isso, o EZLN foi produzindo estéticas que geravam comoção e aproximavam pessoas dos ideais do levante popular, fazendo com que órgãos internacionais, como a Organização das Nações Unidas (ONU), tomassem partido e modificassem de forma radical os resultados esperados desse embate.

Ao trazer essa perspectiva, Figueiredo (Ibid.) chama atenção para a possibilidade do manejo de certas tecnologias comuns à produção artística como arma na guerra contra o apartheid colonial. Afinal, se tais tecnologias possibilitaram que um contingente armado de pouco mais de trezentas pessoas derrotasse o exército nacional mexicano, apesar das duras perdas, viabilizando a criação de uma zona autônoma que cobre quase que a totalidade do estado

¹ Disponível em: <https://bit.ly/3Tg2Nrd>. Acesso em: 11 dez. 2023.

de Chiapas (e continua se expandindo), não seria possível compreender que essas mesmas tecnologias, comuns aos modos de fazer em arte, possam fomentar novas práticas de luta e permanência para outros contextos de opressão sistêmica?

Fazendo o caminho inverso, o performer mexicano Guillermo Gómez-Peña (1995 apud Katzenberger, 1995), impressionado com o potencial estético e a qualidade dramática presente nas ações zapatistas, nomeia o subcomandante Marcos² (Figura 6) – maior liderança do movimento zapatista, hoje subcomandante Galeano – como subcomandante da performance. Em seu texto, o artista reconhece que as escolhas feitas pelo subcomandante insurgente se assemelham a muitas das escolhas feitas na elaboração de performances, reivindicando o lugar contestatório e político que essa linguagem traz em suas raízes históricas.

Figura 6 – Subcomandante Marcos



Fonte: Vermelho, 2018³

2 O subcomandante Marcos foi uma liderança do EZLN e ficou conhecido por ostentar um visual emblemático, meticulosamente escolhido, que ia desde a balaclava até o cachimbo e as roupas. Essa estética criou empatia e comoção internacional, desvinculando a imagem dos indígenas mascarados da figura de terroristas de Estado, como foram ostensivamente acusados pelo mau governo.

3 Disponível em: <https://bit.ly/3GEUo9c>. Acesso em: 11 dez. 2023.

Na ação *FRACTO 111*, quando uniformizadas, as pessoas sobreviventes do cárcere passaram por dois momentos distintos.

O primeiro, foi o de repulsa e dor. Quando os sobreviventes do cárcere começaram a vestir o uniforme bege e branco da prisão, era perceptível um lugar de dor, medo e tristeza que aquela indumentária evocava em seus corpos. Era comum ver algumas pessoas, principalmente mulheres, que se sentavam pelos corredores da Etec de Artes depois de terem colocado o uniforme, com a cabeça baixa e um semblante triste, reflexivo. Aquela roupa trazia consigo muitas imagens, muitas memórias. Não era apenas um figurino, mas uma marca profunda dos efeitos da dominação colonial sobre aqueles corpos que haviam sido subalternizados pela coreografia penitenciária que, a meu ver, é ainda a mais eficaz na contenção de movimentos rebeldes na luta urbana por dignidade.

Entretanto, com o aumento significativo do volume de pessoas uniformizadas no espaço, esse semblante foi saindo de uma relação de dor e tristeza para um tom de deboche e sátira. Cada sobrevivente não se via mais sozinho, mas se reconhecia em um espaço com outras tantas pessoas que ali estavam e que, de uma certa maneira, compartilhavam de sua história, de suas memórias, de suas ancestralidades.

Nesse momento era comum ver as pessoas se reunindo para tirar fotos e dizendo coisas como: “Hoje é dia de visita!” ou “Abriram para o banho de sol!”, entre muitas risadas e tons de deboche. Elas pareciam estar mais vívidas pela sensação de não se verem mais sozinhas nesse sentido, o que acabou subvertendo completamente as relações com a estética opressiva das indumentárias e as memórias de dor evocadas.

A cientista política e atriz Dina Alves (2020) utiliza o conceito de corpografia, utilizado por autoras como Paola Berenstein Jacques (2008), Fabiana Dultra Britto (2013), Gabrielle Vívian Bittelbrun (2020), para discutir um fenômeno que ela nomeia de corpografias subterrâneas de resistência, que também nos ajuda a compreender a natureza dessas produções de potência. Segundo Alves (Op. cit., p. 13):

[O conceito de] corpografia se relaciona com a interação política e transitória do corpo na cidade e seus impactos nas experiências urbanas [...]

como um veículo de inscrição cartográfica corporal em que a experiência da violência estatal-estrutural geolocaliza o corpo como depositário do terror, ao mesmo tempo em que produz nas suas experiências um tipo de empoderamento, resistência e agenciamento na recusa à vitimização, visando não apenas a denúncia do terrorismo do Estado, e sim, fundamentalmente a produção de corpografias subterrâneas de resistências.

A diferença abismal de recursos faz com que os corpos subalternizados tenham que se utilizar da criatividade e da inventividade para colapsar as sinapses de um sistema arcaico, criado para manter os subalternos geopolítico-economicamente localizados às margens de todo o tipo de acesso. Não há outra forma de combater as oligarquias, altamente estruturadas com recursos estratificados pela escravidão e pela subserviência de povos em dissidência de raça/gênero/sexualidade/classe, que não seja a produção de arsenais inventivos, que sonham e materializam novas formas de (re)uso/consumo de materiais e ressignificam as relações de coletividade, na contramão do projeto hegemônico que nos é imposto como único possível, em um movimento que incendeia a velha e caquética política colonial-capitalista-patriarcal.

Justamente por isso que tais corpografias só são possíveis de realizar em bando, de forma comunal e coletiva. Adentrar uma guerra sozinho é suicídio, martírio, ou apenas mais uma performance do salvadorismo branco.

Salvadores brancos estão aos montes por aí, resgatando pobres por não terem o que fazer com o tédio de seus privilégios, enquanto encontram nesse movimento a possibilidade de inflar seus egos e enaltecer sua existência medíocre para o mundo. Não é disso que trato aqui, e por isso é fundamental a importância de articulações conjuntas que não firam pactos de produção de autonomias durante o percurso, de modo que todas as pessoas agentes possam fruir de suas potências independentemente de nossa existência/permanência.

III – A cilada da representação

Embora os performers da ação não estejam interpretando nenhuma personagem, tendo em vista que estão em cena a partir de um acúmulo de suas experiências de vida com o cárcere institucional, não podemos

resumi-los meramente ao papel de egressas ou sobreviventes do sistema carcerário. Por isso, é importante compreender que cada sobrevivente da prisão presente em cena está ali mobilizando suas presenças e suas memórias em alegorias de representação.

Tanto o representante político quanto a obra de arte apresentam-se como algo que “está no lugar de”, ou seja, que remete ao original, mas é algo diferente, distinto. Frank Ankersmit (1996) aponta que esse fenômeno se dá porque o público observa a obra de arte a partir de duas perspectivas. A primeira é a realidade, a preocupação do observador em conseguir compreender como aquilo que está representado se relaciona com sua contraparte (ou referência) original. A segunda configura-se como uma análise da representação em si, ou seja, o observador está atento ao que a obra pode contribuir ou questionar em termos de inovação, distinguindo esse trabalho de outras representações desempenhadas por gerações anteriores de artistas. Essas perspectivas operam como um movimento de mediação entre aquilo que já existe e aquilo que é ideal.

Esse papel de mediar a representação de um modelo na obra de arte, sob o critério do público/espectador, é o mesmo desempenhado pelo representante político. Ankersmit afirma que tais representantes atuam como “substitutos” de seus grupos sociais na democracia. Sua atuação, tal qual na obra de arte, permeia a fidelidade com os desejos desses grupos e uma autonomia individual que lhe garante uma identidade própria de ação, que, por sua vez, possibilita ao processo democrático certa flexibilidade com estabilidade.

Existe um potencial rebelde e insurgente em eleger pessoas que realmente sobreviveram ao sistema carcerário para atuarem como representantes do Massacre do Carandiru, ao mesmo tempo em que essas pessoas também são assistidas pelo núcleo das Mães de Maio, que abre a performance e que é formado por mães que viveram a perda de seus filhos pela violência policial: justamente para evitar que aquilo que Ankersmit (1996) entende como espírito livre (inerente às artes e à representação política) não seja mais um movimento colonizador, que apenas tente convencer qualquer corpo subalternizado de que está sendo representado, enquanto o subalterno assiste aos desejos de seu interlocutor (artista) ganhando forma a partir do seu lugar sequestrado de fala.

Ao mesmo tempo, esse movimento não se resume ao lugar de fala meramente, pois esses corpos estão ali presentes com um objetivo político em comum: pautar o fim da existência de todas as prisões e do punitivismo como prática que aliena e confunde justiça com vingança no imaginário popular.

Essas pessoas dispõem suas presenças a fim de instaurar um diálogo não violento acerca de outras possibilidades de coexistência. Afinal, até quando vamos nos sujar para tentar retirar essas manchas de mais de 523 anos de sangue?

Ainda insistindo na ideia de representação, percebo uma outra conotação do termo representação que me parece perigosa quando pensamos em possibilidades de autonomias dos sujeitos (principalmente de populações subalternizadas) dentro e fora das artes: a confusão, comumente performada, entre representatividade e lugar de fala.

Vivemos um momento em que os mais variados movimentos sociais têm reivindicado a representação de populações subalternizadas nas mais diversas mídias e espaços. Esses movimentos tiveram conquistas importantes, como políticas de cotas, a inclusão de uma maior diversidade étnica e de gênero em cargos de destaque e a difusão cultural de produções realizadas por artistas desses mesmos grupos, por exemplo. Esses atos de reparação histórica, apesar de ainda paliativos, são fundamentais para a construção de uma sociedade mais justa, anticolonial, com oportunidades e recursos mais bem distribuídos entre todos os povos.

Quando uma criança indígena percebe outras crianças indígenas como personagens em lugares de potência nos programas de televisão, salas de cinema, livros ou peças de teatro, percebe, a partir de uma identificação de si, que tem poder de escolha e, com isso, é capaz de reivindicar possibilidades para si.

Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder. A travesti negra fala a partir de sua localização social, assim como o homem branco cis. Se existem poucas travestis negras em espaços de privilégio, é legítimo que exista uma luta para que elas, de fato, possam ter escolhas numa sociedade que as confina num determinado lugar,

logo é justa a luta por representação, apesar dos seus limites (Ribeiro, 2017, p. 83-84).

No entanto, o sistema capitalista, em outro de seus golpes de assimilação e cooptação, compreendeu esse movimento e se adaptou a ele de forma perversa e sagaz. Eu me lembro, como homem cis, gay e morador de periferia, como no início dos anos 2000 me eram empurradas referências que não faziam nenhum sentido para os contextos em que eu estava inserido. Lembro da emblemática figura do Clodovil, que era utilizada por uma boa parte homofóbica da população para justificar os enquadramentos e limitações que davam para o meu corpo e os lugares e gestualidades que ele deveria ocupar/performar para que eu fosse um “gay ideal”. Essa confusão entre lugar de fala e representatividade sempre me pareceu uma grande cilada justamente por isso. Não é todo homem gay que tem legitimidade para falar por mim, somente por termos uma sexualidade em comum. E acredito que isso valha para todos os recortes etnográficos subalternizados pela colonização imperialista. O sistema capitalista já entendeu que colocar corpos subalternizados para jogar ao seu lado cria um colapso em muitos dos modos de organização de luta em que as ditas esquerdas têm se apoiado.

Antes que isso possa causar qualquer tipo de confusão, eu não estou aqui tentando apaziguar o apartheid colonial de forma alguma. Esse debate ainda é sobre privilégios e o que fazemos com eles. Corpos brancos são inerentemente dotados de privilégios em detrimento dos corpos negros/indígenas/racializados, sistematicamente oprimidos, assim como ocorre na relação entre pessoas cisgênero e transgênero, heterossexuais e homossexuais, sem deficiência e com deficiência, e por aí vai.

O que eu chamo atenção aqui é para uma cilada conceitual, fruto das ardilosas cooptações das elites, que faz com que percamos de vista nossos princípios de luta para legitimar um lugar de fala que não necessariamente nos representa, apesar das semelhanças.

Eu acredito que esse perigo percorra muitas produções artísticas, quando vejo atores e atrizes, por exemplo, a partir da localização de sua fala, agirem como porta-vozes de todo um grupo social, sem ter tido autorização prévia das pessoas que o compõem para isso.

Eu me recorro das ofensas que o vereador Fernando Holiday proferiu contra professores durante as greves dos últimos anos, ou como ele se colocou contra sistemas de cotas por acreditar que isso consolida uma sociedade de “negros vagabundos.” As falas do vereador são polêmicas e ganham maior complexidade por tratar-se de um interlocutor negro e gay, doutrinado por uma lógica imperialista, que opera essas violências de um lugar de poder.

Ao mesmo tempo, não podemos responsabilizar duplamente corpos subalternizados por performarem o que a branquitude cisgênera heterossexista tem propagado por gerações.

A professora doutora em filosofia e literaturas africanas, Aza Njeri, em entrevista realizada pela CiA dXs TeRrOrIsTaS, faz uma abordagem resumida, mas completa do que estou dizendo, a partir de um recorte de raça:

Nós estamos falando de construção de ser e estar. E quando se está no ocidente a gente tem que lembrar que o padrão e o parâmetro dessas construções, experiências e, inclusive, da escala de humanidade têm como ponto de partida, de chegada e centralidade a experiência do senhor do ocidente. Que é uma metáfora dos estudos coloniais que eu também utilizo. Inclusive, exemplifico essa metáfora dizendo que o senhor do ocidente é metaforizado pelo personagem Jordan Belfort, interpretado pelo Leonardo DiCaprio no filme “O Lobo de Wallstreet” de [Martin]Scorsese. Esse personagem é o arquétipo do senhor do ocidente e é para ele que as benesses do patriarcado são feitas. É dele que parte a escala de humanidade. É uma escala dinâmica, em que todas as pessoas que estão sob a égide ocidental estão incluídas. Seu fenótipo, sua compreensão de si, do mundo, seu local, seu território, sua cultura. Todos eles são elementos que nos distanciam do senhor do ocidente. Homens[, por exemplo], eles se aproximam do senhor do ocidente dentro da escala de humanidade justamente por serem homens. Mas quando começam os atravessamentos das singularidades dos nossos seres, essa dinâmica vai sendo afetada também. O que eu quero dizer é que homens negros acabam performando um patriarcado que não é feito para eles. E que as benesses são feitas para o senhor do ocidente. Só que esses homens, por conta da sua construção, que perpassa inclusive, a educação, acabam performando o que eu chamo de *cópias mal diagramadas do senhor do ocidente*. Os homens negros, em geral, precisam se revisar e perceber quais são as performances que eles estão fazendo de si e para o outro, e verificar se são performances libertadoras ou são performances limitadoras das suas próprias existências (Njeri, 2020, grifo nosso).

Essa construção social de corpos subalternizados, em suas tentativas individuais de garantir dignidade em um mundo injusto e desigual, que performa cópias mal diagramadas do senhor do ocidente é instrumento estratégico das elites para perpetuar as estruturas de poder. A prisão é uma das maiores escolas de (de)formação dessas cópias, impondo às pessoas vulneráveis a cultura de violência e opressão como alternativa de ascensão pessoal e alívio da dor. Isso incorre em uma transferência de responsabilidade que acaba isentando corpos privilegiados de agir ativamente na contramão de todo um sistema que lhe opera benesses.

A partir desses contextos apresentados, que alternativas possíveis podem fortalecer uma produção rebelde e insurgente que consiga romper com os muros (conceituais e materiais) do sistema prisional? Como lidar com a crise das representatividades e do pacto narcísico nas produções artísticas contemporâneas e, junto a isso, criar novas possibilidades de existência/resistência a partir dessas mesmas produções (arsenais)?

IV – Ficção visionária, uma metodologia comunal

Nada pode ser construído sem que antes tenha sido imaginado. Apoiadas nessa premissa, as escritoras e pesquisadoras de ficção científica Walidah Imarisha e adrienne maree brown (grafa-se em minúsculo) desenvolveram suas metodologias de trabalho criativo abolicionista. Imarisha (2016) é escritora, abolicionista penal, professora universitária e artista de *spoken word*, reconhecida como criadora do termo **ficção visionária**.

A ficção visionária apresenta uma perspectiva de compreensão e manejo de narrativa que nos ajuda a compreender as dinâmicas de poder e inventa formas de imaginar cenários futuros mais justos. Prima do afrofuturismo, a ficção visionária é uma proposição criativa que pode abraçar muitas linguagens para além da literatura. É possível produzir ficções visionárias a partir dos suportes da dança, do teatro, da performance, das artes visuais e do cinema, tendo a ficção científica como plano referencial para erigir obras de potencial imaginário político

Um dos objetivos de Imarisha (Ibid.) com esse conceito é diferenciar a ficção mainstream, comercializada pelas grandes corporações de

entretenimento de todo o mundo, para observar criações que vislumbrem possibilidades de sonhar (para concretizar) mudanças sociais profundas rumo a um mundo de justiça. Enquanto a ficção mainstream tende a reproduzir os modos de opressão existentes, apenas reconfigurando o tempo e o espaço que emolduram essas mesmas opressões, as ficções visionárias procuram inventar novas formas possíveis de organização a partir de um deslocamento dos sujeitos. Quando colocamos pessoas marginalizadas no centro da narrativa, evocamos também suas tecnologias ancestrais de sobrevivência, que garantiram sua permanência até aqui.

Esse movimento de deslocamento é mais profundo do que criar protagonistas com características fenotípicas não brancas ou condições econômicas precárias. Isso também já foi cooptado pelo mainstream. Estamos falando de uma legitimação e enaltecimento dos modos de operar, estruturas sociais e espaços comunitários que existem na relação desses agentes, trazendo-os realmente para o centro da narrativa, com tudo aquilo que carregam.

Os corpos dissidentes de nossos tempos são os sonhos materializados de seus ancestrais. Imarisha (Ibid.) lembra que o rompimento com o regime escravocrata parecia um sonho inalcançável para suas ancestrais, mas nem por isso elas deixaram de sonhá-lo. Conforme a autora, ao viverem esse sonho, esses corpos carregam a responsabilidade de continuar sonhando para as próximas gerações. Esse é o princípio da ficção visionária.

Para embasar sua proposta, Imarisha (Ibid.) parte do pressuposto de que toda articulação política é ficção científica. Ela afirma que buscar construir mundos livres da supremacia branca, do capitalismo, da cisgeneridade compulsória, do heterossexismo é um exercício de imaginar aquilo que não existe. Quando tomamos essa percepção, somos capazes de compreender que todas as coisas no mundo podem ser moldáveis, que tudo é poeira estelar, apesar de uma pressão do realismo ocidental em insistir que as coisas devem se manter como estão.

A ficção visionária não é uma utopia plena. Utopias plenas possuem caracteres ingênuos, por não serem capazes de lidar com a imperfeição humana. Essas ficções levam em consideração que somos todos seres falíveis, que sentem raiva, têm ambições e desejos, que somos capazes de causar dor

ou dano a outros para isso. Essas considerações são totalmente relevantes se estamos tecendo sonhos que alcançarão aquelas pessoas que estão por vir.

Há aqui um exercício de mitigação dos problemas a partir de uma mirada sob outras lógicas de compreensão social, espiritual e humana, que foram subjugadas pelo pensamento ocidental. Trata-se de um convite ao estranhamento das normatividades em um terreno propício para reinventar todas essas coisas. Imarisha (Ibid.) acredita que a ficção científica seja o único gênero com abertura suficiente para dar saltos inventivos para além do realismo ocidental.

A exemplo disso, ela cita um trecho do célebre discurso de Ursula K. Le Guin (2014 apud Rodrigues, 2018), que diz: “Nós vivemos o capitalismo. Seu poder parece inescapável. Mas também assim o foi com o direito divino dos reis. Qualquer poder humano pode ser resistido e transformado por seres humanos”.

Imarisha (2016) complementa que é precisamente por isso que precisamos da ficção científica (visionária) em nossos movimentos de luta por mudança social. Ela também afirma que esse exercício de inventividade e produção de imaginário político não é nada novo, e não se coloca como idealizadora de tais tecnologias. Comunidades em processos de autonomia e/ou pré-coloniais já realizavam esses procedimentos, a partir dos quais desenvolveram suas próprias formas de fazer justiça. O trabalho que ela executa é o de organizar essas tecnologias de forma sistêmica, de modo que possam ser reproduzidas e exercitadas por movimentos sociais interessados em mudanças radicais na promoção da justiça.

A articulação entre passado e futuro, ancestralidade e devir, imprescindíveis para a construção das ficções visionárias, exige uma alteração da percepção sobre o processo criativo e o envolvimento das pessoas agentes deste. Para isso, elas se deslocam em movimentos fractais.

Fractais são figuras geométricas muito loucas, produzidas por meio de equações matemáticas que podem ser interpretadas como formas e cores por programas de computador. Sua principal característica é a autossimilaridade. Eles contêm, dentro de si, cópias menores deles mesmos. Essas cópias, por sua vez, contêm cópias ainda menores e assim sucessivamente. Os fractais estão ligados a áreas da física e da matemática chamadas Sistemas Dinâmicos e Teoria do Caos, porque suas equações são usadas para descrever fenômenos que, apesar de

parecerem aleatórios, obedecem a certas regras – como o fluxo dos rios, as colmeias, o refletir da luz em um prisma (Salla, 2011).

Em um dado momento da preparação da performance *FRACTO 111*, quando as pessoas já estavam debochando coletivamente com suas selfies nos celulares, alguns grupos de performers resolveram caminhar pelo parque. Dezenas de pessoas, vestidas com o uniforme carcerário, caminhando pelo Parque da Juventude, que é vizinho de dois presídios femininos (a Penitenciária Feminina da Capital e a Penitenciária Feminina de Santana), seria prato cheio para acionar as coreografias de policiamento do local. E foi exatamente isso o que aconteceu.

Após algumas voltas pelo perímetro, uma viatura policial interpelou um dos grupos de sobreviventes e realizou uma abordagem. Mas, ao contrário do que é comum nessas situações, em que os corpos subalternizados costumam colocar as mãos para trás e abaixar a cabeça, os demais grupos se reuniram em defesa de seus pares e foram questionar a dupla de policiais quanto à abordagem.

“Deixa eu perguntar... vocês fugiram?,” perguntou um dos policiais.

“Ah! Mas é claro, todo mundo fugiu e resolveu fazer um churrasco da firma aqui no parque de uniforme, senhor,” respondeu uma das sobreviventes em tom de deboche, enquanto as demais pessoas riam.

“Eu só perguntei porque tem muita gente para nós dois, a gente não ia conseguir prender todo mundo,” replicou o policial, enquanto um integrante da equipe das TeRrOrIsTaS apresentava a autorização para realização da performance no parque, que havia sido devidamente alugado para evitar qualquer tipo de problema para os performers-sobreviventes.

“Tem muita gente para nós dois.” Aquela frase ressoava com força na cabeça de cada uma daquelas pessoas ali presentes, que, de uma maneira muito poderosa, conseguiram perceber a força que tinham quando se organizavam em comunidade. Essas pessoas não se conheciam, mas se reconheciam. Podiam ver, a partir da estética, a possibilidade de tantas pontes a serem construídas em comunidades porvir que poderiam ser disparadas a partir daquele encontro. A frase “juntos somos mais fortes” nunca tinha feito tanto sentido. Era uma sensação de pertencimento e força queurgia

de uma preparação para um ato artístico e ia contaminando cada sobrevivente ali presente.

adrienne maree brown (apud 2ºFPCR, 2021) analisou a dinâmica dos fractais para cunhar o termo “movimento fractal”. Agir de forma fractal significa reconhecer o fenômeno de que mesmo os menores movimentos são capazes de ir se refletindo, nutrindo e crescendo. Assim, refletimos essa consciência para a forma como nos tratamos e como tratamos quem se aproxima de nós. A proposta do movimento fractal parte desse pressuposto de agremiar, relacionar, refletir e propagar as narrativas e modos de agir daqueles com e sobre os quais falamos. É um movimento inventivo que opera a partir de fenômenos de criação que se geram em relação às pessoas, para além das caixas que organiza(ram) o mundo da forma cisheteronormativa e supremacista branca ocidental que conhecemos. Dessa forma, qualquer pessoa tem potencial artístico e relevância estético-discursiva no processo de criação, desde que se coloque disponível para refletir sobre os movimentos de todos envolvidos no ato de fazer, sem a necessidade de hierarquizar as funções pelo renome de escolas, premiações ou diplomas dos envolvidos. Essa relação entre agentes distintos e saberes diversos gera novos e diferentes princípios de criação, que potencializam cada processo de maneira particular, enriquecendo o repertório de práticas e cuidados disponíveis em nosso arsenal de corpografias subterrâneas de resistência.

Precisamos ser e pensar diferente para então construir coisas diferentes. Não podemos usar as mesmas estratégias que operam o sistema que estamos tentando derrubar.

Ainda sob a perspectiva fractal, podemos vislumbrar outra relação possível com o tempo. A narrativa branca segue um rumo linear em direção ao progresso e ao ato de seguir (um pensamento supremacista branco). Essa concepção afirma a todo momento que o passado está perdido e que o futuro é incerto, restando-nos apenas nos contentar com o presente, com aquilo que temos e o que nos está dado. Na contramão, povos africanos, afrodiaspóricos e indígenas sustentam saberes ancestrais (apesar das tentativas de silenciamento e soterramento) que nos convidam a pensar que a história e o tempo se movem como ondas, de forma circular, espiral ou emaranhada (de forma fractal). Os sonhos, tecnologias e sabedorias de nossos

ancestrais estão conosco enquanto construímos essa outra visão de história e de mundo. Sendo assim, o futuro também está conectado e pode ser constantemente reescrito.

Da mesma forma que a luz perpassa os fractais para promover ondas estrategicamente aleatórias de propagação, criar a partir de movimentos fractais é comungar relações com aqueles que estão hegemonicamente apartados dos modos de produção, ao mesmo tempo em que redimensionamos o tempo de nossas criações, para reescrever futuros melhores em cena com pulsão de gente diversa, artistas ou não.

A professora Aza Njeri traz uma perspectiva sociopolítico-histórica que contextualiza:

Quando eu olho para as experiências africanas, [...] eu vou ter uma percepção de que um crime na verdade é um crime contra a comunidade. Contra o equilíbrio da comunidade. Quando alguém tira uma vida, por exemplo, ou faz esse tipo de crime a existência vital coletiva (pensando em Ubuntu – eu sou porque nós somos), há punições também. Há experiências, inclusive, de isolamento. Mas nada parecido com essa ideia desumanizadora do cárcere. Em outras experiências, por exemplo alguns povos banto, tipo lubas, têm uma experiência de que antes do julgamento, faz-se um ritual de fortalecimento da energia desse criminoso. Se fala para ele palavras fortalecedoras de poder. Porque eles entendem que mesmo esse criminoso não pode passar pelo julgamento da comunidade sem que esteja no equilíbrio pleno da sua própria força vital. Não se pode julgar alguém sem que ela tenha condições energéticas vitais de receber aquela punição, seja ela qual for. [...] Um a um da comunidade ia até a frente desse criminoso e lembrava pra ele as coisas boas que ele já tinha feito para o todo. Porque a compreensão é de que não existem pessoas completamente más. Há pessoas em desequilíbrio (Njeri, 2020).

Repare como, a partir desse exemplo, podemos perceber a importância dessa conexão entre passado e futuro, característica de um modo de agir fractal, para a construção dessas ficções visionárias. A conexão direta com povos ancestrais e suas tecnologias dispõe de filosofias potentes para vislumbrar outros futuros possíveis. Essa história nos permite dar conta de questões como “o que temos exceto prisões?” (Imarisha, 2016, p. 5)

Isso nos possibilita olhar para além dos obstáculos que nos impedem de reagir a um sistema secularmente estruturado, para focar na pergunta que realmente importa: que mundo queremos?

Responder a essa pergunta é possibilitar outras organizações para nossos modos de luta, podendo focar em ações propositivas e construtivas, em vez de performar esse eterno jogo de repetição que muitos de nós fazemos, reagindo de forma patética às iscas estrategicamente jogadas pelas elites.

A ficção visionária é um caminho de construção política que não possui custo real. Funciona como a dramaturgia para um ensaio da revolução e, por isso, sua força reside na possibilidade de imaginar coletivamente, ao lado de pessoas que convivem contigo no *front* do *apartheid* colonial.

V – Últimas considerações

FRACTO 111 é uma tentativa de construir uma ficção visionária a partir das arquiteturas e visualidades da cena, narrando uma história a partir das imagens produzidas pelo encontro rebelde e em bando.

O Brasil ainda é o país com a terceira maior população carcerária do planeta. Ainda é o país com a polícia que mais mata e mais morre no mundo. Essa população encarcerada e presa é composta quase exclusivamente de pessoas pretas, pobres e dissidentes de gênero.

E o que as artes têm a ver com isso? Qual é o papel ou responsabilidade das artes nesse contexto e o que nós artistas temos a fazer ou aprender com isso tudo?

Acreditamos que, como pessoas que registram vidas para além dos tempos, é nosso papel garantir a salubridade da vida e das coletividades, a fim de que isso também propicie novos e melhores ambientes para nossas criações. Se é possível materializar sonhos e pesadelos em nossas criações, acreditamos que é de grande valor e poder que tais materializações possam surgir como contribuições na garantia de mundos mais justos, onde todos possam manter suas humanidades intactas e com dignidade, apesar de qualquer dor que venhamos a cometer uns aos outros (afinal de contas, ainda somos humanos e nos é dada a inevitabilidade de fracassar e de machucar aqueles que estão ao nosso lado).

Acredito ainda que esses materiais possam contribuir para refletir sobre novos e rebeldes manejos no trato de nosso fazer artístico, a fim de que possamos colaborar para a criação de mundos onde não percamos de vista a imensidão e beleza que residem em cada uma de nossas imperfeições e que, como imperfeitos, não nos cabe punir os erros alheios, muito menos de povos historicamente massacrados ao longo da história, mas sim encontrar formas comunitárias e coletivas de reparação, responsabilização, formação...

Referências bibliográficas

- ALVES, D. **Corpografias raciais**: uma etnografia das captividades femininas negras em São Paulo. 2020. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.
- ANKERSMIT, F. R. **Aesthetic politics**: Political philosophy beyond fact and value. Redwood City: Stanford University Press, 1996.
- BITTELBRUN, Gabrielle Vivian. “Corpografias do feminino e formas de resistência na literatura e na arte: entrevista com Ana Gabriela Macedo.” **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 1, e57099, 2020.
- BRITTO, F. D. A ideia de corpografia urbana como pista de análise. **REDOBRA**, Salvador, n. 12, p. 36-38, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/46tdB8h>. Acesso em: 21 nov. 2023.
- CIA DXS TERRORISTAS. **2º FPCR - O USO DA FICÇÃO CIENTÍFICA COMO EXERCÍCIO PARA O IMAGINÁRIO POLÍTICO**(com Walidah Imarisha). [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (50 min). Publicado pelo canal CiA dXs TeRrOrIsTaS. Disponível em: <https://bit.ly/48e1EV8>. Acesso em: 2 ago. 2021.
- FIGUEIREDO, G. G. **A guerra é o espetáculo**: origens e transformações da estratégia do EZLN. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. DOI: 10.47749/T/UNICAMP.2003.290973.
- IMARISHA, W. **Reescrevendo o futuro**: usando ficções visionárias para rever a justiça. [S. l.: s. n.], 2016, São Paulo. Disponível em: <https://bit.ly/46pX6K7>. Acesso em: 5 jan. 2022.
- JACQUES. P. B. Corpografias urbanas. **Arquitextos**, São Paulo, ano 8, n. 093.7 fev. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3sQwRi7>. Acesso em: 21 nov. 2023.
- KATZENBERGER, E. **First World, Ha Ha Ha!** The Zapatista Challenge. San Francisco: City Lights, 1995.
- RADIOATIVA: AZA NJERI. [Locução de]: Murilo Moraes Gaulês e Aza Njeri. São Paulo: CiA dXs TeRrOrIsTAs, 2020. Podcast.
- RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RODRIGUES, A. C. **O discurso de Úrsula K. Le Guin no National Book Award de 2014.** [s. l.], 31 mar. 2018. Medium: EspeculAtiva. Disponível em: <https://bit.ly/49Q1bdI>. Acesso em: 21 nov. 2023.

SALLA, F. O que são fractais? **Mundo Estranho**, São Paulo, 11 mar. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3Ra37Gx>. Acesso em: 21 nov. 2023.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Recebido em 06/09/2023

Aprovado em 13/11/2023

Publicado em 28/12/2023



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v22i3p214-226

Traduções

Ampliar o visível: a lógica do som e da cor

*Broadening the visible:
the logic of sound and color*

*Ampliar lo visible:
la lógica del sonido y del color*

Enrico Pitozzi*

Tradução de Cynthia Gusmão

* *In*: DI MATTEO, Piersandra (org.). **Toccare il reale**: L'arte di Romeo Castellucci. Napoli: Edizioni Cronopio, 2015.

Enrico Pitozzi

Professor do Departamento de Artes da Universidade de Bolonha, Itália, dirige o curso de mestrado "IKONA. Produção, curadoria digital e valorização do patrimônio audiovisual do entretenimento ao vivo" e é membro do Comité Científico das Artes Performativas da Região da Emília-Romana.

Cynthia Gusmão

Pós-doutoranda do Centro de Artes Cênicas da Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo.
Artista transmídia.



Resumo

O texto de Enrico Pitozzi, professor do Departamento de Artes da Universidade de Bolonha, aborda as relações entre imagem acústica e imagem visível na obra do encenador Romeo Castellucci e da Società Raffaello Sanzio, em parceria com o compositor Scott Gibbons. Pitozzi relaciona a questão com aspectos da teoria das atmosferas de Gernot Böhme.

Palavras-chave: Som, Luz, Romeo Castellucci, Scott Gibbons, Atmosfera.

Abstract

The text by Enrico Pitozzi, professor at the Department of Arts of the University of Bologna, focuses on the relationship between acoustic and visible images in the work of Romeo Castellucci and Società Raffaello Sanzio, in partnership with composer Scott Gibbons. Pitozzi relates the question also to aspects of Gernot Böhme's theory of atmospheres.

Keywords: Sound, Light, Romeo Castellucci, Scott Gibbons, Atmosphere.

Resumen

El texto de Enrico Pitozzi, profesor del Departamento de Artes de la Universidad de Bolonia, aborda las relaciones entre imagen acústica e imagen visible en la obra del director Romeo Castellucci y de Società Raffaello Sanzio, en colaboración con el compositor Scott Gibbons. Pitozzi relaciona el tema con aspectos de la teoría de las atmósferas de Gernot Böhme.

Palabras clave: Sonido, Luz, Romeo Castellucci, Scott Gibbons, Atmósfera.

Os dois regimes da imagem

Olhando a obra de Romeo Castellucci e da Società Raffaello Sanzio de sobrevôo, ao menos dois aspectos chamam a atenção – dois regimes de imagens ou derivações da mesma lógica compositiva. De um lado, o teatro da cor, ou seja, a sensibilidade que orienta a escrita da luz e a organiza em uma lógica cromática (Grazioli, 2008); de outro, a imagem acústica, em que o som se manifesta em toda sua potência dramática. Poderíamos falar de uma dimensão fotológica do teatro, que se assume em uma gramática do olhar, que faz da cor o veículo de sensações não apenas ótico-visíveis, mas

térmicos, táteis, acústicos e, por fim, olfativo-gustativos. Na cena, a forma e a cor levantam uma questão à visão, a interrogam. Se o teatro é o lugar da visão, eis a questão que se coloca: o que **se vê**? No teatro de Castellucci, a maneira como o invisível se revela à visão pode ser a resposta.

Há um segundo aspecto, também central e conectado ao precedente, que é o teatro do som; não se trata de uma variante do teatro musical como se concebe na tradição teatral, mas de uma verdadeira e própria dramaturgia feita de imagens sonoras, definidas como textura – idealizada principalmente por Scott Gibbons¹ –, que conferem uma temperatura peculiar à cena e introduzem de maneira potencial o regime da visão (Guinebault-Szlamowicz; Larrue; Mervant-Roux, 2011; Larrue; Mervant-Roux, 2010). Ali, onde há uma imagem visual, parece emergir uma força auditiva. Não se trata tanto de captar o que se manifesta ao ouvido; essa imagem tem a ver com o que está **dentro** da audição e, como consequência, redesenha o seu caráter (Barthes, 1976; Nancy, 2004; Szendy, 2001). Portanto, é o som que dita a atmosfera da cena.

Nesse cenário, a imagem visível é o contraponto. Em outras palavras, o som cria as condições para que a imagem visível permaneça como um resíduo na memória e no corpo dos espectadores (Reggio, 2012). Esses dois aspectos, que funcionam como diretrizes, implicam um corolário: o teatro da cor e o do som são duas maneiras de dar forma transitória e impermanente a uma entidade não perceptível diretamente. As noções estão ali, mas podem ainda não estar visíveis. Ou, as noções estão ali e as vemos como pela primeira vez: uma cor que precede a aparição de uma figura em cena, um feixe de luz que a revela, a materialização de um som que abre a imagem a uma percepção inédita no decorrer do tempo. É a composição de uma atmosfera que se entende como uma sensação de habitar, que podemos perceber, e até nomear, mas que é impossível definir com precisão.

¹ Scott Gibbons é um compositor estadunidense de música eletroacústica. Seu trabalho é conhecido pela abordagem orgânica do som, a partir de profunda pesquisa da potencialidade acústica da matéria e dos objetos, como a água, o fogo, ou outros elementos. Gibbons colabora com Romeo Castellucci e a Societas Raffaello Sanzio desde 1999 com a montagem de *Genesis. From the museum of sleep*.

Em algum lugar no indeterminado

É exatamente essa evanescência de precisão inaudita que permeia o teatro do som e da cor na obra de Romeo Castellucci. O espetáculo inteiro está ali, diante de nós, cena por cena e, no entanto, a bem dizer, refinando um pouco a visão, não é exatamente assim, há algo a mais, há um outro lugar, como uma fissura sutil. Todo o mecanismo cênico gira em torno de um núcleo ambíguo – literalmente – um não-sei-quê (Jankélévitch, 1987; Jankélévitch; Berlowitz, 2012) capaz de agir em suspensão em torno da forma da imagem. Esse aspecto é central em várias obras: nos episódios da *Tragédia Endogonidia* (2002-2004), na trilogia dantesca *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* (2008), e ainda em *The Four Seasons restaurant* (2012) e nas montagens operísticas, particularmente em *Il combattimento* (2000), *Parsifal* (2011) e *Orfeu e Eurídice* (2014).

Algo vibra no perímetro da cena, pressiona os confins da representação. Há um termo que indica bem essa fissura do duplo regime da imagem: a **suspensão**. Ela prepara a epifania e leva o espectador a ver o que se move em seu tecido. A suspensão que age nas imagens nos diz que é necessário ver outra coisa além do que parece estar ali, diante dos nossos olhos. O som de Romeo Castellucci e Scott Gibbons é pensado nesse sentido: ele nos diz que a conta não fecha, pede para o espectador ficar à espreita. Nessa situação, o que era familiar se transforma no que não é; o reconhecível se abre no *unheimlich*², que se torna, de repente, outro de si, gerando um deslocamento. Assim, suspensão e deslocamento são dois modos de mudar a temperatura da cena, prelúdio à inversão de uma atmosfera em seu oposto. Isso acontece exatamente no em *Il combattimento*, em que a composição sonora de Gibbons entra na tessitura da música de Monteverdi para conduzir a cena em outra direção; por exemplo, na última delas, que é transformada

2 N.T.: O termo *unheimlich* aqui é uma referência direta ao famoso ensaio de Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, publicado em 1919. Sua tradução em português suscitou muitos debates e é possível encontrar “inquietante”, “infamiliar”, “estranho”, “sinistro” e, mais recentemente, “incômodo”, em tradução de Paulo Sérgio Souza Jr. para a Editora Blucher (2021). Há de se observar que o próprio Freud examinou cuidadosamente a palavra em seu ensaio. Pittozzi, para se referir ao termo, utiliza *irriconosibile* e *spaesamento*. Esta última pode remeter a exílio, banimento, expatriação. Em nossa tradução, optamos, respectivamente, por “irreconhecível” e “deslocamento”.

em seu oposto mediante pequenas mudanças cromáticas, ou no episódio “C.#11 CESENA” (2002) da *Tragédia Endogonidia*, na qual o som precede a mudança de direção da imagem, revelando o corpo de Carlo Giuliani deitado no chão, emoldurado pelo quarto dourado e acompanhado do canto fúnebre do soldado. Encontramos esse mesmo ritmo sintático no *Purgatório* e na seção central de *The Four Seasons restaurant*, em que a cortina fechada e a ativação de um vórtice sonoro – a antimatéria – introduz um movimento de eixo no mundo cênico que é ainda uma mudança cromática da cena: da luz à obscuridade. O familiar (*heimlich*) – a sala teatral, o espaço da cena, a relação entre os indivíduos – se faz de repente *unheimliche*, irreconhecível. Como se a moldura da cena se movesse lentamente, inclinando-se para o lado, em poucos graus, um mínimo imperceptível que, no entanto, faz tudo mudar. A conta não fecha; e não fecha mais, ela é destinada a não fechar. O fio sutil que prende o espectador bem firme à ficção começa a oscilar. Há um abismo à espreita, e ele está ali, no perímetro da poltrona. É um percurso que conduz do olhar ao ver, ao entre-ver.

Uma lógica do ver

A pergunta capital que Romeo Castellucci nos faz agora é a seguinte: o que se vai ver e o que realmente se vê em cena? Vai-se ver aquilo que não se pode ver, a forma que se faz figura evanescente. É aqui, nessa perspectiva, que a noção de *theoria* – a experiência de contemplar as coisas – encontra o teatro, o outro lugar da visão: *theoria* e *theatron*. Mas este ver possui um estatuto especial: se vê em contraluz, se vê de maneira radiográfica: o teatro de Castellucci é o lugar em que Linceu – aquele que nos induz a ver através – é o modelo para o espectador e produz uma mudança radical na sua percepção. Aqui se encontra o traço ético-político que a cena da Società Raffaello Sanzio nos concede por meio do questionamento do estatuto da imagem. Mas, para alcançar esse objetivo, é necessário adotar uma conduta, inscrever-se em um ritmo. Em outras palavras, é necessário fazer da imagem cênica uma prática de pensamento mediante a qual se refaz o mundo. É aqui que se abre aquele pensamento por imagens ou por temperatura – tanto visível quanto sonoro – que marca o teatro de Castellucci.

Pensar por imagens

Nem todo o visível, todavia, é feito de imagens. Existem imagens e imagens. Algumas são sempre iguais a si mesmas (das quais o visível está saturado), outras são fugidias e enigmáticas. Existem imagens que não fazem outra coisa senão mostrar, e imagens que se retiram e escapam. Essas últimas emergem em um tecido visual e sonoro, inscrevendo-se, indissociáveis, na tessitura dramatúrgica da cena. Ambas – a imagem visual e a sonora – não são evidentes no sentido comum do termo. Em cena, a imagem que aflora à visão não pertence nem à ordem do aparente (a imagem aparente) nem à da permanência, mas propriamente à de aparição e impermanência. Mantém, portanto, uma estreita relação com o tempo, ou melhor, com o tempo necessário para que sua vibração se torne visível ou audível. Quais são, portanto, as principais obras cênicas que alimentam essas considerações? Mencionaremos algumas que são determinantes.

Epifania: uma forma do espaço

Encontramos um primeiro exemplo condensado nas imagens do quarto de ouro da “C.#01 CESENA” (2002), cuja coloração dourada sugere – do ponto de vista exclusivamente ótico – uma bidimensionalidade. Aparece no primeiro episódio da *Tragédia Endogonidia* (Kelleher *et al.*, 2007; Sacchi, 2012; Pitozzi; Sacchi, 2008), para retornar em “A.#02 AVIGNON” (2002) e “BN.#05 BERGEN” (2003). A característica extraordinária que o ouro veicula é sua capacidade de refletir. Tende a anular o espaço (Wittgenstein, 2000), inflama o ar e o coloca em vibração, dissolvendo o contorno da figura que ali se encontra. O ouro faz transfigurar perceptivamente o objeto em ícone, cortando o espaço que o contorna, submergindo o espectador dentro daquilo que está vendo. A despeito desse efeito e das implicações do ponto de vista visual, o quarto goza de uma profundidade acentuada que, combinada a um corte específico da luz, permite que se obtenham dois efeitos óticos diferentes, mas complementares: de um lado, a percepção de um espaço completamente plano, como se fosse uma superfície; de outro, mudando a posição do corpo luminoso, a percepção de um espaço infinito, imponderável.

Analogamente, a dimensão sonora duplica a atmosfera incandescente do ouro por meio de uma forma sonora invariável que atravessa o volume como uma onda vibratória. Gibbons (2005, p. 22) diz a esse respeito:

O quarto dourado é um objeto. Uma de suas qualidades é de ter um som *ressonante*, que vibra. [...] o som do quarto de ouro é uma forma invariável que tem relação direta com o que acontece dentro. Todavia, há uma série de eventos-sonoridade que complicam essa proporção [...] a principal qualidade tonal do quarto de ouro é a de um som vibrante (Gibbons, 2005, p. 22).

Assim, mesmo nesse caso, a dimensão acústica toca o corpo à distância por meio de sua onda.

Evanescência: uma forma do tempo

Uma segunda observação se faz sobre todas essas imagens que servem para captar o tempo. Dar forma ao tempo significa fazê-lo sair da sua mensuração para ofertá-lo à percepção do espectador na sua forma mutável, no seu fluxo indivisível. Não se trata tanto de tornar visível o invisível, quanto de assinalar a atemporalidade do tempo por meio de sinais visíveis, fazendo assim com que ele saia da sua indiferença. Dar a ver o tempo significa tomar consciência da fragilidade de um ritmo, de um momento intermediário entre seu aparecer e seu dissolver-se, no qual se afirma uma dinâmica em negativo do tempo, na qual aquilo que é aparentemente secundário em relação à figura em cena é, na realidade, a trama que torna possível o evento, tal como resplandece, em um momento de perigo. Neste âmbito, podemos citar – rastreando exemplos no ciclo da *Tragédia Endogonidia* – a imagem de fumaça da “C.#01 CESENA” utilizada como cortina que contribui para tornar evanescente a imagem; ou o uso do talco, formando uma aura a seu redor, uma forma de irradiação, tornando visível o ar, o volume e a matéria. Um outro exemplo são as explosões dos parabrisas na primeira parte de “M.#10 MARSEILLE” (2004), em que a quebra dos vidros torna visível o tempo e aparece como se fosse uma figura de cena. A essa dimensão intervalar do tempo também fazem referência as oclusões e os diafragmas, assim como os tules que cortam a cena, introduzindo um leve desfocar, no qual os

contornos dos corpos e das coisas não são plenamente aferíveis pelos olhos, do mesmo modo que acontece no segundo ato do *Parsifal*, em que o tule que ocupa todo o proscênio produz uma sensação – para o olho do observador – de distância, de descolamento da imagem, uma espécie de disfunção do ver, ou melhor, aquele entrever por meio da malha de um véu fino que distancia.

Chroma

A luz e a cor são formas cênicas. Esse aspecto é evidente na mudança de teor cromático que habita a cena de *Il combattimento* (do branco ao azul passando pelo roxo) ou na separação entre a primeira e a segunda parte em *The Four Seasons restaurant*, que se inicia com o rumor de um buraco negro captado por uma sonda da NASA. A luz dita o conteúdo do fundo do palco. Na cor, o olho imerge em uma temperatura que gera atmosfera indistinta, formas imperceptíveis que são oferecidas de maneira latente. Os refletores de luz, em sua autonomia, assim como os aspectos cromáticos, ganham forma e desenham figuras cênicas na segunda parte do díptico que compõe “M.#10 MARSEILLE”. Aqui a cena é organizada em torno dos fluxos cromáticos por meio dos quais o espectador assiste à epifania de uma pura presença cromática (Itten, 1965). Cores e formas se sucedem em cena como uma matéria magmática e iridescente, em um processo de contínua transformação do tempo. A luz é assim matéria para uma forma, assim como a escuridão é a matriz de todas as impressões luminosas; fenomenologia paradoxal do invisível, os materiais cromáticos são trabalhados para restituir aspectos dinâmicos e a arquitetura cromática, presenças objetivas como manchas de cores, aglomerados de substância orgânica, que se tocam, colidem, explodem. Há tensões ocultas, correntes que desenham campos magnéticos de geometria variável, capazes de alterar a temperatura e o ritmo da cena.

Nesse horizonte, surgem outras manifestações de presença como as de espectrografia, compostas anteriormente por Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti para a cena de “B.#03 BERLIN” e “B.#05 MARSEILLE”. As espectrografias – manifestações próprias e verdadeiras do tempo, que encontram seu ponto de influxo na transformação de uma matéria magmática – são figuras baseadas no contraste luminoso, imprimindo a retina com

manchas que parecem flutuar em um fundo líquido. As espectrografias – que lembram o teste psicológico de Rorschach, desenvolvido para conhecer a personalidade de um indivíduo – compõem-se então de manchas de luzes que desenham figuras ambíguas, irreconhecíveis e inquietantes: longínquas. No grão do tempo, essas imagens se fazem radiografia capaz de materializar pensamentos em trânsito, como na placa fotossensível de um cérebro: uma **impressão de presença**. Elas, em cena, organizam-se como uma respiração que se torna consciente, não apenas da presença de uma imagem mais ou menos familiar, mas também do fato de que toda imagem é na realidade um processo, que toda matéria é um evento, que todo estado é um movimento e que todo elemento – seja físico, seja cromático – é um fenômeno de evanescência.

A imagem acústica

Da cena aflora a imagem acústica. Esse aspecto do trabalho de Gibbons estabelece uma relação tensionada com a visão (Pitozzi, 2014). Contrariamente ao que somos levados a pensar, a imagem sonora – a atmosfera acústica que ela produz – contribui de maneira determinante para compor a textura do fundo de cena e redistribui todos os outros elementos em uma sensação de habitar (Smoje, 2001), e o faz de modo latente. Em outros termos, trata-se de explorar o que está além do **até-agora-ouvido**, isto é, a passagem lenta e gradual da noção de expressão das sonoridades já existentes naquela – bem mais radical – de interceptação, captação e conversão dos elementos sonoros que ainda não existem plenamente.

Na história do *Novecento* musical, por outro lado, o som é concebido como um modo de captar a força, lhe dar uma forma e, através dela, fazer-se ouvir. Esses aspectos são ouvidos particularmente em obras como *Voyage au bout de la nuit* (1999), na qual uma série de máquinas industriais soa, criando uma estrutura rítmica sobre a qual se inserem as vozes desconstruídas a partir do romance homônimo de Céline, e, outra vez, na já citada *Tragédia Endogonidia* e em *The Cryonic Chants* (2006), o que leva à síntese – na forma de concerto – de todo o horizonte acústico. Essa mesma matriz – com mudança clara de sinal, mas seguindo a mesma lógica que conecta

imagem visível e acústica – reaparece na encenação de *Il combattimento* e em *Parsifal*. Castellucci compõe a partir do *spirito* da música. A música de Monteverdi, ou de Wagner, é a condição pela qual se dá a imagem visível: a suscita, a chama e a antecipa, lhe dita a consistência, o ritmo e a duração: é a sua temperatura.

A característica peculiar que aproxima as obras citadas – é verdade que em menor proporção no repertório operístico, em que o som não é eletroacústico, exceção feita a *Il combattimento*, no qual às vezes ele aparece – é que o som que Gibbons e Castellucci elaboram tem sempre uma força tátil. O espectador é imerso em um ambiente atravessado por uma vibração contínua. O som intervém de modo subliminar, agindo radicalmente no sistema perceptivo por meio da utilização de frequências altas e baixas (Ikoniadou, 2014; Lockwood, 2009). Trata-se, nos casos citados, sempre de sons implícitos, que tomam a forma recorrendo a um duplo processo de emergência das micro-frequências e de imersão da escuta. O som fica no limite do silêncio, em que este último é definido como o que se pode ou não ouvir, segundo a tessitura da percepção de cada indivíduo, evidenciando os matizes, os processos de penetração acústica no aparato auditivo e de reconfiguração das estruturas da percepção, que solicitam um modo diferente de escuta. Isso pode ser também pensado ao reverso, do ponto de vista do silêncio aparente. O silêncio é agora um elemento em torno do qual se agrega o som para emergir. Um tipo de quietude que encobre uma intensa atividade de baixas frequências, algo que se coloca no limite do detectável, uma pausa à espreita do perímetro do audível.

Seja no que diz respeito à estratificação ou da redução da escuta, a atenção na obra de Castellucci é sempre colocada sob variação tonal interna. Isso demonstra que, em uma escuta mais atenta e precisa, o processo composicional de saturação e o de redução é pontilhado por sombras de sons que se revelam *in ritardo*, perceptíveis apenas após a mudança de nível, de variação interna e de duração. O espectador se torna um tímpano, um ressonador: a anatomia sonora se faz incisão acústica. Entra com o ouvido no som. É uma forma de tatibilidade que não se exaure tanto na proximidade e no contato, mas é liberada a partir da dimensão sonográfica dos corpos: um corpo infinito do qual podemos apenas tatear o percurso. Ouvi-lo. A penetração é agora completa: o espectador é posicionado dentro do som,

onde é possível sentir todas as suas variações – *The Four Seasons restaurant* é um exemplo – e sua imperceptibilidade. Partindo desse ponto observado na imagem acústica é possível reconstruir a música que o som encobre e conectá-la a outros elementos em uma única sensação potente, como acontece em *Il combattimento*, no qual o som eletrônico e o madrigal instituem uma continuidade dramática.

Lógica da atmosfera

As obras de Castellucci são permeadas por uma atmosfera (Böhme, 2010; Griffero, 2010) que qualifica e organiza o seu teatro da cor e do som em uma lógica composicional fundada sobre a variação e a inversão, princípios que provocam um mecanismo de modificação do sentido das coisas e da ordem das sensações. A atmosfera é um estado de coisas que se dá de modo latente: é uma sensação de habitar. As atmosferas que a cena cria são a forma pela qual ela se imprime no espectador, produz nele os efeitos que falam à percepção e sobrevivem na memória para ressurgir. Surgem formas, cortes de luz, pulsação de som, cores e brilhos para que haja essa impressão, e tudo abaixo do limiar da percepção do espectador, apesar dele.

A atmosfera – como a presença – é ditada pelo fato de que algo existe; refere-se a um impalpável, a um indefinível que é de outra ordem no que diz respeito à coisa em si. Dentro da própria realidade, existem planos por trás dos quais a percepção transita sem repouso. Nesse esquema, é possível, portanto, afirmar que não pode existir uma temperatura distinta e detectável se esta não integra um conjunto potencialmente infinito de pequenas atmosferas (não necessariamente homogêneas), capazes de desequilibrar e inverter aquela precedente, preparando assim a passagem à seguinte. Tal como acontece no já citado *Il combattimento*, em que o encerramento, com uma ária final, e que tende cromaticamente ao branco e à luz, transforma-se em uma tonalidade escura, estriada por flashes de luz amarela e um som telúrico e vibrante, composto por Gibbons, substituindo a limpidez do canto; ou – de modo diverso e mais sutil – na recente *Orfeu e Eurídice*, em que aparece ao fundo a imagem de um rosto, como para modificar o equilíbrio das diversas presenças no palco.

Não se compreende uma atmosfera, ela é saboreada como uma sensação. É percebida sem certezas, é um pressentimento que coloca a consciência à margem. Ou uma intuição súbita – um brilho –, ou nada. Para o espectador, ela torna-se a arte do pressentimento, do entre-ver: solicita um certo espírito de delicadeza para poder intuir que lá, diante dele, apesar de tudo, alguma coisa acontece, ainda que tudo pareça se desvanecer. É um convite a ir mais longe, a considerar o imponderável e frequentar sua região. Habitar essa temperatura significa cumprir uma reatualização, ou melhor, uma nova criação, a última, aquela que se deposita como uma impressão, como um afeto, na sua memória emotiva.

Referências bibliográficas

- BARTHES, R. L'ascolto. *In: Enciclopedia Einaudi*. Torino: Einaudi, 1976.
- BÖHME, G. **Atmosfere, estasi messe in scena**: l'estetica come teoria generale della percezione. Milano: Marinotti, 2010
- GIBBONS, S. Sonicità diasporiche: Conversazione com Scott Gibbons.[Entrevista concedida a Enrico Pittozzi] Enrico Pittozzi. **Art'O**, [s.l.], n. 16, p. 22, 2005.
- GRAZIOLI, C. **Luce e sombra**: storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale. Bari: Laterza, 2008.
- GRIFFERO, T. **Atmosferologia**: estetica degli spazi emozionali. Bari: Laterza, 2010.
- GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, C.; LARRUE, J.-M.; MERVANT-ROUX, M.-M. (ed.). **Le son du Théâtre II**: dire l'acoustique. Montreuil: Éditions Theatrales, 2011. (Théâtre/Public, n. 199).
- IKONIADOU, E. **The rhythmic event**: Art, media and the sonic, Cambridge: MIT Press, 2014.
- ITTEN, J. **Arte del colore**: esperienza soggettiva e conoscenza oggettiva come vie per l'arte. Milano: Il Saggiatore, 1965.
- KELLEHER, J.; RIDOUT, N.; CASTELLUCCI, C.; GUIDI, C.; CASTELLUCCI, R. **The Theatre of Societas Raffaello Sanzio**. London: Routledge 2007.
- JANKÉLEVITCH, V. **Il non-so-che e il quasi-niente**. Genova: Marietti, 1987.
- JANKÉLEVITCH, V.; BERLOWITZ, B. **Da qualche parte nell'incompiuto**. Torino: Einaudi, 2012.
- LARRUE, J.-M.; MERVANT-ROUX, M.-M. (ed.). **Le son du Théâtre I**: le passé audible. Montreuil: Éditions Theatrales, 2010. (Théâtre/Public, n. 197).
- LOCKWOOD, A. Sound explorations: Windows into the physicality of sound. **Leonardo Music Journal**, Cambridge, v. 19, p. 44-45, 2009.
- NANCY, J.-L. **All'ascolto**. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2004.

- PITOZZI, E.; SACCHI, A. **Itinera**: trajectoire de la forme Tragedia Endogonidia. Arles: Actes Sud, 2008.
- PITOZZI, E. At the edges of sound, na image surfaces: acoustic anatomy/Ai bordi del suono affiora l'immagine: anatomia acústica. *In*: CASTELLUCCI, R.. **Unheard**. Mantova: Corraini, 2014. p. 6-7.
- REGGIO, M. C. Ipotesi di um ascolto trágico: la Tragedia Endogonodia della Società Raffaello Sanzio. *In*: VALENTINI, V. (ed.). **Dramaturgie sonore**. Roma: Bulzoni, 2012.
- SACCHI, A. **Il poso de re**: estetiche dela regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo. Roma: Bulzoni, 2012.
- SMOJE, D. L'udibile e l'inudibile. *In*: NATIEZ, J. J.; BARONI, M. (ed.). **Enciclopedia della Musica**: le avanguardie musicali del Novecento. Torino: Einaudi, 2001. v. 3, p. 201-233.
- SZENDY, P. **Écoute, une histoire de nos oreilles**. Paris: Minuit, 2001.
- WITTGENSTEIN, L. **Osservazioni sui colori**: una grammatica del vedere. Torino: Einaudi, 2000.

Recebido em 06/09/2023

Aprovado em 24/10/2023

Publicado em 28/12/2023



Teatro da PombaGira: origens e dinâmicas de criação: Douglas Ricci entrevista Marcelo D'Avilla*

*Teatro da PombaGira: origins and
creation dynamics: Douglas Ricci
interviews Marcelo D'Avilla*

*Teatro de la PombaGira: orígenes y
dinámicas de creación: Douglas Ricci
entrevista a Marcelo D'Avilla*

Douglas Ricci
Marcelo D'Avilla

*Douglas Ricci entrevista Marcelo D'Avilla, São Paulo, 2023

Douglas Ricci

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob orientação do prof. dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins, onde estuda os aspectos de criação do espetáculo *Anatomia do fauno*, do coletivo Teatro da PombaGira.

Marcelo D'Avilla

Artista da cena, encenador, performer e produtor. Seus provocativos trabalhos como performer, como *Gender Freeeak* e *The Lap Dance is Present*, estabelecem diálogo entre identidade, gênero e pornografia. Encenador e produtor do Teatro da PombaGira, coletivo de artistas onde compartilhou a direção com Marcelo Denny, além de atuar como performer nos trabalhos desenvolvidos pelo coletivo.

Resumo

Nesta entrevista conduzida por Douglas Ricci, Marcelo D'Avilla, diretor do coletivo Teatro da PombaGira, discute as raízes do grupo, assim como as peças teatrais e obras de vídeo artes criadas pelo grupo em colaboração com Marcelo Denny. A conversa oferece reflexões sobre os intrincados processos de criação que permeiam as produções desse coletivo.

Palavras-chave: Teatro da PombaGira, Marcelo Denny, processos criativos

Marcelo Denny foi um grande encenador, artista visual, professor e provocador brasileiro, que fez muitas colaborações ao longo de sua trajetória. Criou em 2005 o Teatro da Pombagira, inicialmente como uma rede de criadores que incluía os coletivos Cia do Trailer, Marimbondo Caboclo e Sylvia Que Te Ama Tanto, desenvolvendo trabalhos de teatro e performance em diversos estados brasileiros em parceria com André Ravasco, Márcio Pi e Marcos Bulhões. De sua parceria com outro Marcelo, o D'Avilla, nasceu o Teatro da PombaGira como conhecemos hoje, um importante coletivo queer da cena teatral brasileira. Juntos assinam a encenação dos espetáculos *Anatomia do fauno* (2015), *Demônios* (2018), *Sombra* (2018) e *Narciso* (2019), além das videoartes *Fome da carne* (2018) e *Pele digital* (2018). Com temática que cruza o homoerotismo e as angústias urbanas da vida contemporânea, bem como a maneira performativa de abordá-la em cena, marcaram o cenário teatral paulistano da década passada com o estilo radical e provocativo de seus trabalhos. O Teatro da PombaGira é uma família que Denny e D'Avilla criaram juntos¹. Foi onde o saudoso Denny mais explorou suas grandes ideias, e seu talento como encenador atingiu um nível de beleza ímpar. Conversei com Marcelo D'Avilla sobre o nascimento da abordagem do grupo e a dinâmica de trabalho entre eles.

Douglas Ricci (DR) – Como você conheceu o Marcelo Denny?

Marcelo D'Avilla (MD) – Na verdade, eu o conheci em um site de pegação. E aí a gente foi para um *date*, se pegar, bater um papo. Não rolou, vimos que

¹ São integrantes do coletivo: Andrea Veron, Andrew Tassinari, Denise Fujimoto, François Moretti, Hugo Faz, Lua Negrão, Marcelo D'Avilla, Mateus Rodrigues, Priscilla Toscano, Renato Navarro, Renato Teixeira, Snoo, Wesley Lima e Zen Damasceno.

éramos muito na mesma sintonia. Tinha o tesão, mas acho que um tesão poético, da cabeça. Vimos que adorávamos umas referências pop e ficamos falando de Madonna. Nesse dia, ele me disse que ficou super interessado no meu trabalho. Eu já fazia *pole dance* nessa época, strip-tease, dançava de salto alto. Já tinha essa pesquisa do feminino com o burlesco e todo um trabalho ali que eu estava iniciando sobre erotismo. Eu já tinha o grupo burlesco *The Burlesque Takeover*².

Isso foi em 2011. Depois de um ano, ele me mandou um convite no Orkut para participar do processo do curso Experimentos em Performance, uma parceria de professores da Universidade Estadual Paulista (Unesp) com a Universidade de São Paulo (USP)³. Era um curso inteiro de um ano, duas vezes na semana na Unesp⁴. Estreitamos relações durante este curso, que resultou no espetáculo *Pulsão*⁵. Muitas vezes, eu guiava os trabalhos de corpo nos ensaios, e desenhei algumas cenas com eles. O *Pulsão* foi idealizado por Marcos Bulhões, que tinha ficado muito doente, à beira da morte. Uma das frases a guiar esse trabalho foi “o contrário da morte é o desejo”, que é do Nietzsche. Essa frase tem muito do meu encontro com o Denny e do renascimento do Teatro da PombaGira, e a ideia que carregamos.

2 Coletivo brasileiro, fundado em 2010, de performers que pesquisam a arte do burlesco.

3 Curso organizado pelo Laboratório de Práticas Performativas da Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP), comandado pelos professores Marcelo Denny e Marcos Bulhões, em parceria com o Grupo de Estudos em Performance da Unesp, com os professores Carmina Mendes André e José Manuel Lázaro. Os cursos aconteceram nos anos de 2011 e 2012, resultando na criação do coletivo Desvio Coletivo, responsável pela performance urbana *Cegos* e pelo espetáculo *Pulsão*, entre outras ações performativas.

4 Ele se refere à sede do Instituto de Artes da Unesp, localizado no bairro da Barra Funda na cidade de São Paulo.

5 Espetáculo desenvolvido pelo Desvio Coletivo que estreou na I Bienal Internacional de Teatro da USP em 2013, sendo um dos desdobramentos do curso de extensão referido anteriormente.

Figura 1 – Marcelo D'Avilla em cena como fauno no espetáculo *Anatomia do fauno*



Foto: Hélio Beltrânio

DR – E como surgiu o novo Teatro da PombaGira?

MD – Nesse movimento. A gente se conectou muito, porque o Denny precisava de alguém que dirigisse o corpo, e eu sou do corpo. Queríamos falar de erotismo, queríamos falar das bixas. E, logo depois de *Cegos*⁶, em 2013, como a gente conseguiu viajar pelo Palco Giratório, ele disse que queria tirar da gaveta algumas coisas relacionadas ao homoerotismo e me chamou para fazer parte. Demorou um tempo para acontecer. Além de mim, ele chamou também o Alexandre Rabelo⁷, que é um escritor, e o Rafael Guerche⁸.

6 A performance *Cegos*, desenvolvida pelo Desvio Coletivo com direção de arte de Marcelo Denny, realizou sua primeira ação em agosto de 2012, e consistia em um coro com roupas sociais cobertas de lama, venda nos olhos, pastas e bolsas nas mãos, andando lentamente pela Avenida Paulista em horário comercial. A performance causou grande impacto visual e questionamentos políticos. Circulou por diversas cidades brasileiras e vários países nos anos que se seguiram.

7 Alexandre Rabelo é escritor, curador e professor. É autor dos romances *Nicotina zero*, *Itinerários para o fim do mundo* e *Miss Macunaíma*. Assinou a dramaturgia do espetáculo *Anatomia do fauno*.

8 Rafael Guerche é ator, diretor e poeta. Diretor da Inacabada Cia, onde criou o espetáculo *Meninos também amam*.

Denny me chamou para fazer junto com ele a direção de corpo, e a gente foi se entendendo. Na verdade, eu não fazia só a direção de corpo, eu fazia muito mais, e passamos então a assinar a direção do trabalho juntos. Foi por onde começamos.

Para o *Anatomia do fauno* existir, depois de todo o processo, e entrar em cartaz em 2015, eu lancei mão da marca do *Festival PopPorn*⁹, e criei uma festa teste com o *Anatomia do fauno*. Foi uma festa para fazer dinheiro para o espetáculo. Não tínhamos, até então, uma marca. Onde poderíamos conseguir dinheiro para fazer uma festa? Então lancei mão da marca mais próxima que eu tinha acesso, que era a do *PopPorn*. E o combinado foi, que se desse lucro, o lucro era nosso, mas que se desse prejuízo, ele também seria nosso. Mas deu super certo e dessa forma nasceu a *PopPorn Party*, junto da estreia do novo Teatro da PombaGira. Fizemos a peça e as festas nunca mais pararam.

DR – Que interessante! Penso que tem uma relação muito estreita entre o Teatro da PombaGira e a cultura *clubber*¹⁰. O público do Teatro da PombaGira é um público mais da noite, não é um público convencional de teatro.

MD – Sim, isso se deu por conta das festas, do *mailing*, e por terem se reformulado juntos. A gente escreveu um edital para o *Anatomia do fauno* e não pegou, antes até de sair com a festa. A gente entendeu que, se não conseguisse um público pelo lugar comum, que seria pela SP Escola de Teatro¹¹, por um edital ou outros meios teatrais, como viria esse dinheiro para cenografia e todo o material do espetáculo? Então fizemos a festa, e deu certo. Foi ali que o *mailing*, as pessoas que viram a festa através do festival e as

9 O *PopPorn Festival* é um festival anual, que acontece em São Paulo, de filmes, arte, workshops e debates ligados à pornografia e suas implicações com a cultura.

10 A cultura *clubber* evoca os modos de vida e socialização de pessoas que frequentam a vida noturna dos clubes, também conhecidos como baladas, e tem maneiras específicas de se expressar através do corpo, da vestimenta, da indumentária e do culto à música eletrônica.

11 A SP Escola de Teatro é uma escola de formação das artes do palco sediada na cidade de São Paulo, onde o professor Marcelo Denny ministrou cursos e palestras. Abrigou em suas dependências a pesquisa *HomoEros*, entre os anos de 2014 e 2016, sendo assim a primeira casa do coletivo Teatro da PombaGira.

peessoas que foram nas duas primeiras festas souberam do *Anatomia do fauno*, que era um espetáculo que estava sendo montado ali naquela região do baixo centro – Roosevelt, Arouche, da Rêgo, da boate L'amour e do Baiuccas, todo aquele reduto ali entre teatro e noite¹². *Anatomia do fauno* fala sobre a noite, é noturno. Começa como se fosse ao anoitecer, em torno das 6 horas da tarde, com as pessoas saindo do trabalho, se cruzando nas ruas.

DR – E a relação de parceria entre vocês? Como era a dinâmica de condução de um coletivo a quatro mãos?

MD – Ele nunca foi a pessoa do corpo, sempre foi mais da ideia, do visual, da imagem. Já eu conseguia colocar no corpo o que ele estava imaginando na cabeça dele. A gente se completava muito nisso. Ele trazia uma ideia, um material, e então eu e as bixas do elenco dávamos “vida” a essa ideia, de certa forma conseguíamos criar partitura para ela. Ele sentava, abria um slide, bombardeava as bixas de imagens e gerava dali novos materiais, novas provocações visuais nos performers¹³. Mas quando eu estava, era uma soma disso com a fisicalidade.

12 Praça Roosevelt, Largo do Arouche e Rua Rêgo Freitas fazem parte da região do centro de São Paulo. Nas redondezas da Praça Roosevelt, há uma das sedes da SP Escola de Teatro. Entre os anos de 2014 e 2019, essa região concentrava um grande número das festas underground da noite paulistana, por onde circulavam os criadores do coletivo Teatro da PombaGira.

13 Essa prática vai ao encontro do que Marcelo Denny diz quando reflete sobre os estímulos criativos dados aos performers durante o processo criativo do espetáculo *Pulsão*: “Percebi, como diretor de arte, que a apreciação de obras de arte contemporâneas, instalações, objetos relacionais, etc., podiam ser de grande valia para o performer criador, e solicitei que se imaginassem dentro de instalações, ou vestindo formas estranhas, e ao mesmo tempo percebessem paralelismos, justaposições, expansões de significados a partir destes lugares/objetos sem temer o signo vazio” (Denny, 2014, p. 187). Sobre essa metodologia, em outro artigo ele explica: “Como método, comecei a usar um arsenal de imagens correlatas que ia buscando da internet (trechos de outras performances) e também me recobrar a livros de arte em geral. Fazia um bombardeio de imagens, uma acupuntura poética que inflamava a percepção do atuante-criador e ao mesmo tempo causava um efeito de desdobramento e dinamismo de sua ideia original. Assim, estruturávamos possibilidade por meio de amostragem de imagens e questionamentos, sem nunca negar e dispensar o material que vinha do artista. Desse modo, tais questões eram confrontadas com as possibilidades que a mesma ideia poderia ter nos campos da arte relacional (estímulos sensoriais), e no campo da imagem-paisagem da cidade (espaço arquitetônico e questões de espacialidade pública e privada), no campo da atuação e performance e até em detalhes mais práticos e técnicos” (Id., 2016, P. 131).

Figura 2 – Momentos finais da cena da “Passarela”
no espetáculo *Anatomia do fauno*



Foto: Hélio Beltrânio

DR – Você trazia a objetividade e a materialidade do corpo, dando uma concretude às ideias?

MD – Isso, para o corpo. O Denny não conseguia puxar um aquecimento, nada nesse sentido do preparo físico, então tinha que ter uma pessoa que fazia isso. É muito incrível, porque víamos o quanto sempre nos completamos, como dependíamos muito um do outro nesse sentido. Tinha dias que eu via que tudo o que tínhamos feito de corpo não ia para frente, então eu falava pra ele: “Denny, hoje não é corpo, hoje é dia de você sentar aqui com a gente e analisar tudo o que a gente fez, puxar todas as fotos, e ver a partir de nossas fotos, nossas referências para onde que a gente quer levar, porque não tem mais material físico, agora a gente precisa voltar para o material poético para extrair novos materiais físicos”. Então existia essa complementaridade. Os dois dirigiam, os dois diziam sim ou não, os dois guiavam o corpo do performer para lá e para cá. Eu podia interferir na cenografia, bem como ele interferia no corpo, na qualidade dos movimentos e marcações. E acho que isso era o grande elo entre nós duas, bixonas. Ele mais nesse lugar de provocador,

intelectual, poético, visual, cheio de referências, textos e materiais absurdos; e eu no lugar de lidar com os corpos e deixar eles prontos para receber e executar essa carga de referências. Sempre foi assim. E também quando precisava ser mais burocrático, as partes diplomáticas era o Denny que resolvia. Por exemplo, falar com a SP Escola de Teatro, com a USP, arrumar lugar para ensaiar, essas coisas.

DR – Por conta desse lugar de professor, imagino. E vocês planejavam juntos os ensaios?

MD – Sim, semana por semana. Nós sempre saíamos juntos depois dos ensaios e fazíamos uma parte do caminho juntos, discutindo o ensaio do dia. Geralmente saíamos para beber com o pessoal depois do ensaio, ou eu ia para casa dele, ou, se estivéssemos muito cansados, marcávamos de nos encontrar durante a semana para planejar o próximo ensaio. Eu era do tipo que gostava de planejar uma semana de ensaios, para podermos ter uma meta. O Denny ainda tinha aquela coisa da subjetividade do tempo.

Figura 3 – Cena do espetáculo *Anatomia do fauno*



Foto: Hélio Beltrâncio

DR – O que é uma característica dos processos criativos do Teatro da PombaGira. São sempre pesquisas longas, ao longo de muitos meses. Lembro que para *Anatomia do fauno* foi bem longo o processo, começou em 2014 e se estendeu por um ano até estreiar em 2015. Queria que você comentasse um pouco sobre como se dão essas pesquisas. Como se dão as escolhas das temáticas dos trabalhos?

MD – A pesquisa *HomoEros* partiu da busca para entender o que era o Eros¹⁴. Queríamos entender as figuras mitológicas de Eros, de Dionísio e do fauno. A partir disso surgiu, junto com o Alexandre Rabelo, que era o dramaturgo do trabalho, a ideia de falar um pouco sobre o Rimbaud¹⁵, sobre o fauno dentro de uma perspectiva do Rimbaud, que já escrevia um pouco sobre essa figura. Não sabíamos muito bem como tirar do bolso um espetáculo sem nenhuma guia dramatúrgica, sem seguir nenhum texto. Pensamos que, se fosse em volta de um poema, poderíamos ter um cerne, um fio condutor. Analisamos junto com o Rabelo os capítulos de *Uma temporada no inferno* e percebemos que talvez tivéssemos ali um fio condutor através daqueles capítulos, vestindo-os com a pele dessas bixas dos dias de hoje. Cada capítulo tinha alguma temática que vínhamos trabalhando. Caos, solidão, desejo, medo, cura, todos esses temas estavam sintetizados em cada um desses capítulos do livro, e já eram temas que apareciam na busca com os performers, porque nós os provocávamos nesses lugares temáticos. Perguntávamos aos atores: “O que você tem pra falar agora?” Como investigar a mitologia de cada corpo através de um tema em comum? Por exemplo, no tema do fauno, fomos no mais básico e pedimos para as bixas trazerem figuras desse fauno. Uma bixa fez burlesco, outra fez de salto, a outra prendeu o cabelo e fez um chifre. Fomos entendendo o que tinha em cada um desses faunos iniciais: “Ah, esse é triste, então tem tristeza. Ah, esse é feliz, então tem felicidade. Mas é distopia, estados alterados, então tem uma cachaça.” Fomos entendendo o que esses corpos estavam querendo falar poeticamente. Qual a espinha de peixe atravessada na

14 A pesquisa *HomoEros* é o primeiro eixo temático de investigação do Teatro da PombaGira e se debruça sobre a “homossexualidade masculina como princípio de investigação crítica e poética de temas que atravessam a experiência gay hoje.” (Disponível em: <https://bit.ly/47JehaW>. Acesso em: 4 dez. 2023)

15 Arthur Rimbaud, poeta francês do século XIX.

garganta deles, que era a pergunta motriz do Denny¹⁶. E, costurando com a poesia do livro, fomos entendendo que talvez a temporada no inferno seja o aqui, o agora. E o que acontece se jogarmos um fauno aqui e agora na cidade, todo provido de vida, de potência. Como são esses corpos que estão aqui, que em cinco minutos ficam pombagirísticos potentes, mas depois voltam para sua castração, para o seu trabalho, para esse lugar frustrado. Entendemos que talvez essa fosse uma possibilidade de guia dramática, um caminho. Chegamos então na imagem de um fauno que atravessa todos os dilemas da vida urbana, como se ele vivesse dentro de uma temporada no inferno, que é o aqui e o agora. Ele é tirado da mitologia, do meio de uma queimada em sua floresta, e acorda aqui dentro da cidade mega metropolitana. Como ele sobrevive? Como ele consegue se transformar? Como ele lida com o Grindr¹⁷? Como ele vai lidar com o desejo? Como ele lida com o corpo? Como ele circula na cidade? Todas essas minúcias urbanas. Então a gente entendeu isso primeiro, como eram os performers, esses corpos e o que a gente tinha de material, e cruzamos com o livro. Vindo fragilizado da floresta, passando pelas mazelas da cidade, até chegar ao corpo em potência de novo. Começamos a afunilar todas essas questões: aplicativos de relacionamento, relações descartáveis, solidão, quitinetes, vir do interior morar em São Paulo, largar os pais, morar em repúblicas, pegação, banheiro¹⁸, sorofobia, infecções sexualmente transmissíveis (ISTs), estigmas, violência, dor, assassinato, homofobia. E era um espetáculo triste, todo mundo vivia numa grande tristeza, só que dentro disso tudo, quando os atores estavam juntos, eram potentes. Essas bixas tinham no peito um núcleo “pombagirístico”, todas tinham uma pombagira distópica em si. Daí surgiu a ideia de fazer um segundo bloco do espetáculo, que chamamos de “Utopia”. Era essa virada de chave. Vislumbramos um caminho dramático, que fomos afunilando depois.

16 “Qual a sua espinha de peixe engasgada na garganta?” é a pergunta motriz de abordagem temática desenvolvida por Marcelo Denny e Marcos Bulhões no Laboratório de Práticas Performativas. Mirando as mitologias pessoais do performer, ele questiona as “espinhas de peixe e engasgados na garganta”, isto é, questões que estão infiltradas na psique de cada um dos artistas do grupo, obsessões pessoais etc.” (Denny, 2016, P. 132).

17 Primeiro aplicativo de relacionamento gay, que circula desde 2009, tendo como foco a busca por parceiros sexuais. Há um aspecto descartável nas relações estabelecidas entre os usuários, refletindo a liquidez das relações na era digital, bem como o aspecto hedonista de parte da cultura urbana do século XXI.

18 Prática de *cruising* muito popular na comunidade gay masculina, na qual se buscam relações sexuais em banheiros públicos, de sexo oral até penetração nas cabines individuais.

Só que isso demorou muito tempo, porque lidávamos com muitos performers, sem dinheiro, totalmente volúveis, que entravam e saíam do processo com frequência. Não sabíamos ao certo com quem podíamos contar. Tínhamos que voltar o tempo todo na pedagogia do processo, pois sempre tinha alguém que tinha faltado ao último ensaio.

Isso foi até bom, porque pudemos construir uma forma pedagógica que a gente viria a aplicar depois, do espetáculo *Demônios* para frente. Conseguimos sintetizar alguns princípios dramatúrgicos e aplicá-los mais como jogos e menos como uma partitura teatral de cena. Como num jogo de xadrez, temos todas as possibilidades de derrubar o rei – o objetivo é derrubá-lo, mas para chegar lá, eu tenho múltiplas possibilidades, no entanto não é preciso usar todas. São as mesmas ferramentas sempre, cada uma com sua particularidade de ação e movimento, mas são muitos os caminhos.

Entendemos que, se criássemos um jogo, poderíamos mover todos esses corpos, dando a eles certa liberdade de caminhos possíveis, sem precisar criar uma cena com uma partitura super delineada ou rígida. Daí que veio essa ideia de entender esse caráter jogável, em que a gente sabe qual é o objetivo final e todos têm suas ferramentas. Isso ajudava a lidar com a rotatividade do elenco de performers no início da formação do grupo.

Na primeira cena do *Anatomia do fauno*, a “Passarela”, a gente sabe que o jogo é andar de ponta a ponta do palco repetidamente, e esse caminhar vai se acelerando em três etapas. Cada um dos performers tem um número de ações particulares de sua mitologia pessoal. Na primeira caminhada, ele escolhe algumas das ações para executar sem parar. Na segunda, escolhe outras. E, na terceira, escolhe ainda outras ou todas juntas num frenesi. Somando essa mecânica, a cada etapa da caminhada ele tira uma peça de roupa, e essa era a base, as regras do primeiro jogo. A cena é um jogo cíclico. Mudou o *beat* da música, acelerou, trocou de luz, é o mesmo jogo, só que o performer sabe que é uma velocidade mais rápida, uma roupa a menos que deixou no caminho e uma outra partitura de ação que se adiciona.

Esse jogo da primeira cena, inclusive, depois se tornou uma autorreferência de criação, que a gente usou em tudo, principalmente em *Demônios*. Mas isso numa potência bem maior do que em *Anatomia do fauno*, porque tínhamos então uma qualidade de corpo muito diferente da de antes, quando

tínhamos pessoas que nunca tinham feito nada cênico antes, o que, por mais que destoasse de todos os outros corpos, das pessoas que tinham um pouco mais de ritmo, estava ótimo, pois era real e de certa forma não teatralizado. Era usar essas fragilidades e fazer com que elas fossem potentes dentro da cena. Várias vezes, o Denny entrou, inclusive, na passarela, porque ele sabia que dentro daquele jogo ele podia jogar a primeira etapa – ele podia estar com a máscara do Darth Vader, mexendo no celular como sua ação pessoal, que seria uma forma dele entrar nesse jogo.

Essa depois era uma mecânica para o resto do espetáculo. Por exemplo, na cena “Solidão”, onde todo mundo entrava com o celular, cada um tinha uma trouxinha com as coisas que iam usar na cena, fazendo uma ação que responde a pergunta ‘o que você faz sozinho em casa?’: ficar trocando selfie com o pessoal do público no grupo do WhatsApp que abríamos na fila de entrada do espetáculo, mais nada. E alguns requintes de poesia visual, de belo, foram construídos depois com as cenas “orbitais”. Nesse momento, por exemplo, eu carregava o Raul¹⁹ nas costas de ponta a ponta em câmera lenta, criando essas suspensões com qualidade física mais ensaiada, que davam o tom do enredo dramático, e que não eram por si um jogo. Então essa jogabilidade resolvia esse problema da rotatividade do elenco. Por exemplo, eu não ia estar em cena como a figura do Fauno, era pra ser uma outra bixa do elenco, mas ele desistiu alguns dias antes porque o nu pra ele ainda era um lugar desconfortável.

19 Raul Molina, performer do Teatro da PombaGira no espetáculo *Anatomia do fauno*.

Figura 4 – Marcelo D’Avilla como Fauno, carregando o performer Raul Molina na cena ‘Solidão’ do espetáculo *Anatomia do Fauno*



Foto: Hélio Beltrânio

DR – Tinha muito essa problemática da nudez. Eu entrei com o processo já adiantado e eu lembro que aquilo que fazíamos era muito inusitado, íntimo e de temáticas difíceis de se abordar. Era muito novo ainda o que estávamos fazendo. A nudez, a pegação, a exposição performativa gerava um estranhamento para quem estava chegando, então muita gente entrava e saía logo.

MD – Exatamente. As pessoas chegavam e às vezes ficavam um mês, dois meses e saíam. Chegavam em alguns lugares, mas acabavam não querendo mexer naquela espinha de peixe, e iam embora, de fato. E daí passamos a ter diversas outras necessidades de lidar com o processo. Se a gente não mudasse a mecânica de encenação e ensaios, não íamos chegar lá. Estávamos sem dinheiro, sem nem um diplominha que fosse como contrapartida para aquela pessoa – não era um curso, como foi no *Pulsão*.

Não conseguíamos fidelizar os performers, mas precisávamos andar com a pesquisa e manter as pessoas novas o tempo todo atualizadas dentro das cenas. Dessa necessidade, eu comecei a criar uns arquivos, meio que uma ata.

No final de todo ensaio, eu fazia um PDF com fotos, com o que foi feito durante o ensaio, mais os feedbacks e o que estava programado para a outra semana. Depois, esse arquivo era postado no nosso grupo do Facebook. Então mesmo que a pessoa entrasse depois ou faltasse a algum ensaio, ela podia olhar os PDFs com as anotações dos últimos ensaios e entender quando a gente citava algo ou usava algum vocabulário específico. Eu colava isso também no livro da montagem²⁰, e as bixas podiam folhear isso no ensaio. Fazíamos essas atas não só como uma ferramenta pedagógica, mas também como um registro do processo, para não precisar voltar tanto atrás por conta dessa rotatividade de performers. Assim, conseguimos conceber o *Anatomia do fauno*.

Figura 5 – Os performers Mateus Rodrigues, André Medeiros e Douglas Ricci na cena “Banheirão” do espetáculo *Anatomia do fauno*



Foto: Hélio Beltrânio

²⁰ Em artigo sobre o trabalho de direção de arte no espetáculo *Pulsão*, Denny se refere à construção desses cadernos como parte do processo de construção da dramaturgia: “Criei um grande caderno de referências visuais, que era habitualmente consultado nas reuniões de dramaturgia e depois, nos ensaios. Nesse caderno, desenhos e fotos eram constantemente adicionadas à medida que as discussões evoluíam. Servia como um porto de imagens com a função de disparar e aglutinar ideias. [...] O caderno de referências da direção de arte ajudou muito no entendimento das escolhas visuais do espetáculo, sendo nesse caso também entendido como elemento constituinte de dramaturgia” (Denny, 2014, P. 186).

DR – É muito interessante isso que você diz, porque eu lembro que tiveram duas temporadas e depois teve ainda o Mix Brasil no Centro Cultural São Paulo (CCSP)²¹. E me lembro que o André Medeiros²² saiu no final da primeira temporada, e a cena da urina com o peixe²³ passou a ser feita então pelo Mateus²⁴. Várias bixas entraram e saíram ao longo das temporadas.

MD – E isso só era possível porque era um jogo. Havia figuras e cenas centrais desse jogo que davam o tom do espetáculo, mas o corpo, o coro, o elenco, a massa no *Anatomia do fauno* eram jogáveis. Por exemplo, na “Utopia” era um jogo de seguir o mestre. Era eu que puxava os movimentos, assim como eu faço no nosso mais recente espetáculo, o *Máquina*²⁵, que é algo que eu resgatei lá do *Anatomia do fauno*, onde eu puxava os movimentos do coro. Eu puxava as bixas para o chão, para fazer a fila dos corpos se pegando na cena “Alinhamento planetário” do bloco da “Utopia,” e depois eu puxava para esticar essa fila pelo espaço. Depois eu dava a primeira escorregada na cena da “Dama d’água”²⁶. Bolamos essa encenação de forma que havia uma liberdade dos corpos dançarem e entrarem no jogo de formas distintas,

21 Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade, realizado anualmente em São Paulo desde 1993.

22 André Medeiros Martins é um artista com uma obra radical que pesquisa, através de multimeios, elementos da pornografia em ilmake com questões de identidade e gênero. Participou do processo de criação de *Anatomia do fauno*, bem como da primeira temporada do espetáculo.

23 Essa é uma emblemática imagem do espetáculo *Anatomia do fauno*, inserida dentro da cena do “Banheirão,” na qual duplas de performers interagem remetendo a essa prática, enquanto um performer coberto de vermelho, pingando e com garras pontudas, atravessa a cena de ponta a ponta. Durante toda a cena, a figura do Fauno é ensacada com um plástico que vai se enchendo de ar, remetendo à imagem de uma camisinha gigante. Ao final da cena, das duplas de performers ficávamos somente eu, Douglas, e o performer André Medeiros, que, com um peixe nas mãos, se ajoelhava diante de mim, e eu então começava a urinar nele enquanto ele brincava com o peixe e a urina. A cena se encerrava com a figura de vermelho furando o saco com suas unhas pontiagudas e se agarrando à figura do Fauno, lambuzando-o de vermelho.

24 Mateus Rodrigues, performer do Teatro da PombaGira desde o início do novo formato do grupo, em 2014.

25 Espetáculo do coletivo que estreou em junho de 2022, e fez temporada até agosto do mesmo ano no Teatro Mars.

26 Essa segunda parte do espetáculo *Anatomia do fauno* começava com um banho de mangueira dado pelo Fauno não coro, que era destituído de toda sujeira acumulada em seus corpos na primeira parte. Deste banho, era puxada uma fila de corpos que se beijavam, se lambiam, se curtiavam, e se estendiam de ponta a ponta do corredor onde acontecia a encenação. Na sequência, entrava uma figura com uma bolsa de água e sabão, que era estourada, e então primeiro o Fauno e depois o coro começavam a escorrer de ponta a ponta do espaço cênico, remetendo à brincadeira comum da infância.

quase improvisadas, pois tínhamos um condutor dentro da cena que organizava o caos. Eu estava na cena o tempo todo, era o único que não saía de cena em nenhum momento.

Figura 6 – Cena “Banheirão” no espetáculo *Anatomia do fauno*



Foto: Chico Castro

DR – É mesmo, a figura do Fauno ia se transformando ao longo do espetáculo diante do público.

MD – Sim, eu não ia na coxia quase em momento nenhum. Ao mesmo tempo, de dentro da cena, eu assoprava coisas para os performers. Por conta da própria

figura do Fauno, eu tinha mais facilidade para gestar essa coisa de dentro da cena. Enquanto o Denny estava cuidando de tudo do lado de fora, dando os tempos da música, da luz, soprando para equipe técnica alguma falha, algo que precisava se estender na cena, e corrigindo o caos que era a coxia. Trabalhávamos nesse esquema, eu tocando de dentro do palco, sendo um corifeu dos performers, e ele tocando de fora, no backstage. O comando era muito a quatro mãos o tempo todo. Não tinha como não ser. Inclusive, a gente nunca operou nenhum espetáculo do Teatro da PombaGira sem que os dois estivessem juntos, presentes.

Figura 7 – Marcelo D’Avilla em cena do espetáculo *Anatomia do fauno*



Foto: Hélio Beltrâncio

DR – Queria que você me falasse um pouco mais sobre o que é a pesquisa HomoEros e o que guiava o desejo de vocês no *Anatomia do fauno*.

MD – Veio muito dessa frase “o contrário da morte é o desejo”. Também vem muito forte, para mim e para o Denny juntos, essa imagem de um rizoma de

pessoas, algo orgiástico²⁷. Queríamos movimentar isso. Estava nascendo muito essa coisa do lugar de fala, e nosso lugar de fala era nada mais, nada menos, falar das bixas urbanas. Pensamos, “vamos falar do erotismo, essa é a nossa pesquisa.” Ele dizia “a senhora é burlesque, *stripper*, o ser mais erótico que eu conheço, é a pombagira em pessoa.” E o Teatro da PombaGira é isso, é lascivo, é noite, é drink, é estados alterados, é ferveção ritualística. Salpicar purpurina no corpo, tomar cuba-libre, se bater, cantar Madonna. Isso é “pombagirístico.” Então fomos fazer essa pesquisa do homoerotismo e, como o nome Teatro da PombaGira já carrega um sentido mitológico, pegamos esse gancho ao pensar a pesquisa *HomoEros*, e dessas conexões veio o *Anatomia do fauno*.

Figura 8 – Cena “Alinhamento Planetário” do espetáculo *Anatomia do fauno*



Foto: Hélio Beltrânio

²⁷ Marcos Bulhões, parceiro de Marcelo Denny no Laboratório de Práticas Performativas da ECA-USP, reflete da seguinte maneira sobre essa ideia da coralidade orgiástica de corpos: “Ao nosso ver, ao trazer para cena este rizoma de corpos orgiásticos, estas cenas dos espetáculos *Pulsão* e *Anatomia do fauno* configuram uma orgia transgressora, seguindo a tradição de cenas orgiásticas de grupos como Living Theatre, Teatro Oficina, dentre outros. Para Michel Foucault, a sexualidade ‘reconstitui, num mundo onde não há mais espaços a profanar, a única partilha ainda possível’. Neste enfoque, o termo transgressão, significa uma profanação em um mundo que não reconhece mais o sentido do sagrado” (Martins, 2018, p. 361).

DR – Foi bastante emblemático o ano de 2015, e o *Anatomia do fauno* causou um frisson na cena por conta de tudo o que estava acontecendo em termos de política e vida social. Tenho para mim que a década de 2010 é bastante paradoxal, com muitas quebras de paradigmas. Por exemplo, a revolução trans que foi acontecendo ao longo da década acontecia ao mesmo tempo em que assistíamos a um acirramento do neofascismo. E, por volta ali de 2015, existia uma ideia de liberação dos desejos, de tesão, de uma afirmação da sexualidade latente, e o *Anatomia do fauno* se insere neste contexto.

MD – Sim, fica mais latente o sexo. Foi nesse momento que se falou muito do termo *pink money*²⁸, ninguém falava muito de diversidade, representatividade, nada disso. Nesse momento foi quando a gente realmente saiu do buraco para poder lutar contra um fascismo que vinha caindo matando em cima.

Os espetáculos acompanharam essa mudança política, pois falam da vivência real, performativa, da vida de cada um de nós atores. Fizemos *Demônios* em um momento pós-golpe²⁹, então entendemos que não tinha final feliz. O *Anatomia do fauno* tem ainda uma “chutada de bola pra cima” com o bloco da “Utopia”, para as pessoas saírem de lá com espírito de luta, de olhar pra fora com uma certa força, mas depois do golpe dado não tinha mais como manter esse brio de força. eErguemos os dois primeiros blocos de *Demônios* e depois tivemos dificuldade para erguer o terceiro bloco. O Denny achava que a gente tinha que ir para uma certa utopia novamente, para não perder as esperanças, mas, no processo, o material humano não gerava esse ímpeto de “chutar o balde pra cima”. Foi quando conversamos com um grande amigo nosso, Biagio Pecorelli³⁰, e ele nos perguntou: “Mas temos pra onde ir agora?” E aí entendemos que não, e pensamos que o terceiro bloco tinha que ser o mais aqui e agora possível, e nesse aqui e agora fomos para figuras demoníacas menos subjetivas.

Nos dois primeiros blocos, esses demônios são mais íntimos, internos. Já no terceiro bloco, fomos para uma abordagem de demônios externos, da forma como a sociedade se organiza, para a temática do higienismo social,

28 Termo popular usado para se referir ao poder de compra da comunidade LGBTQIA+.

29 Em referência ao impeachment de Dilma Rousseff

30 Biagio Pecorelli é poeta, dramaturgo, ator e diretor de teatro. Desenvolveu pesquisa de mestrado e doutorado no Laboratório de Práticas Performativas da ECA-USP.

falando do nosso local territorial. A cena vai mostrar as madames da alta sociedade, o Golpe de 1964, pau de arara, pedofilia, abuso da igreja, machismo exacerbado. Mostrar o Brasil do aqui e agora. Então essa virada que a gente tinha antes no *Anatomia do fauno*, de querer inspirar a força para lutar, muda, e essa virada no *Demônios* é para fazer a plateia sair de lá com náusea, com o estômago virado. E isso infelizmente se manteve. O espetáculo *Sombra* nasce quando Bolsonaro é eleito, em 2018, nesse contexto de obscurantismo, e nasce censurado. Foi encomendado pelo Serviço Social do Comércio (Sesc) para falar de censura, sendo censurado pela própria curadoria da instituição. Vimos que não tinha o que fazer, então é um espetáculo triste, denso. É um espetáculo “pra baixo”, que foi censurado, que tem trechos de livros que foram censurados ao longo da história do Brasil pelos seus contextos homoeróticos. Os trabalhos vão inegavelmente acompanhar esse movimento político.

Figura 9 – O performer Mateus Rodrigues na cena “Guerra” do “Bloco Vermelho” do espetáculo *Demônios*



Foto: Chico Castro

DR – No terceiro bloco do *Demônios*, há umas figuras de madames, todas de branco, salto alto, cabeças estranhas que remetem a símbolos políticos

e sociais, com irônicas atitudes corporais. Elas vão tomando conta da cena em ações higienistas e cínicas, debochando de corpos torturados e da morte e culminando em um empilhar dessas figuras com os cus expostos do alto, de onde é derramado champanhe que escorre por esses cus empilhados, enquanto uma das figuras recolhe o líquido em uma taça e toma. Conforme a cena evolui, entra um áudio do anúncio do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Acredito que essa seja uma das respostas mais contundentes ao neofascismo, que batia em nossa porta naqueles anos. Queria que você comentasse sobre a ironia dessas imagens e desses corpos, que, ao mesmo tempo que são lidos como corpos queer, são também imagens irônicas de figuras fascistas.

MD – Em termos de temática, tem a ver com essa falta de perspectivas políticas e sociais, esse olhar para os demônios externos. Quanto à escolha estética, cada bloco tinha uma qualidade física, musical, rítmica e de materialidade. Para o bloco vermelho, foi o plástico, o pop, a coreografia sincronizada; para o bloco preto, os orgânicos, sem figurinos, apenas frutas, *body art*, coreografias solo mais dentro do universo das danças contemporânea e clássica. Foi no bloco branco que nos demos conta que ali precisávamos de algo bufonesco, de uma caricatura, de um pouco de burlesco, de uma chacota. Então vieram os corpos de sucatas com signos, saltos altos, exageros e gritinhos. Nada melhor que ironia para lidar com os fascistas e seus delírios e histerias.

Figura 10 – Cena “Pisadeira/Vício” do “Bloco Preto” do espetáculo *Demônios*

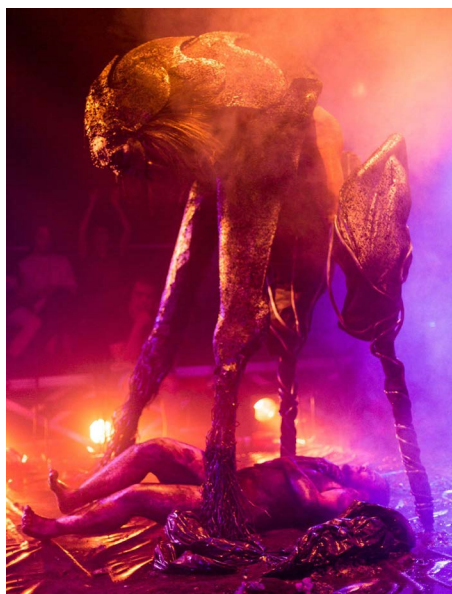


Foto: Chico Castro

DR – Em *Demônios*, o Teatro da PombaGira começa a se firmar em um elenco menos rotativo, criando uma conexão de família entre vocês. Gostaria que você comentasse sobre como isso foi acontecendo.

MD – O *Anatomia do fauno* ensinou muita coisa para nós e, quando fomos fazer o próximo espetáculo, entendemos que alguns aspectos precisavam mudar, como a rotatividade do elenco. Precisávamos pôr mais o pé no chão, entender que essa megalomania de muita gente não dava certo, que precisávamos fidelizar e acolher essas pessoas. Nosso trabalho é performativo, sem dicotomia entre vida e palco, e queríamos que o performer se cutucasse, mexesse no seu íntimo. Entendemos que essa rotatividade não funcionava, principalmente para o que queríamos. O grupo não tem dinheiro, precisa que a pessoa pague do bolso para estar no ensaio. Precisávamos, desta forma, buscar uma outra contrapartida para essas pessoas, mostrar que elas não são descartáveis, dar papéis, dar importância, dar solos, dar vazão, fazê-las participar da construção da dramaturgia. E isso não funcionaria se fosse do jeito que estava sendo.

Tinha a dramaturgia de jogo que dava para encaixar? Tinha, mas não era o que queríamos. Queríamos um outro corpo. O Denny até falava que ele queria ter dez D'Avillas, que dançassem, fizessem partituras corporais, tivessem essa radicalidade, esse erotismo. Então, partimos na busca por montar esses dez corpos que, por mais que tivessem suas peculiaridades e não serem exímios em suas técnicas artísticas, por exemplo, queriam estar ali, queriam se doar pra isso.

Queríamos que o nosso processo fosse o de uma pesquisa continuada mesmo, que não tinha um tempo. Era o tempo do corpo, do dilacerar, de achar ali aquele motivo, aquela história, aquele performer³¹. E quando algum performer não estava bem, ninguém iria fazer a cena dele, tinha que tirar a cena inteira, algo que não precisávamos fazer no *Anatomia do fauno* devido ao coro,

³¹ Sobre esta abordagem, Denny escreve ao refletir sobre o trabalho de investigação das mitologias pessoais com os performers no espetáculo *Pulsão*: “O entendimento de corpo e de ‘vontade de potência’, conceito de Nietzsche, foi importantíssimo, estando esse corpo em constante transformação e questionamento durante a criação, apresentação, reflexão e desenvolvimento visual desses solos performativos. Esse momento foi extremamente rico para a criação, já que nele pudemos partilhar muito dos processos íntimos de cada atuante, que revelavam traços biográficos, traumas familiares, desejos e memórias a serem performadas como metáforas visuais” (Denny, 2014, p. 188).

por exemplo. Então as figuras do bloco preto ou do vermelho de *Demônios*, as figuras pontuais, elas não conseguiam ser repostas.

Afinamos, desta forma, as possibilidades de jogo, em que as cenas se conectam nos blocos, mas que, quando eventualmente algum performer não puder fazer a peça, o espetáculo passa a mensagem da mesma forma. Isso fica um pouco mais independente do que era no *Anatomia do fauno*. A mecânica do grupo mudou muito a partir de *Demônios*, porque se debruçava nessa doação do performer. E só por isso foi possível erguer o *Sombra* em seis meses, porque já tínhamos uma conexão diferente de grupo, já tínhamos os corpos ligados, os mecanismos, o conhecimento das feridas, já sabíamos do que esses corpos eram capazes, já sabíamos como fazer algo guiado. Sabíamos como transformar qualquer tema na nossa estética e linguagem pombagira, como uma pedagogia mesmo, um refinamento da pesquisa.

Figura 11 – Cena “Madamismos” do “Bloco Branco” do espetáculo *Demônios*



Foto: Chico Castro

DR – *Demônios* é de fato um refinamento estético geral de todos os aspectos da cena do Teatro da PombaGira. Queria que você comentasse sobre esse corpo do performer do coletivo, que é um corpo específico,

bixa, urbano, alterado, exibido, em potência, para estar em cena aberto e vibrante.

MD – São estados pombagirísticos, alterados, notívagos, recheados de Eros. É isso. Não é questão de qualidade técnica, é um estado de presença, é questão de vida mesmo. É ter material humano e querer mexer nesse material, cutucar os traumas. Foi nesse sentido que a gente conseguiu chegar no nosso elenco, pessoas que queriam estar ali por estar ali e disponíveis afetivamente, emocionalmente para isso.

Conseguimos também fazer com que as festas ajudassem financeiramente essas pessoas que estavam ali, para que elas não precisassem sucumbir a uma CLT. Foi uma forma de pensar, “se não vão dar dinheiro pra gente, vamos fazer o dinheiro; se não vão dar espaço pra gente, vamos abrir um espaço.” A partir disso, conseguimos fidelizar essas pessoas, conseguimos colocar elas para trabalhar e ganhar um dinheiro. Tínhamos três festas no mês na época de *Demônios*, então essas bixas trabalhavam três vezes por mês nas minhas festas, recebiam seus quase mil reais, que já era quase um aluguel, e com alguns outros trabalhos de *freelancer* já dava para se manter. Isso tudo é resultado de entender que esses corpos precisavam estar ali, mas que tinham outras necessidades também, inclusive dinheiro. Criamos também o Baile do Denny, que era ir para casa dele, cozinhar e não fazer nada, não falar de trabalho, só assistir um filme, ver uma Madonna, todo mundo, ali deitadas juntas.

Nos víamos de três a quatro vezes por semana o elenco todo, porque a gente ensaiava durante a semana e tinha as festas no fim de semana. Tinha épocas que eu e o Denny nos víamos cinco, seis vezes na semana por conta das demandas do grupo. Chegamos a fazer *Demônios* no CCSP para o Mix Brasil e, no mesmo fim de semana, fizemos *Sombra* no Sesc da Avenida Paulista, no mesmo fim de semana que tinha a festa *Dando*³², onde todas trabalharam. É também um envolvimento afetivo, saber que as pessoas precisavam descansar, não ficar com picuinha e entender as particularidades do momento. Isso também virou parte de nossa pedagogia, de

³² Importante festa do circuito queer paulistano, oriunda do coletivo que promove o *PopPorn Festival* e a *PopPorn Party*, que levanta a bandeira de uma sexualidade positiva e inclusiva, tendo Marcelo D'Avilla como um de seus idealizadores e realizadores.

nossa forma de fazer as coisas. A partir disso, sabíamos que aquela pessoa podia doar o material humano dela, que existia essa troca. Então saímos desse lugar que era muita gente, e a construção era mais jogo, para um lugar que tinha menos gente e mais vida, sabe? Por isso que *Demônios* foi o que foi. Por isso que dali nasceu *Sombra*, nasceu *Fome da carne*, nosso contato com o Sesc, o *Pele digital*, de conseguir ser visto em outros lugares.

DR – Radicalidade é com certeza um dos elementos fundamentais dos trabalhos do Teatro da PombaGira. Um momento que me chama muita atenção em relação a essa radicalidade é quando você transa com o Hugo Faz³³, no espetáculo *Sombra*, enquanto ele te marca com um carimbo e, então, essa ação de carimbar é replicada nos demais performers. Há uma radicalidade na ação do sexo explícito que poucas vezes se vê nas artes cênicas. Como foi criar essa cena, como era performá-la e como ela reverbera em você?

MD – A radicalidade para o Teatro da PombaGira aparece a partir de uma busca pela verdade, na sintetização de um momento real, visceral, que é ao mesmo tempo não comum para o público e comum para o público. No *Sombra*, temos o artifício da câmera ao vivo, que evidencia e mostra em um close-up a penetração, projetada num telão sobre o palco. Criar essa cena era nada mais que misturar elementos da vida real com o requinte de um guache preto ampliando o signo da ação. Uma foda é uma foda, mas o que ela pode carregar de sentidos indo para cena e sendo exibida em público, em um contexto temático, reverbera a radicalidade que a gente busca. Reverbera as memórias evocadas que o Teatro da PombaGira vai lá e toma emprestadas, e assim amplia as possibilidades de leitura do público.

³³ Hugo Faz é fotógrafmakerker, ator e produtor cultural. É performer do Teatro da PombaGira nos espetáculos *Demônios*, *Sombra* e *Máquina*.

Figura 12 – “Champacu” no “Bloco Branco” do espetáculo *Demônios*



Foto: Chico Castro

DR – Uma das vertentes investigativas do Teatro da PombaGira é a videoarte. Obras como o *Pele digital*³⁴, que inclusive foi exibido na Quadrienal de Praga³⁵, e o *Fome da carne* são obras que refletem a maneira de o grupo

34 Disponível em: <https://bit.ly/419QzID>.

35 A Quadrienal de Praga é um evento mundialmente conhecido que acontece por duas semanas, a cada quatro anos, em Praga, República Tcheca.

operar. No *Pele digital* fica claro o conceito de arquiteturas do corpo³⁶, de Marcelo Denny, e em *Fome da carne* a temática queer homoerótica. Gostaria que você comentasse esses trabalhos.

MD – O Denny é do vídeo. Muito da pesquisa da bixa era toda nesse aspecto da tecnologia em cena³⁷. Então, a videoarte veio da necessidade de investir em algo mais *pocket*. Nós nunca conseguíamos fazer espetáculos *pocket*. Sempre grandes, barrocos, rococós.

Eu fui para Berlim participar de um festival de vídeos pornô lá. Isso disparou nele essa vontade de ter uns vídeos para fazer o nome do grupo circular de forma mais prática e constante.

Tínhamos uma forma de começar nossos processos criativos bebendo cuba-libre e escrevendo em um bloco de papel pequenas cenas e colando essas ideias na parede. Foi assim com o *Fome da carne*, lembro de pegarmos uma cuba, um bloco de sulfite, e ficarmos escrevendo e colando na parede, ideias como: passarinho beijando mamilo, larva no piercing do umbigo, gato, cachorro. A sala ficou cheia de papel de fora a fora na parede, e cada uma das folhas era uma microcena.

Como já era nesse espaço do erotismo que trabalhávamos, queríamos sintetizar ações, como nos espetáculos, em núcleos de cena. O *Fome da carne* é uma versão do *Demônios* em outras sensações,

36 Denny conceitua essa ideia da seguinte forma: “[...] há que se pensar e recriar um outro corpo, com possibilidades outras de presença por meio de próteses, adereços, tintas e líquidos de toda sorte, dentre outros materiais. Heranças da *body art* que a direção de arte retomou como proposta de tratamento do corpo, para além da ideia de indumentária. Construir um corpo visual, potente, surreal, com adição de materiais inusitados (cimento, cigarros, fumaça, projeção de vídeo, etc.), e construir dispositivos para uma grande viagem do corpo percebido, sentido, visto, tocado, respirado, amado, pensado e contemplado [...]. Criar um dispositivo, em termos de indumentária, um signo, que seja o pensamento do corpo que se faz imagem e da imagem que se faz corpo” (Denny, 2014, p. 189). E ainda: “A esta diretriz de análise damos o nome de arquiteturas do corpo: construções corporais bidimensionais (pinturas e pós, líquidos, etc.) e tridimensionais (próteses, adereços, objetos, mascaramentos corporais, etc.) como forma de apontar instalações sobre o corpo, em ações performativas contemporâneas, em que este não é apenas suporte da obra, mas um corpo-obra em arte-vida” (Id., 2019, p. 2). E: “Em geral, essas construções se tornam ‘materializações de aspectos invisíveis, obscuros, psicológicos, mentais, espirituais do ser humano, como uma espécie de tradução da materialidade no corpo em aspectos abstratos, sensações, crenças e outros processos imperceptíveis na vida, que se configuram como uma constelação de signos e texturas” (Id., 2019, p. 11 apud Bulhões et al., 2020, p. 191).

37 Ver *Cenografia digital na cena contemporânea*, livro publicado por Marcelo Denny em 2019, pela editora Annablume.

em um condensado do desejo, da fúria, da angústia, mas no vídeo. E era uma forma de poder viajar, porque não conseguíamos levar nossas peças para lugar nenhum, nem para o Rio de Janeiro. Já o vídeo conseguiria, inclusive, ir para fora. Então montamos um storyboard e gravamos em dois dias lá na casa dele. Gravamos todas as cenas com o elenco em um dia, e no outro dia só com os convidados, que teve inclusive o Janô³⁸, que é muito importante para nossa pesquisa.

Já o *Pele digital* foi um encomendado, quando começamos a ganhar mais visibilidade depois do *Anatomia do fauno* e do *Demônios*. Conseguimos, através de alguns contatos próximos, enviar uma proposta para que déssemos um curso de videoarte, que é a pesquisa do Denny. *Pele digital* era o nome do curso³⁹, e foi também uma forma de testar a pedagogia do Teatro da PombaGira. Foram quatro encontros. O primeiro encontro foi uma aula sobre o Teatro da PombaGira, para explicar nossos trabalhos, de onde vínhamos e mostrar o *Fome da carne*, que foi o grande chamativo para o Sesc. Eles amaram e então nos chamaram para fazer o *Pele digital*, só não podia ser tão explícito, eles não queriam que tivesse sexo, penetração e tal, que no *Fome da carne* tem. Então essa primeira aula era sobre a pedagogia do grupo e já era deixada a provocação de achar a “espinha de peixe entalada na garganta”, a ideia era fazer vários solos. Explicamos como tínhamos feito o *Fome da carne* e a ideia de fazer um encaixe de cada um dos solos desenvolvidos, como a gente fazia em *Demônios*.

Esses solos eram desenvolvidos pelos participantes da oficina e também pelo nosso elenco, que frequentava o curso, dava depoimentos e participava das atividades. A proposta era de que os solos refletissem o íntimo do aluno/performer, que depois nós os fragmentávamos e os colávamos em uma narrativa que expunha esses espinhos, esses anseios. Já a segunda aula era só destrinchando os espinhos que cada um trazia. Fizemos uma rodada de perguntas com cada um, provocando mais e mais a questão que o performer

38 Prof. dr. Antonio Luiz Dias Januzelli, ator, diretor e pesquisador, foi professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

39 Este curso estava inserido na programação da exposição *Bill Viola – Visões do Tempo*, que esteve em cartaz no Sesc da Avenida Paulista entre 29 de abril e 9 de setembro de 2018. A videoarte em questão é bastante influenciada esteticamente pelo trabalho de Bill Viola.

trazia. Depois, começamos a trabalhar com o “organograma criativo”, que era uma ferramenta que eu já usava, e que o Denny amava.

Nesse procedimento, o participante puxa cinco palavras sobre o tema da espinha de peixe: de cada palavra, cinco verbos de ação e, de cada verbo de ação, cinco materialidades. Na sequência o performer nos trazia a narração da ação que executaria e dessa maneira entendíamos as materialidades possíveis, o corpo e a ação em si. Entendíamos o tempo que talvez fosse demorar para construir essas arquiteturas dos corpos. Já o terceiro dia era mais fechado na ação que o participante ia fazer, para entender o começo, meio e fim dela, as materialidades, construção no corpo, timing de produção executiva, assistência em *body art*, enquanto produção mesmo. E o quarto dia do curso foi filmar, o Denny dava o início com os performers e assistentes na sala de montagem e guiava as *body arts*, enquanto eu ficava no vídeo dirigindo o corpo e dando os ritmos da ação para filmagem, e ficávamos revezando esses olhares. Assim nasceu o *Pele digital*, da mistura desses anseios da “espinha de peixe”, e das “arquiteturas do corpo”, a partir das materialidades, da nossa guia pedagógica e de um como performar esses temas íntimos que os participantes trouxeram, de forma visual.

Figura 13 – Recorte da videoarte *Fome da carne*



Foto: Chico Castro

Figura 14 – Recorte da videoarte *Pele digital*

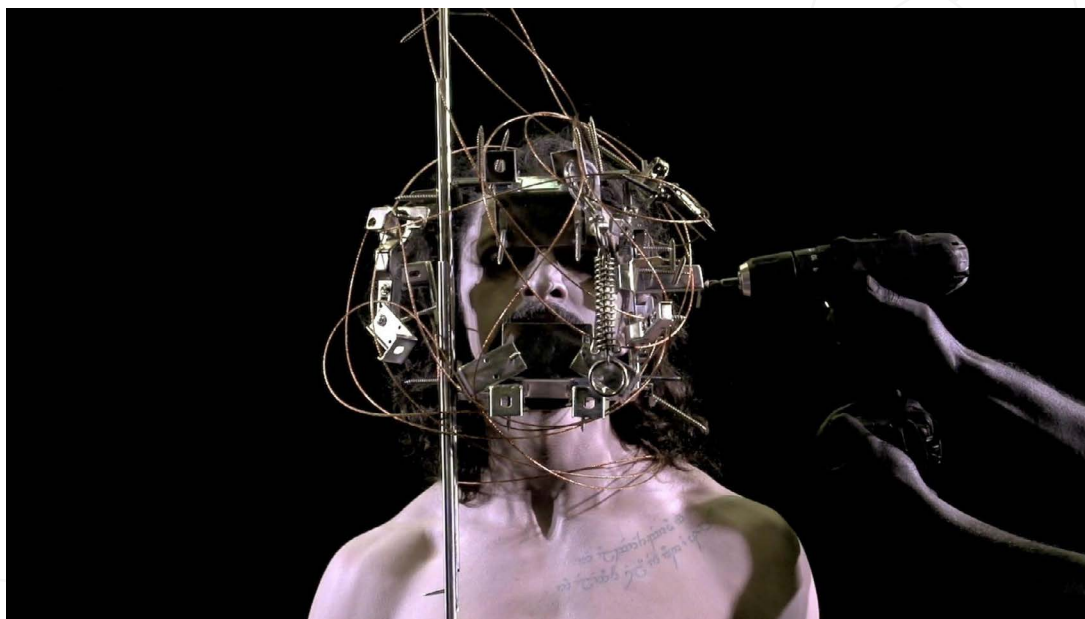


Foto: Chico Castro

DR – Queria que você comentasse o trabalho de criação nas outras áreas que compõem os espetáculos, para além do trabalho com os performers. Me refiro à cenografia, que era um trabalho feito pelo Denny com a Denise Fujimoto, à iluminação com o François Moretti, e à música com o Renato Navarro⁴⁰.

MD – A primeira coisa que eu acho que é bacana de se ter contextualizado e dito é que o Denny tinha uma relação peculiar com a imagem. Ele vivenciava essas imagens todo dia, a toda hora, não importava o tema. E a partir do momento que tinha uma pesquisa, um projeto, íamos selecionando essas imagens. Seja qual fosse o espetáculo, tinha esse momento de filtrar e entender o que poderia se desdobrar em cena. Tinha muito de ele achar uma imagem bonita, e pensar “isso eu consigo colocar no espetáculo”. Por exemplo, no *Anatomia do fauno*, a imagem dos dois corpos, um branco e um preto, veio a partir de uma imagem que ele viu e pensou que poderia estar em cena e

⁴⁰ Integrantes da equipe criativa do Teatro da PombaGira em todos os trabalhos desenvolvidos pelo coletivo. Denise Fujimoto assina a cenografia com Marcelo Denny, François Moretti a iluminação e Renato Navarro a trilha sonora. Renato Navarro desenvolveu pesquisa de mestrado pelo Laboratório de Práticas Performativas da ECA-USP, e o foco de sua investigação foi o trabalho sonoro desenvolvido nos espetáculos *Demônios* e *Sombra*.

que faria todo sentido no espetáculo. Essa pesquisa de imagens servia como base criativa, e era um trabalho feito muito por ele com a Denise⁴¹.

Depois vinha a confecção do livro de imagens, o caderno de direção de arte, que vai circular nos ensaios. Durante o processo de montagem, ele serve como suporte para todo o restante, está sempre ali flutuando nos ensaios. Então a equipe das visualidades e também os performers se alimentam dessas imagens ali elencadas, tendo ideias para ações, materialidades, corporeidades. E se você olhar essa seleção de imagens, ela tem de tudo: design, *body art*, máscara, moda, ilustrações... É um grande conglomerado de imagens que pautam as peças. Por exemplo, a figura do monstro que o Mateus faz com a perna de pau e as muletas em *Demônios*, aquilo veio da cabeça do Denny a partir de uma imagem que ele amava, de um cara com umas muletas, e que ganhou vida na cena.

Já o som é parte estruturante da dramaturgia e está em constante diálogo com o trabalho dos performers e da direção. Há uma dramaturgia sonora nos espetáculos do Teatro da PombaGira, e essa dramaturgia vai surgindo nos ensaios e sendo encaminhada a partir dos workshops que os performers

41 Denise Fujimoto comenta sobre sua relação com Marcelo Denny, evidenciando este aspecto de abundância de referências visuais: “A gente trocava muitas imagens. E minha última conversa com o Denny, não é brincadeira, tem mais de sete mil imagens, então acho que isso é um ponto de partida, que o Denny tinha essa fixação por imagens. Sobre a minha relação criativa com ele, eu nem sei falar exatamente em que ponto acontecia, porque era tudo junto. [...] Era no cotidiano a nossa relação criativa. Não era formal, era tudo junto, ao mesmo tempo. Ele me mandava muitas imagens, mas ia além, eu já sacava muito o que ele gostava, então a gente trocava muito, e não só sobre imagens, mas também sobre a vida, sobre política. A gente conversava bastante, a gente trocava muito livro, música, ele sabia do que eu gostava de ler, e eu também sabia do que ele gostava de ler. Muitas vezes ele me ligava e compartilhava sobre alguma dissertação que ele estava lendo e que ele ia fazer banca e dizia ‘Denise, olha esse trecho, que maravilhoso, isso serve para isso, para aquilo, você vai gostar’. Então não tinha um método específico, um momento específico, era o tempo todo, era tudo junto no cotidiano, parece um pouco piegas, mas é como é. Por exemplo, eu ficava muito na casa do Denny, passava a noite lá, a tarde, e a gente ficava no computador, um mostrando as coisas pro outro, trocando. E também música, ele sabia das músicas que eu gostava, me mandava indicações de músicas, e eu, a mesma coisa. Às vezes ele me ligava de vídeo porque ele estava vendo um documentário, alguma cena, e me ligava pra mostrar e comentar. Então era nesse cotidiano a relação criativa. Não era formal, era tudo junto mesmo” (Entrevista concedida por Denise Fujimoto a Douglas Ricci, São Paulo, 2023).

trazem⁴². A gente assiste juntos no ensaio e discute. O Navarro ouve as motivações dos performers e, em diálogo com eles, vai levantando o material sonoro que vai sendo levado para o ensaio, para ver se funciona, se é aquela atmosfera mesmo. Além de obviamente todo o universo temático que o espetáculo está abordando e que o Navarro vai comentar criticamente através da trilha. É um trabalho artesanal de dia a dia, de olhar as propostas que vão saindo dos ensaios, das materializações.

Nas nossas peças tudo é muito baseado na imersão. A gente tem um universo a ser pesquisado, que é apresentado a todos, e, no processo, as questões críticas ao redor das temáticas de cada espetáculo são colocadas na cena como uma imersão. Essa imersão é tanto no espaço – os espetáculos sempre buscam uma proximidade com o público através da performance da cena e isso implica tanto a cenografia como a iluminação – como também é uma imersão sonora. Uma imersão na questão que está sendo apresentada.

Então é um constante diálogo entre as áreas que vão se dando em cadências conforme o material humano: as espinhas de peixe engasgadas na garganta dos performers vão aparecendo e preenchendo a dramaturgia. Todos estes aspectos começam a se encaixar organicamente conforme o processo avança. Tem muitos caminhos e um constante diálogo da direção, que está trabalhando diretamente com o corpo dos performers no espaço, com as diversas áreas que vão elaborar a cena que o público vê.

42 Sobre esta relação entre som e dramaturgia, Renato Navarro, em sua dissertação de mestrado realizada no Laboratório de Práticas Performativas da ECA-USP, reflete a partir de sua experiência no espetáculo *Anatomia do fauno*: “Integrei o grupo no início do processo de criação do espetáculo, e estabelecemos a partir de então uma forma de trabalho no qual a dramaturgia de cena e a dramaturgia sonora foram sendo construídas conjuntamente, uma propondo caminhos para a outra. Em um híbrido de teatro, dança, performance e audiovisual, as cenas do espetáculo, divididas em dois atos, se desdobravam conduzidas por uma trilha sonora ininterrupta, que construía sonoramente os lugares e situações da cidade pelos quais o Fauno passava, lançando elementos sonoros que disparavam ações performativas, ruídos da vida comum que se metamorfoseavam e padrões rítmicos que condicionavam e conformavam corpos coreograficamente” (Navarro, 2021, p. 183). E ainda sobre o processo criativo em *Demônios*: “No início dos ensaios, conforme a pesquisa ia se materializando em uma série de experimentos performáticos, eu registrava em áudio as sonoridades dos corpos e dos objetos utilizados; sons que posteriormente compuseram parte da trilha sonora [...] editados e arranjados em uma dramaturgia sonora performativa” (Ibid., p. 184).

Há também um fator performativo da trilha e da iluminação que são executadas ao vivo nos espetáculos⁴³. O François e o Navarro estão em constante relação na operação da luz e da trilha, porque elas se interrelacionam. É uma luz que muda junto com uma virada de *beat*, colocando os tempos para performance ao mesmo tempo que a performance dá os tempos para eles visualmente, dependendo de cada momento. Então é um jogo entre a operação e a própria performance.

Figura 15 – Os performers Marcelo D’Avilla e Renato Teixeira na cena final “UTI” do “Bloco Branco” de *Demônios*



Foto: Chico Castro

⁴³ Sobre a performatividade da operação de som no espetáculo *Demônios*, Renato Navarro afirma: “Era um jogo entre a operação e a performance. A própria trilha sonora era dividida em blocos, em camadas, tinha a música já produzida, que a gente usava nos ensaios, mas na operação pra valer eu dividia e desmembrava ela em blocos, camadas, a mixagem, o que entrava e como entrava, ficava tudo na minha mão em relação ao que eu via da cena. E a cena também, por sua vez, tinha um andamento em relação ao que eles escutavam, de como eu manipulava a trilha, então é um jogo vivo” (Entrevista concedida por Renato Navarro a Douglas Ricci, São Paulo, 2023).

DR – Outro assunto que eu queria abordar é sobre a pesquisa Desmortificar⁴⁴. O Denny, no último ano dele, vinha escrevendo sobre uma ideia de fragilidade do erotismo, evocando a imagem de um Baco Doente⁴⁵. Queria que você comentasse sobre essa pesquisa atual do grupo.

MD – O argumento poético *Desmortificar* surgiu na pandemia. A gente, nessa urgência de projetar vida, se encontrava toda semana online. Eu falava com eles quase todos os dias no grupo de WhatsApp. Nos reuníamos, o elenco todo, online, a cada quinze dias. Já eu e o Denny tínhamos encontro marcado digitalmente toda terça-feira à noite, mesmo se falando todo dia pelo WhatsApp. A gente se encontrava para escrever, e foi assim que surgiu o *Desmortificar*, que acompanha esse movimento político do mundo. Desde o *Anatomia do fauno*, esse cansaço, a falta de esperança do *Demônios*, do *Sombra*, e que depois da pandemia bateu essa vontade de pensar no depois, no sair dessa pulsão de morte⁴⁶, uma urgência de tirar esse espectro de morte. Ele então pegou trechos de alguns textos nossos, e também de umas conversas nossas, fez uma colagem, escreveu “Desmortificar” em cima e me mandou. Depois, fomos maturando a ideia que resultou no texto final do argumento poético *Desmortificar*, que daria sequência no pós-pandemia.

44 Eixo investigativo desenvolvido por D'Avilla e Denny, poucos meses antes de seu falecimento, que resultou no espetáculo *Máquina*, de 2022.

45 No resumo de seu último texto, Denny pergunta: “Entre 1593 e 1594, na Itália, Caravaggio, um dos ícones da pintura barroca, pintou o quadro Bacchino Malato (Pequeno Baco Doente). No quadro, o Deus da fartura, do vinho, das orgias e das pulsões é retratado de uma forma inédita, quase que paradoxal: doente. Com isto, Caravaggio foi o primeiro a trazer a imagem do Deus greco-romano da Vida em seu estado oposto. Alvo de infinitos estudos e metáforas, de uma centena de momentos e episódios históricos, a obra nos profetiza o risco que nossos desejos e afetos correm em tempos de incertezas e crises: a doença de Baco. Estaríamos na ante-sala de uma nova era? Estaríamos percebendo o definhar de um Baco, para o aumento de uma biopolítica (Foucault, 2010) em escalas antes inimagináveis? A era do corpo-controle, do 24/7 (Crary, 2016)? Do medo do próprio corpo, do medo do corpo do outro, do medo do corpo social?” (Freitas; Denny, 2020, p. 271).

46 Sobre o estado de pulsão de morte durante a pandemia, Denny reflete: “A pandemia do novo Coronavírus está redesenhando uma nova forma de perceber a política do corpo, bem como as políticas dos corpos artísticos. Porém, certamente, já somos “temperados” pelo signo do distanciamento há algum tempo. [...] Apenas, para a felicidade dos movimentos neofascistas conservadores, o atual contexto da pandemia tornou-se oportunidade para o agravamento do cenário de miséria afetiva, da higienização social, da retomada dos princípios da ‘moral e dos bons costumes’ e da difusão cada vez maior das imagens holofotes” (Freitas; Denny, 2020, p. 274).

O Denny falava muito do livro *Agonia do Eros*, de Byung-Chul Han⁴⁷, e a pesquisa *HomoEros* tem muito dele também – ele relê Nietzsche na ideia de que o contrário da morte é o desejo, ele fala “O eros vence a depressão.” E esse livro estava na cabeceira da cama do Denny quando eu cheguei lá no quarto dele depois de ele morrer. Ele estava lendo VIDA.

O grupo passou então a se encontrar para vivenciar esse luto e depois de um ano, depois da vacina, de as festas voltarem, decidimos fazer um espetáculo, em seis meses, e não sabíamos com que material. Então eu fiz uma lista, que era de improvisos que fizemos nestes tempos de atravessar o luto. Tínhamos ficado um ano chorando, um ano desmortificando, para tirar o espectro da morte, então resolvemos fazer. O material humano que tínhamos da vida mesmo foi se transformando nesse processo de encontros de luto. O Denny falava muito sobre a figura do coração, o órgão, e ele morreu do coração, espero que tenha sido de amar demais.

Fui atrás de todas as ideias que tínhamos deixado incompletas ou paradas na pesquisa, alguma cena que não deu certo, alguma ideia não realizada. No *Anatomia do fauno*, já falávamos de um arco e flecha, mas não pudemos usar, então eu fui resgatar isso lá e usar na nova encenação. Fui puxando coisas assim. Ele sempre quis derrubar um piano do teto de um teatro, mas qual teatro deixaria? Mas essa vontade veio antes de conhecermos o Teatro Mars⁴⁸. Quando ele foi no Mars, ele quis derrubar um carro de lá do alto, devido ao pé direito altíssimo.

Começamos a residência lá no Mars com o Denny conosco, em novembro de 2019, e ficamos até março de 2020 com o Denny lá. Até que veio a pandemia. Então ele pisou lá conosco antes de existir o *Desmortificar*. Pensávamos como seria o Teatro da PombaGira nesse pós-*Demônios*, *Sombra*. Imaginávamos um “*Demônios Cirque du Soleil punk*”, umas madames jogando marmita lá de cima – isso, por exemplo, é uma ideia que eu tive com o Denny lá no Mars, que eram as madames do *Demônios*, de salto alto,

47 Livro do filósofo sul-coreano e professor da Universidade de Berlim, Byung-Chul Han.

48 O Teatro Mars é um teatro polivalente de São Paulo. Foi inaugurado em 1988, e atualmente se consolida como um espaço versátil que recebe os mais diferentes tipos de eventos, entre eles a festa *Dando*. Acolhe atualmente o Teatro da PombaGira como um de seus grupos residentes.

jogando lá do alto as marmitas vazias. Tínhamos que falar de fome, mas não tinha ainda a fome no contexto da pandemia.

Figura 16 – Cena inicial “Desfile do calhambeque presidencial” do espetáculo *Máquina*, que contava com a performer Priscilla Toscano performando sua gravidez



Foto: Chico Castro

DR – O Teatro da PombaGira está desenvolvendo algum projeto atualmente?

MD – Ah, tem tanta coisa guardada de vídeo do Teatro da PombaGira. Tem materiais para videoartes lindas. A caminho temos, além de uma videoarte totalmente inédita já gravada, uma música com videoclipe, um possível documentário do *Viver é urgente*⁴⁹ e seus desdobramentos. Além de um sonho de um compêndio autorreferencial dos dez anos da pesquisa *HomoEros*, como um espetáculo de repertório.

Mas tudo envolve dinheiro, tem que ter dinheiro pra dar na mão de alguém pra editar, ou ficar louco e sentar na frente do computador e ficar 24 horas editando. Assim como para encenar algo, tem que ter condução para o elenco, lanches, e quem nos dera um dia poder bancar horas de ensaio para o grupo.

⁴⁹ Performance realizada pela primeira vez na exposição *Corpo Espaço Rave*, em 2021, e depois no 30º Festival MixBrasil, no dia 18 de novembro de 2022, que consistia em um “tatuagem” da frase “viver é urgente”, uma das máximas de Marcelo Denny, feita em coletivo com os performers e o público, tatuando um total de 46 pessoas.

Quando tinha o Denny, tínhamos essa ajuda também, tinha essa pessoa que conquistava muitas outras pessoas. Por exemplo, quem editou o *Pele digital* foi um aluno dele que era superfã dele, que trabalhava com edição super bem e amava nossas coisas, e implorou para trabalhar com o Denny um dia, então foi ele quem montou o *Pele digital*. Já a pessoa que coloriu foi um romeno que eu conheci em Londres, que me adorava e sempre quis colaborar com o Teatro da PombaGira. Depois esse mesmo romeno recoloriu o *Fome da carne* e o *Pele digital*, de graça, de lá da Romênia.

Então tudo isso demanda dinheiro para produzir, e se não é dinheiro, é jogo de cintura afetivo, que era algo que eu tinha muito com o Denny por causa deste acesso dele aos alunos. Ele estava sempre nesse lugar de professor, dando aula em vários lugares e estabelecendo contatos. Teatro de grupo é SEMPRE na raça e na coragem.

Figura 17 – Marcelo Denny e o performer Zen Damasceno na cena “Sudário” do espetáculo *Sombra*



Foto: Chico Castro

DR – Para encerrar, queria saber, na sua opinião, qual a contribuição que o Marcelo Denny deixa para a cena queer e teatral brasileira?

MD – Que sempre há novas formas de se olhar para algo. Que sempre há como elevar algo a sua enésima potência. Que sempre há formas de provocar o Eros no corpo. Que sempre há urgência de enxertar vida em tudo. E que com glitter, cola quente e bom gosto, tudo é possível.

Referências bibliográficas

- BULHÕES, M. *et al.* Arquiteturas do corpo e intervenção urbana: notas sobre a contribuição de Marcelo Denny. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 189-200, 2020. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i2p189-200.
- DENNY, M.. Sutileza do micro: uma percepção no trabalho da direção de arte no espetáculo Pulsão. **Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 184-90, 2014. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v14i1p184-190.
- DENNY, M.. **Arquiteturas do corpo**: novas percepções, processos compartilhados e potências na performance contemporânea. Rio de Janeiro: Unirio, 2019. Relatório de pesquisa de pós-doutorado.
- DENNY, M.. Performatividade na cidade: interstícios entre a individualidade e a coletividade in: **Ateliê Compartilhado/Cia Artehúmus de Teatro. N. 3 de 4.** São Paulo, março de 2016.
- FREITAS, E. B. F.; DENNY, M. Provocações possíveis para perguntas infindáveis: corpo, arte e pandemia. **Rebento**, São Paulo, n. 12, p. 269-279, 2020.
- MARTINS, M. A. B. Coralidades orgiásticas no teatro. In: LEAL, D.; DENNY, M. (org.). **Gênero expandido**: performances e contrassexualidades. São Paulo: Annablume, 2018.
- NAVARRO, R. M. **[CE]NA ESCUTA[DA]**: poéticas e aspectos políticos do uso de fones de ouvido na cena contemporânea. 2021. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. DOI: 10.11606/D.27.2021.tde-30082021-215531.

Recebido em 13/10/2023

Aprovado em 26/12/2023

Publicado em 28/12/2023



A luz e a visibilidade: uma reflexão sobre o processo da percepção visual, da luz ao olho e do olho ao cérebro

Light and visibility: a reflection on the process of visual perception, from light to the eye and from the eye to the brain

Luz y visibilidad: una reflexión sobre el proceso de percepción visual, de la luz al ojo y del ojo al cerebro

Cibele Forjaz Simões

Cibele Forjaz Simões

Docente e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pós-doutorado no Programa de Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). Em 40 anos de profissão como encenadora e iluminadora participou de quatro coletivos de teatro: Sons Linguísticos Oficínicos (1982-1984), A Barca de Dionísos (1985-1991), Teatro Oficina Uzyna Uzona (1992-2001) e Cia Livre, desde 1999.



Resumo

Este artigo pretende descrever os fundamentos da percepção visual, da luz ao olho e do olho ao cérebro, ou seja, desde a fonte de luz até a sensação visual, procurando analisar, através de uma comunicação simples e direta, a natureza da luz, a morfologia dos olhos e as características e propriedades da visão, até chegar ao processo da percepção visual como ato criador, instituindo a noção de visualidade. Por fim, descreve a iluminação cênica como elemento de orquestração das visualidades nas artes cênicas.

Palavras-chave: Teoria da percepção, Visibilidade, Visualidades, Luz, Olho.

Abstract

This article aims to describe the fundamentals of visual perception, from light to the eye and from the eye to the brain, that is, from the source of light to visual sensation, seeking to analyze, with a simple and direct communication, the nature of light, the morphology of the eyes and the characteristics and properties of vision, until reaching the process of visual perception as a creative act, instituting the notion of visuality. Finally, it describes stage lighting as an element of orchestration of visualities in the performing arts.

Keywords: Theory of perception, Visibility, Visualities, Light, Eye.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo describir los fundamentos de la percepción visual, de la luz al ojo y del ojo al cerebro, es decir, de la fuente de luz a la sensación visual, buscando analizar, mediante una comunicación simple y directa, la naturaleza de la luz, la morfología de los ojos y las características y propiedades de la visión hasta llegar al proceso de percepción visual como acto creativo que instituye la noción de visualidad. Y, por último, describe la iluminación escénica como elemento de orquestación de las visualidades en las artes escénicas.

Palabras clave: Teoría de la percepción, Visibilidad, Visualidades, Luz, Ojo.

“*Fiat Lux*” e fez-se o mundo.
“*Black-out*” e o mundo desaparece na escuridão.
Cibele Forjaz Simões

A luz

Para refletir sobre a visualidade e suas características, devemos começar nos perguntando sobre a natureza da **luz**, porque ela é a condição para os olhos verem formas, cores, volumes, brilhos, contrastes, distâncias, profundidades e movimentos.

A curiosidade sobre a natureza da luz está presente na origem de várias ciências, como a Física, a Geometria, a Astronomia, a Óptica, a teoria das cores e a teoria da percepção, entre outras. Para quem pretende pesquisar ou trabalhar com a iluminação – cênica, arquitetural ou urbana –, é necessário um estudo transversal que possa compreender a luminosidade por vários pontos de vista, tanto para uma compreensão mais profunda sobre a existência da luz em si e “para nós,” quanto para o conhecimento das várias características de emissão, reflexão, percurso, captação e, principalmente, percepção visual e suas propriedades específicas.

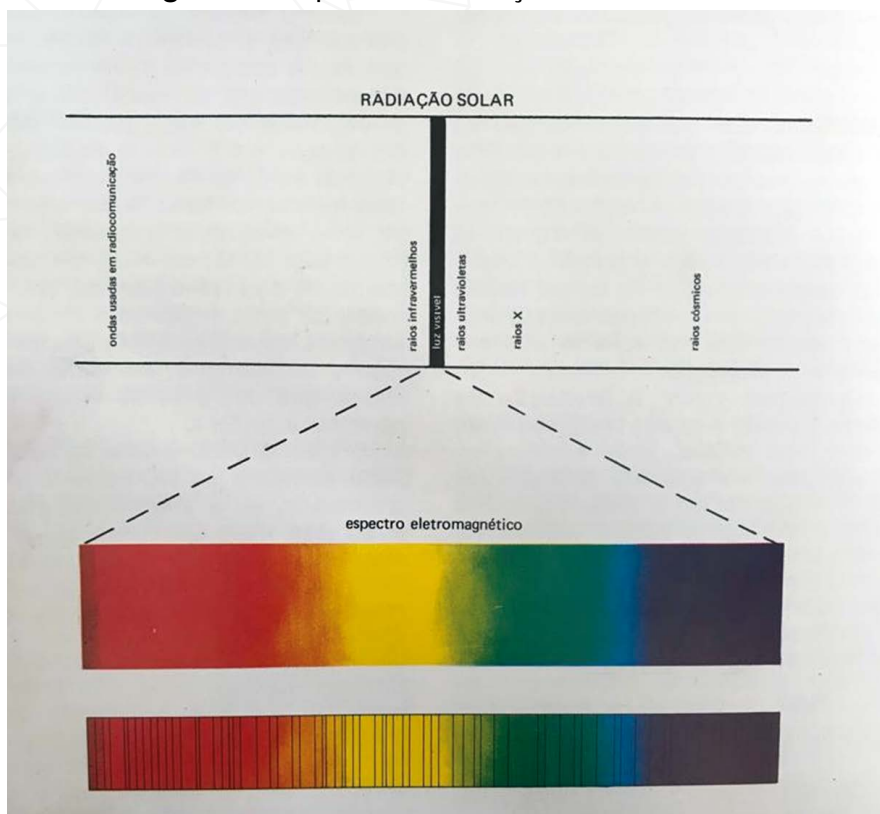
A Física divide o estudo da luz em duas disciplinas distintas, a **Óptica Geométrica**, que trata da trajetória dos raios luminosos, e a **Óptica Física**, que busca entender a própria natureza da luz. Até o século XVII, a existência da luz era entendida em relação aos olhos humanos e a luz definida como “o que o nosso olho vê e o que causa as sensações visuais” (Pedrosa, 1999, p. 23); porém, a descoberta de raios luminosos invisíveis a olho nu, como os raios infravermelhos, ultravioletas, gama, entre outros, fizeram com que, para a Ciência, a visibilidade deixasse de ser a condição da existência da luz.

A luz é, segundo a explicação sintética de Pedrosa (Ibid., p. 23), “radiação eletromagnética, emitida pelas substâncias”. Portanto, sua existência é condicionada pela matéria. Emitir luz é propriedade de todos os corpos quentes, ou seja, com temperatura superior ao zero absoluto (-273°C). A energia das moléculas em movimento transforma-se na luz que um corpo emite (ou *quantas* de energia). Dependendo da quantidade de energia dispensada por um corpo (por aquecimento, por exemplo), ele emite uma **luz** passível de ser captada pelo olho. A partir de então, criou-se a denominação de **luz visível** para o espectro de raios luminosos que é percebido pelo olho humano.

Duas teorias caminham juntas na história da investigação sobre a natureza da luz: a que se baseia na emissão de ondas (teoria ondulatória) e aquela que pressupõe a emissão corpuscular, na qual a luz é, também, matéria (nomeada de *quantas* ou fótons); sendo que muitas práticas científicas fundamentais dos séculos XIX e XX, incluindo as ciências aplicadas, baseiam-se em uma ou outra dessas duas teorias. O que foi uma grande batalha científica no século XIX chegou a um termo no século XX, com a construção dos aceleradores de partículas. Segundo a linguagem de nosso entendimento atual, a luz se **manifesta** como onda e como matéria. Desta forma, a concepção aceita pela ciência considera que os corpúsculos e as ondas representam dois aspectos de uma mesma realidade.

Para estudar a luz visível e seu espectro de cores, por exemplo, baseamo-nos na teoria ondulatória. Do imenso espectro de raios luminosos da radiação solar, o olho humano vê a faixa compreendida entre o infravermelho e o ultravioleta, cujos limites extremos são o vermelho, com frequência de onda de cerca de 730 mμ (milimícrons), e o violeta, com cerca de 380 mμ (milimícrons).

Figura 1 – Espectro da radiação solar/luz visível



Fonte: Pedrosa (Ibid., p. 30)

As frequências de onda são emitidas pelas diversas fontes de luz, parcialmente absorvidas ou refletidas pelo ambiente, e atingem nossos olhos estimulando os nervos óticos, que determinam a visão.

A visão

Os seres humanos percebem o mundo principalmente através da visão que têm das coisas à sua volta. Porém, como já citamos aqui, a visão é resultado de um processo complexo que começa na fonte de luz. Esta emite raios luminosos com um espectro de cores determinado, que atravessa o espaço e diferentes substâncias (como a atmosfera terrestre em um tempo e um espaço determinados), o que causa uma série de transformações e variáveis nas frequências de onda e em seu percurso, até incidirem sobre um ambiente, onde são absorvidos, refletidos ou refratados pela matéria de que são compostas as superfícies das coisas e, só então, captados pelo nosso olho.

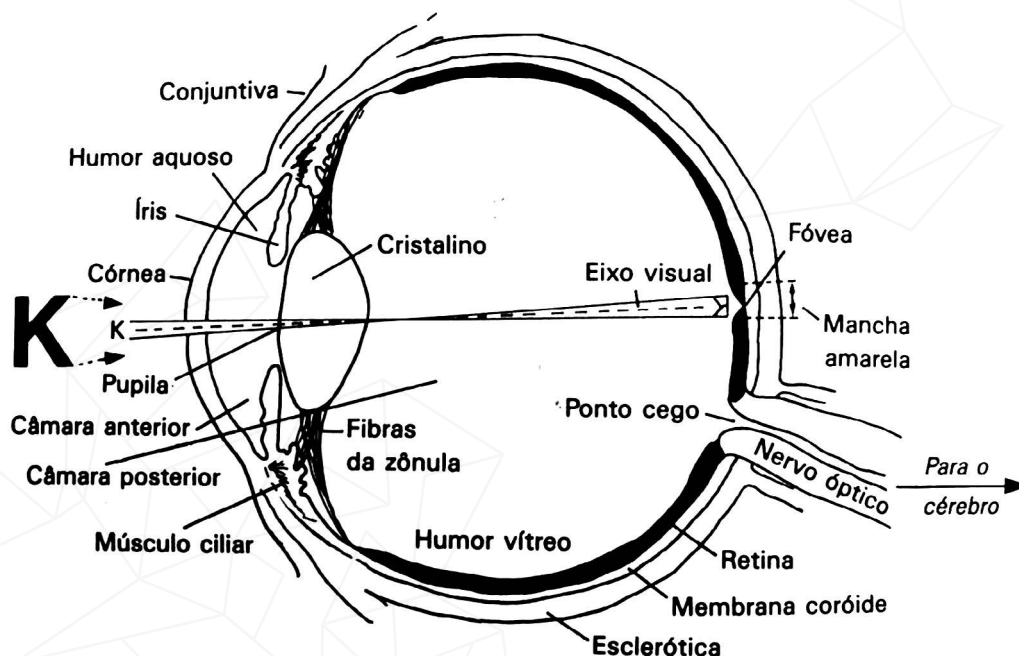
A sensação das cores, da claridade, da escuridão e do brilho dos objetos é proporcionada pela inter-relação entre a luz, o conjunto de células receptoras que revestem o interior do globo ocular e o cérebro. O fundo do olho é composto por sete camadas de células nervosas especializadas (a retina), sensíveis às ondas de energia do espectro visível (380 nm a 730 nm), que captam, decodificam e mandam essas informações através de impulsos elétricos para o cérebro, que, por sua vez, “traduz” esses estímulos como percepção.

Os olhos são compostos por vários sistemas diferentes, responsáveis pela captura, controle e decodificação da luz. Eles são extremamente adaptáveis e filtram em segundos a quantidade de luz, as temperaturas das cores e os contrastes.

O primeiro sistema composto dos olhos, conhecido como **aparelho dióptrico**, serve para filtrar e capturar a luz e é composto por uma série de filtros, “lentes” e músculos que os acomodam. A conjuntiva é o primeiro filtro a ser atravessado pela luz; depois vem a córnea, lente responsável pela convergência dos raios luminosos sobre a retina. Em seguida temos a íris, um conjunto de músculos que abre e fecha, aumentando ou diminuindo de acordo com a claridade do espaço; a pupila, abertura por onde a luz penetra o olho; e, finalmente, o cristalino, uma lente elástica que trabalha em conjunto com a

córnea e é responsável pela focalização da imagem sobre a retina, fenômeno conhecido como acomodação (Simões; Tiedemann, 1985).

Figura 2 – Esquema do olho



Fonte: Simões e Tiedemann (1985, p. 26)

Entre a parte anterior do olho e a parte posterior, existe uma câmara formada pelo espaço interno do globo ocular, ocupado por uma substância gelatinosa chamada de **humor vítreo**. No fundo do olho está a retina, que é composta por sete camadas diferentes de células: as fibras nervosas (que juntas formam o nervo óptico, que liga o olho ao sistema nervoso central), as células ganglionares, as células amácrinas, células bipolares, as células horizontais e, por fim, as duas diferentes células fotorreceptoras – os cones e os bastonetes.

Os bastonetes (aproximadamente 120 milhões por olho) localizam-se principalmente na periferia da retina e, por serem muito sensíveis a luz, são responsáveis pela visão na penumbra (visão escotópica), na qual pequenas variações no nível de claridade se tornam fundamentais. Os cones (aproximadamente 6 milhões por olho) localizam-se na parte central da retina e reagem somente quando a luz é mais intensa (visão fotópica). Os cones são responsáveis pela visão das cores e pela acuidade visual, isto é, pelos detalhes.

Existem três tipos diferentes de cones, que diferem segundo o tipo de substância fotossensível neles contida):

1. Cones Cianolábios. São fibrilas nervosas sensíveis prioritariamente à luz de comprimento de onda curta, proporcionando a sensação que chamamos de azul (azul-violetado).
2. Cones Clorolábios. São fibrilas nervosas sensíveis prioritariamente à luz de comprimento de onda intermediária, proporcionando a sensação que chamamos de verde.
3. Cones Eritrolábios. São fibrilas nervosas sensíveis prioritariamente à luz de comprimento de onda longa, proporcionando a sensação que chamamos de vermelho (vermelho alaranjado) (Ibid., p. 31-32).

Como o ser humano possui três tipos de receptores para a visão das cores, seu sistema visual é denominado **tricromático**. Quando os três grupos de fibrilas são estimulados ao mesmo tempo, com uma energia aproximada, produzem a sensação do branco. A sensação das diferentes cores é proporcionada por mais ou menos energia de onda média, curta ou longa, a partir da combinação que o cérebro faz dos impulsos das chamadas três cores primárias (vermelho, verde e azul). Esse sistema é chamado de RGB (do inglês, *red, green and blue*) e é copiado para todos os aparelhos que trabalham com as cores-luz como a televisão, as câmeras fotográficas, de cinema e vídeo, os projetores etc. As cores, como os demais estímulos visuais, mudam de acordo com a relação entre elas. Assim, muito estímulo azul leva o cérebro a corrigir a cor saturada, tendendo para a cor complementar ao azul, ou seja, o amarelo (junção das outras duas cores primárias), e assim por diante.

A percepção, portanto, é uma **relação** extremamente mediada entre a luz incidente (seja ela o Sol, o fogo ou as diversas formas da luz elétrica) que ilumina um ambiente e a luz refletida pelas coisas e captada pelo olho, que por sua vez envia impulsos elétricos para o cérebro, que cria a percepção do espaço, no tempo.

Essa percepção gera a sensação de cor, forma, volume, profundidade, distância e movimento, a partir dos quais concebemos, para a nossa consciência, o espaço à nossa volta, ou melhor, à nossa vista.

Por ser tão mediada, a luz para nós não existe em si, mas se torna luz para os nossos olhos na medida em que ilumina a matéria e reflete, formando um contexto complexo de informações, todas elas relativas entre si.

Assim como os sons, o que percebemos depende de um conjunto de relações entre a fonte de luz, suas características determinadas, o ângulo em relação aos objetos e aos olhos dos espectadores, o contraste entre a luz e suas sombras, o contraste entre as cores emitidas, filtradas, refletidas e sua resultante final para os olhos, as relações entre o que está mais ou menos iluminado, a quantidade de luz que vem antes e a que vem depois. Enfim, uma composição de estímulos relacionados entre si. Por isso, podemos concluir que todas as coisas são conhecidas por comparação e aquilo que chamamos de **visualidade** é uma orquestração de estímulos visuais, em relação, articulados no espaço e no tempo.

Assim, quando falamos em iluminação cênica, estamos pensando não só em tornar visível, mas em construir uma visibilidade determinada. Não se trata apenas de ver, mas **como** ver.

A percepção visual ou o poder criador da visão

A visualidade constitui assim um processo de relações entre a luz, o mundo observado, os olhos do observador e a capacidade humana de representar e interpretar aquilo que é visto, através da subjetividade. Ou seja, não depende apenas da decodificação mecânica dos componentes sensoriais envolvidos em uma imagem, ou um conjunto de imagens em sequência, mas de uma apreensão subjetiva e, como tal, única, dos elementos da composição visual. Isso significa dizer que a visão é uma relação ativa entre sujeito e objeto.

A ação de **ver** estabelece uma interação ativa entre as qualidades específicas do objeto visto e da composição de tudo aquilo que é visível num mesmo tempo/espaço, em **conexão** com o sujeito que observa, suas referências e experiências vividas. Ou seja, a capacidade de interpretar uma imagem é um ato criativo. Ou, como conclui Rudolf Arheim (1980) sobre a relação entre a percepção visual e a criação:

Muitas das experiências dos teóricos da *Gestalt* propuseram-se a demonstrar que a aparência de qualquer elemento depende de seu lugar e de sua função num padrão total, uma estrutura integrada. Uma pessoa que raciocina não pode ler estes estudos sem admirar o esforço ativo para conseguir unidade e ordem manifesta no simples ato de olhar para um mero padrão de linhas. Longe de ser um registro mecânico de elementos sensórios, a visão prova ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade – imaginativa, inventiva, perspicaz e bela. [...] Toda a percepção é também pensamento, todo o raciocínio é também intuição, toda observação é também invenção (Ibid., p. 4).

Aprendemos a ver quando conseguimos estabelecer relações sensórias (contraste, tamanho, distância, noção de profundidade e composição de um padrão visual total), mas também quando realizamos correspondências com as nossas próprias experiências vividas, tanto afetivas quanto culturais, que, por sua vez, pressupõem referências históricas, individuais e coletivas. Ou seja, aprendemos a “decodificar” e a “interpretar” aquilo que vemos, através da cultura e a partir das nossas experiências pessoais e sociais, e a ter prazer estético com isso. O que chamamos de **visualidade**, portanto, compreende as qualidades visuais, mas não se restringe a elas, dependendo de um campo expandido de referências culturais que inclui não só a capacidade de composição e orquestração das imagens, mas também a habilidade ou disposição do receptor de reinterpretá-las segundo sua própria experiência. A fruição das artes através da visão pressupõe um processo criativo, de reinvenção do mundo representado.

Talvez por isso, Picon-Vallin (2006, p. 91) separe duas formas distintas de entender a **visão**: “Seria possível também distinguir a imagem e a visão. A primeira seria um fenômeno óptico, ela começa e termina nos olhos, no sistema ocular. A segunda seria um fenômeno mental: se ela começa nos olhos, é no espírito que ela se realiza”

Naturalmente esse jogo de palavras serve para dividir o indivisível para efeito de reflexão. Não existe imagem sem um sujeito que vê e esse indivíduo, ao perceber, recria o objeto **em** si e **para** si. Ver é criar uma representação do objeto, é projetar-se sobre o objeto. A visualidade é, portanto, um processo análogo ao da linguagem.

Desta forma, se a visão se constitui *não apenas como uma apreensão passiva da realidade*, mas também como um processo de interação criativa,

a **visualidade** de um espetáculo teatral tende a se construir como uma escrita, na medida em que organiza todos os elementos visuais – iluminação cênica, cenografia, figurinos, objetos e movimentação dos(as/es) atuantes – segundo as necessidades da encenação, criando uma configuração geral do que é visto em cena e, principalmente, **como** é visto, segundo uma articulação consciente de imagens no espaço e no tempo.

A iluminação cênica como elemento estrutural e estruturante das visualidades

Na medida em que a luz é a condição primeira da visibilidade, a partir da invenção das lâmpadas elétricas – a lâmpada de arco voltaico, em 1849, e a lâmpada incandescente, em 1879 –, o uso da eletricidade no teatro permitiu um controle central da intensidade de todas as fontes de luz em cena, multiplicando exponencialmente a capacidade de manipular as imagens e, portanto, transformando estruturalmente a função da iluminação cênica nas artes do espetáculo: “A iluminação cênica passa a ter com a utilização da eletricidade o poder, através do movimento, de desenvolver uma partitura do que é visível em cena, e como é visível. E, portanto, o poder de se transformar em linguagem” (Simões, 2015, p. 128).

A partir do século XX, o movimento da iluminação elétrica passou a estruturar a visualidade da cena, uma vez que cabe a ela: (1) dar ou tirar a noção de profundidade, criando perspectiva ou bidimensionalidade em cena; (2) vivificar o espaço cênico e dar mobilidade à cenografia e aos elementos cênicos; (3) tornar visível ou fazer desaparecer os elementos da cena ou parte deles; (4) unir, isolar ou distinguir (separar) as personagens ou imagens postas em cena, criando uma configuração geral da encenação, instante a instante; (5) orquestrar a transição entre diferentes tempos e espaços, podendo essa mudança ser desde uma fusão lenta até um corte brusco; (6) encadear acontecimentos; (7) construir sincronicidade entre elementos ou acontecimentos; (8) orquestrar o ritmo da aparição, desaparecimento ou transformação das imagens; (9) criar ou transformar atmosferas; (10) transformar as cores da cena, mudando assim seu estado de “realidade” ou “abstração”; (11) criar ou quebrar a ilusão da cena; (12) projetar imagens paradas ou em movimento,

entre outras inúmeras possibilidades de movimento e orquestração das visuais da cena.

Desta forma, é através do movimento da luz que a potência de transformação da iluminação se atualiza, deixando de ser um mero instrumento da visibilidade para tornar-se, no decorrer da primeira metade do século XX, a principal articuladora da relação entre espaço e tempo na encenação. Para essa nova função da iluminação cênica, Adolphe Appia cria os conceitos de “luz ativa” e de “luz viva”¹.

Appia (2022) define o **movimento** como o elemento de fusão entre as artes do espaço – a pintura, a escultura e a arquitetura (presentes nos elementos visuais do teatro, como a cenografia e o figurino) – e as artes do tempo – a música e a poesia. A “luz viva”, então, é a luz móvel e flexível², que articula espaço e tempo e que, portanto, estrutura as relações entre os diversos elementos visuais que compõem o espetáculo e entre estes e o texto dramático.

A luz elétrica possibilitou os meios técnicos concretos para uma revolução tecnológica no teatro, e as vanguardas modernas levaram a uma reviravolta conceitual que gerou muitas mudanças nas formas e conteúdos da cena.

A luz deixa de copiar o sol, a lareira e o abajur das casas de família e passa a escrever no espaço e no tempo, como uma linguagem explícita da cena. Além de dar visibilidade, volume, beleza, localização espacial e atmosfera apropriada a cada peça, a luz passa a ter por função a edição do visível no espaço e no tempo, vira, portanto, elemento estrutural e estruturante na construção do espetáculo (Simões, op. cit., p. 129).

Porém, a celeridade das transformações técnicas da iluminação cênica, assim como as condições estéticas e históricas do teatro a partir dos anos 1960, engendraram a criação de novas formas de arte: as artes da tecnologia,

1 O conceito de **luz ativa** é desenvolvido no texto “A encenação do drama wagneriano”, escrito em 1892 e “A música e a encenação”, escrito em 1897. A **luz viva** é definida por Appia no texto “A obra de arte viva”, escrito e publicado em 1919. O conceito de **luz ativa** é retomado por grande parte dos teóricos da iluminação cênica desde então.

2 “A luz é de uma flexibilidade quase miraculosa. Ela possui todos os graus de claridade, todas as possibilidades de cores, como uma paleta; todas as mobilidades; ela pode criar sombras, torná-las vivas e expandir no espaço a harmonia de suas vibrações exatamente como o faz a música. Nós possuímos nela todo o **poder expressivo do espaço**, se este espaço é colocado a serviço do ator” (Appia, 1988, p. 336, grifo nosso)

sempre na fronteira entre o teatro, as artes plásticas, a dança, o cinema e o vídeo. Agora incluem também as projeções digitais móveis, a internet, o cinema ao vivo e o teatro em campo expandido.

E como a luz é elemento comum a todas essas linguagens, a iluminação cênica com certeza é uma linguagem estratégica para a constituição de uma dramaturgia do visível ou uma orquestração das visualidades.

Referências bibliográficas

- APPIA, A. **A obra de arte viva e outros textos**. São Paulo: Perspectiva, 2022.
- APPIA, A. L'avenir du drame et de la mise en scène. *In*: APPIA, A. **Oeuvres completes**. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1988. t. 3.
- ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora: nova versão. São Paulo: Edusp, 1980.
- PEDROSA, I. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1999.
- PICON-VALLIN, B. **A arte do teatro**: entre tradição e Vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.
- SIMÕES, C. F. À luz da linguagem: um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica. **Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 117-135, 2015. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i2p117-135.
- SIMÕES, E. A. Q.; TIEDEMANN, K. B. **Psicologia da percepção**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1985.

Recebido em 04/09/2023

Aprovado em 21/11/2023

Publicado em 28/12/2023



Operários da cena: a divisão e a organização do trabalho cenotécnico

Workers of the scene: the division and organization of scenotechnical work

Trabajadores de la escena: la división y organización del trabajo escenotécnico

Berilo Luigi Deiró Nosella
Priscila de Souza Chagas do Nascimento

Berilo Luigi Deiró Nosella

Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Professor do Curso de Graduação em Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes da Cena da Universidade Federal de São João del-Rei.

Priscila de Souza Chagas do Nascimento

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFSJ. Bolsista PROEX/CAPES. Professora EBT-Substituta de Arte do IFSP - Câmpus São Paulo.



Resumo

Este artigo aborda o ofício da cenotécnica, compreendido como um sistema operacional ativo nas realizações dos eventos teatrais, seja na organização do espaço cênico, seja na construção e operação dos aparatos cenográficos. Partimos das questões “o que é a cenotécnica?”, “o que faz a cenotécnica?” e “como se faz a cenotécnica?”, em adição a fatores como tempo, etapas, espaços, máquinas e ferramentas de trabalho, que são relacionados ao sujeito que os manipulam: o trabalhador cenotécnico. Foram analisados documentos legais, bibliografias e entrevistas produzidas com cenotécnicos atuantes na cidade de São Paulo que iniciaram suas carreiras na década de 1970. Tal conjunto investigativo compôs a pesquisa de mestrado que resultou na dissertação intitulada *Cenotecnia, a criação dos operários da cena: um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo*.

Palavras-chave: Funções cenotécnicas, Ofício cenotécnico; Técnica teatral, Arte e técnica; Cenotecnia.

Abstract

This article addresses the craft of the scenotechnics, understood as an active operating system in the accomplishments of theatrical events, whether in the organization of the scenic space or in the construction and operation of the scenographic apparatuses. We start from questions such as “what is scenotechnics?”, “what does scenotechnics do?” and “how is scenotechnics done?”, in addition to factors such as time, steps, spaces, machines, and work tools that are related to the subject who manipulates them: the scenotechnical worker. We analyzed legal documents, bibliographies, and interviews produced with scenotechnicians working in the municipality of São Paulo who began their careers in the 1970s. This investigative set composed the master’s research resulting in the thesis titled *Cenotecnia, a criação dos operários da cena: um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo* (Scenotechnics, the creation of scene workers: a study on the roles of scenotechnical workers in the municipality of São Paulo).

Keywords: Scenotechnical functions; Scenotechnical craft; Theatrical technique; Art and technique; Scenotechnics.

Resumen

Este artículo aborda el oficio de la escenotécnica, entendida como un sistema operativo activo en la realización de eventos teatrales, ya sea en la organización del espacio escénico o en la construcción y operación de los aparatos escenográficos. Partimos de las preguntas “¿Qué es la escenotécnica?”, “¿qué hace la escenotécnica?” y “¿cómo se hace la escenotécnica?”, además de los factores como tiempo, pasos, espacios, máquinas y herramientas de trabajo que están relacionados con el sujeto que los manipula –el trabajador escenotécnico. Se analizaron documentos legales, bibliografías y entrevistas realizadas a escenotécnicos que actuaban en la ciudad de São Paulo y que comenzaron sus carreras en la década de 1970. Este conjunto compuso la tesis de máster *Cenotecnia, a criação dos operários da cena: um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo*.

Palabras clave: Funciones escenotécnicas; Oficio escenotécnico; Técnica teatral; Arte y técnica; Cenotecnia.

Apresentação

A cenotécnica, instrumento que organiza e orienta as funções operacionais para a realização de um evento – espetáculo teatral, show, feira/stand, audiovisual, entre outros –, é setorizada em diferentes categorias de execução, formando divisões de trabalho que demandam diferentes conhecimentos. Cada setor desenvolve técnicas específicas para a realização de suas atividades, cujo conjunto constitui a amplitude da cenotécnica. Ao primeiro olhar, observa-se que essa divisão corresponde a três etapas do trabalho: a construção, a operação e a montagem, cada uma delas dividida, por sua vez, por diferentes setores operacionais que também possuem técnicas próprias. Não se tratando da compreensão apenas da cenotécnica como instrumento, mas também, primordialmente, dos saberes adquiridos pelos trabalhadores responsáveis por essas operações, consideramos que, para os profissionais da divisão de trabalho da cenotécnica, o grande valor de sua atuação está justamente nesses conhecimentos apropriados a suas atividades.

Em um sentido amplo, sobre o entendimento da função do profissional cenotécnico, observamos que, diante da regulamentação do ofício feita pelo Decreto n. 82.385/1978, ele “planeja, coordena, constrói, adapta e executa

todos os detalhes de material, serviço e montagem dos cenários, seguindo maquetes, croquis e plantas fornecidos pelo Cenógrafo” (BRASIL, 1978). Considerando todo o levantamento que fizemos sobre a dinâmica de trabalho dos profissionais da cenotécnica, essa descrição da função, presente no quadro anexo ao Decreto n. 82.385/1978, que regulamenta a Lei n. 6.533 do mesmo ano, aponta para questões que envolvem a profissionalização e as divisões desse trabalho. Questões essas que são abordadas pelas entrevistas geradas no processo da pesquisa, em que percebemos o serviço da cenotécnica dividido não apenas por funções, mas também pela hierarquização de forças intelectuais e manuais.

Entre os caminhos necessários para o desenvolvimento dessa investigação, estão a leitura e análise de decretos e leis; o levantamento e análise de materiais bibliográficos que descrevem a cenotécnica; e a produção e análise de entrevistas com os profissionais da cenotécnica atuantes na cidade de São Paulo desde 1970. O conjunto metodológico da pesquisa perpassa preceitos e práticas do campo da história cultural e da história oral (Alberti, 2000; Meihy, 2006, 2018) e baseia-se nos caminhos metodológicos investigados e trilhados pelo Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena do GPHPC (CNPq) da UFSJ, coordenado por Berilo L. D. Nosella; mais especificamente na pesquisa “A documentação da iluminação cênica como modo de fazer, formação e transmissão de conhecimentos”¹. Para as entrevistas, utilizadas como fonte principal da pesquisa, foi selecionado o seguinte conjunto de profissionais: Ermelindo Sobrinho Terribele (cenotécnico); Francolino Manoel Gomes (cenotécnico); Aníbal Marques, Pelé (cenotécnico); Marcio Tadeu (cenógrafo e figurinista); Francidelton Vieira Nunes (cenotécnico); Jorge Ferreira Silva (cenotécnico); e José Carlos Serroni (arquiteto cênico e cenógrafo).

Ao abordar tal ofício segundo suas determinações legais e da função que corresponde à prática de uma categoria profissional, estamos lidando com questões materiais que alimentam um sistema reprodutivo do trabalho pelo capital,

¹ A referida pesquisa, coordenada por Berilo L D Nosella e com vigência de 2022 a 2026, conta com financiamentos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais-FAPEMIG. Alguns desses preceitos podem ser verificados num conjunto de artigos que perpassam a história do GPHPC e o amadurecimento dos métodos e preceitos de suas pesquisas: (NOSELLA et. al., 2017; NOSELLA et. al., 2022; e NOSELLA et. al., 2023).

sua sustentação e as condições humanas nos setores empregatícios. Ao separar os trabalhos em técnico e artístico, por exemplo, estamos lidando com entendimentos abstratos, construídos culturalmente e que determinam novas ordens históricas (em geral lidas como formas concretas), transformando o sentido originário de seus significados e empregando dicotomias que corroboram os juízos, valores e determinismos de ordem econômica. É diante desses pontos que buscamos, inicialmente, compreender o que é e o que entendemos por cenotécnica.

O que é cenotécnica?

Segundo o dicionário Aurélio (Ferreira, 2010, p. 466), a formação básica, etimológica, do termo “cenotécnica” advém da junção de duas palavras: ceno + técnica. “Ceno”, entretanto, é a reformulação da palavra grega *skene*² (tenda ou cabana), e “técnica”, reformulação da palavra grega τέχνη ou *techné* (arte), que também “compreende qualquer conjunto de regras aptas a dirigir eficazmente uma atividade qualquer” (Abbagnano, 2007, p. 939). Primeiramente, para compreender o que a palavra *skene* representa nessa configuração, vamos destacar o sentido e a origem da palavra cenografia.

No livro *Cenografia: uma breve visita*, Cyro del Nero (2008, p. 11)³ informa:

“Cenografia” é a palavra que escapa da sua vinculação, o teatro. Porque é anterior ao teatro. A cenografia grega nasce – segundo Aristóteles – no século V a.C. E quem a solicita é Sófocles. A cenografia nasceu como um desenho (*graphein*) na tenda (*skene*) onde os atores trocavam de roupa. *Skene-graphien*, *skenographia* ou cenografia.

Essa breve apresentação nos faz pensar que a formulação da palavra “cenotécnica” não foge à vinculação da palavra “cenografia” e, portanto, também carrega parte de seu significado. Nesse ponto, se a cenografia é o

2 Cabe lembrar Isabel Castiajo (2012, p. 37): “Esta *skene* principiou por ser um edifício em madeira e temporário, que assumia uma dupla função, porquanto, internamente, funcionaria como local de arrumos e como camarim, usado pelos atores para a mudança de vestuário. [...] A primeira produção que necessitou de grandes edifícios, um templo e um palácio, foi a *Oresteia*, de Ésquilo, em 458 a.C., e é por esta razão que é comumente aceito que a introdução da *skene* terá ocorrido aquando da apresentação desta tragédia esquiliana.”

3 Cyro del Nero (1931-2010) foi professor titular de cenografia e indumentária teatral na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), e cenógrafo renomado, tendo dedicado dez anos de sua carreira ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

desenho aplicado na tenda, poderia a cenotécnica ser o fazer da tenda (que é a estrutura que recebe a cenografia), ou, até mesmo, o ato de criar/construir a tenda? É possível que sim, como veremos em nossas colocações a respeito da função cenotécnica.

Cibele Forjaz Simões (2008, p. 34)⁴, em sua dissertação *À luz da linguagem*, considera que a cenotécnica é o “processo de tecnologia da cena”, em que “através da prática de uma arte ligada à ciência unem-se técnicas navais do período das grandes navegações, às ciências da arquitetura, geometria, matemática, óptica, entre outras”. Ou seja, a cenotécnica é um conjunto de ciências praticadas na caixa cênica; porém, ao defini-la como tecnologia, e não técnica, Simões (Ibid.) nos direciona a entender a demanda do ofício dentro das forças produtivas, que organizam um determinado tipo de fazer como ciência universal, “com fim de determinar as condições de seu máximo rendimento” (Abbagnano, op. cit., p. 942). Voltamos, assim, à segunda palavra que complementa a identidade do termo cenotécnica: a técnica. A questão da técnica (Heidegger, 2007) por sua essência já se faz complexa e, ao lidar com a proposta da unidade de sua prática vinculada a essa ciência de organização universal do fazer, propõe-nos questões relevantes sobre a condição humana diante desse sistema empregado.

E onde está a tenda, nisso tudo? A tenda está no fazer que necessita de conhecimento técnico acumulado de outras áreas, como Matemática e Geometria.

No final da década de 1980, o Centro Técnico das Artes Cênicas (CTAC), junto à Fundação Nacional de Artes (Funarte⁵), desenvolveu o Projeto Resgate e Desenvolvimento de Técnicas Cênicas, um conjunto de oficinas de capacitação profissional, seminários e produção de materiais teóricos com o intuito de ampliar o acervo e compartilhar conhecimentos nas áreas referidas como técnicas da “caixa cênica italiana”. Um desses materiais é o livro *Oficina cenotécnica* (Brasil, 1997), que, sob coordenação do arquiteto e cenógrafo Raul

4 Cibele Forjaz Simões é diretora, iluminadora teatral, docente e pesquisadora em Artes Cênicas.

5 Criada em 1975, a Funarte é órgão do governo federal vinculado ao Ministério da Cultura que visa promover e incentivar a produção, prática, desenvolvimento e difusão das artes no Brasil. A respeito, ver: <https://bit.ly/3SJRZBi>. Acesso em: 17 fev. 2021.

Belém Machado⁶, buscou integrar um glossário com termos, ferramentas, equipamentos e máquinas de uso da cenotécnica dentro da caixa cênica italiana, em que se lê:

A cenotécnica passa a ocupar seu lugar na escolha dos sistemas operacionais da caixa cênica, associando a realização de cada tarefa com os princípios e conhecimentos básicos de geometria, física, mecânica, acústica, eletrônica e de outras ciências e técnicas postas a seu serviço. Desse modo, a dinâmica operacional proposta para o edifício teatral estabelece a relação entre a cenotécnica e a arquitetura cênica (Ibid., p. 16).

Novamente, podemos entender a cenotécnica como o sistema operacional de um espaço cênico, que demanda conhecimentos técnicos básicos de Geometria, Física, Automação, Mecânica, Eletrônica, entre outros. Simões (Op. cit.), por exemplo, complementa essa relação com a atribuição do conhecimento óptico como ciência necessária, endossando a preocupação com aquilo que será visto.

O projeto da Funarte não foi o primeiro a buscar desenvolver uma cartilha com as nomenclaturas e instrumentos (ferramentas e máquinas) das atividades técnicas do espaço teatral. Em 1949, o Serviço Nacional de Teatro (SNT)⁷ publicou o livro *Técnica teatral*, do encenador Otávio Rangel (1949), com o objetivo de construir alicerce didático para o que se reconhecia então como o “futuro do Teatro Brasileiro”, segundo apontaram os editores em nota no prefácio. Nessa obra – que em nossa investigação se configurou como o documento bibliográfico mais antigo a abordar as dinâmicas dos fazeres técnicos das produções de espetáculo em nosso país –, Rangel (Ibid.) apresenta lista com 209 termos empregados no que ele denomina de um *modus vivendi* teatral. Além de elencar os vocábulos, ele descreve os sentidos e significados compreendidos no contexto das atividades teatrais. Esses termos se distribuem pelas áreas profissionais e pelos instrumentos da caixa cênica: plateia, quartelada, proscênio, ribalta, que correspondem à estrutura da caixa cênica;

6 Raul Belém Machado (1942-2012), mineiro, arquiteto, cenógrafo, figurinista e especialista em cenotécnica. Hoje, homenageado, dá nome ao Centro Técnico de Produção e Formação da Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte (MG).

7 Serviço criado pelo Decreto-Lei n. 92/1937, assinado por Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde durante o governo de Getúlio Vargas, visando promover o desenvolvimento e o aprimoramento do teatro brasileiro (O Serviço Nacional de Teatro – SNT – Vozes da Funarte SP). Disponível em: <https://bit.ly/3G6qZ7A>. Acesso em: 17 fev. 2021.

manobra, contrapeso, polé, que são instrumentos de uso técnico; contrarregra, maquinista, carpinteiro, que identificam os profissionais de teatro.

João Acir, Júlio Saraiva e Lídia Richiniti (1997, p. 7) apresentam a cenotécnica como o conjunto dos “instrumentos e maquinarias que viabilizam a realização cênica” e propõem o estudo de seus elementos considerados básicos – estudo esse que buscou estimular o uso dos equipamentos, orientando suas adaptações, bem como instalações de novas construções, e incentivando a reinvenção pela geração de espaços adequados às novas necessidades contemporâneas de expressão.

Muitos desses materiais bibliográficos apresentados foram produzidos como proposta de cartilha e manual, esboçando a técnica empenhada nas operações e construções de cenários para aqueles que participam das produções teatrais. Consideramos que a busca desses materiais, por empregar definições fixas e estabelecidas a partir dos próprios fazeres práticos, acaba se limitando e escapando às pluralidades de formas, espaços e relações, como os improvisos, muito comuns no momento da prática. Por esse caminho, há pontos importantes que parecem contraditórios devido à limitação de um material para o outro, por exemplo: a relação profissional do cenotécnico com o arquiteto cênico e o cenógrafo; os espaços de trabalho da área, podendo ser oficinas, caixas cênicas, galpões e centros de produção cenográfica; suas ferramentas, instrumentos, máquinas e matéria para trabalho; e, por último, as três etapas de trabalho identificadas (operação, construção e montagem).

As funções

Como visto previamente, a cenotécnica que faz parte do sistema operacional da caixa cênica italiana representa o processo de tecnologia da cena e o fazer da tenda – *skene*; assim, podemos considerar que existem, nessas três definições, processos que as distinguem no tempo e espaço em que as ações são executadas. Em primeiro lugar, a operação que, como colocado pelo material da Funarte, ocorre dentro da caixa cênica italiana, onde existe um sistema de infraestrutura estabelecido em aparatos técnicos. Em seguida, o processo de tecnologia da cena para o espetáculo – a criação que será desenvolvida a partir de suas especificidades –, para o qual serão elaborados

movimentos cênicos conforme o espaço de apresentação escolhido, seja diante de uma caixa cênica italiana ou não; temos, assim, o processo de montagem, que adapta esse espaço às cenas do espetáculo. Finalmente, o processo de construção da tenda que terá sido desenhada pelo cenógrafo. Essas três etapas que destacamos (operação, montagem e construção) tendem a acontecer em ordem inversa, ou seja: primeiro, a construção do cenário; seguida da montagem do cenário no espaço de apresentação; e, por último, a operação dos movimentos e mudanças de cena durante a apresentação do espetáculo. Isso, porém, ocorre quando tratamos de uma montagem específica; como este artigo não está vinculado a uma determinada obra, mas sim ao trabalhador cenotécnico que participa da produção de espetáculos, buscamos entender centralmente a função operacional.

Segundo Acir, Saraiva e Richiniti (Ibid., p. 7) o termo “cenotécnico: se refere aos aparatos e também ao pessoal que orienta, organiza e manipula a cenotécnica”. Cabe lembrar que originalmente a técnica só foi possível devido à relação do homem com a natureza, à curiosidade que o faz organizar, manipular e provocar a transformação da matéria. Ou seja, é de sua essência o processo de trabalho definido por Karl Marx (2013, p. 255):

O trabalho é, antes de tudo, um processo entre o homem e a natureza, processo este em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla o seu metabolismo com a natureza. Ele se confronta com a matéria natural como uma potência [*Naturmacht*]. A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos.

Karl Marx (1818-1883), ao elaborar uma extensa análise sobre o capital, no livro I de *O capital*, discorre sobre a relação e as condições de trabalho: a relação que perpassa desde os objetos e meios de trabalho até as condições que se dão pela separação do trabalhador e sua força de trabalho, que é vendida ao capital com o trabalho assalariado. Assim, ao abordar o trabalhador cenotécnico e os processos de trabalho gerados por esse ofício nas produções cenográficas, consideramos que as separações aqui empregadas estão constituídas por esse sistema de mercado.

A separação entre trabalho e trabalho, trabalho e instrumento, atividade feita acéfala e finalidade funcional, assim como a separação entre trabalhador e sua força de trabalho são manifestações de uma relação de produção específica. No seu interior, inversamente, é como enganosa relação que a separação se manifesta, do mesmo como no interior do espaço posto em perspectiva, continente obtido por vazios e distâncias, os corpos isolados se fecham em si mesmos, unidos somente no olhar que dispõe do espetáculo (Ferro, 2006, p. 111).

O cenotécnico operador pode trabalhar antes, durante e depois do espetáculo: é ele quem realiza as trocas de cenários, seja descendo varas, subindo elevadores ou movimentando os carrinhos laterais que ficam na coxia e entram em cena em momentos específicos. Seus principais materiais de trabalho são, muitas vezes, cordas, roldanas, pesos e caixa de contrapeso. Com o domínio da técnica, a organização das estruturas e a reprodução das casas de espetáculos, algumas estruturas desenvolvidas para a caixa cênica italiana puderam ser adaptadas para outros espaços, possibilitando ao cenotécnico operar outros tipos de estruturas cenotécnicas que não a projetada originalmente para a caixa cênica italiana. Como exemplo, podemos citar o Teatro Oficina, localizado na capital paulista, em que a arquiteta Lina Bo Bardi projetou um espaço cênico não convencional, com andaimes e ferragens.

São reconhecidos como cenotécnicos operadores basicamente o contrarregra e o maquinista. Otávio Rangel (Op. cit., p. 74-75), em sua lista de vocábulos, assim descreve essas duas funções:

CONTRA-REGRA – O funcionário do Palco, subordinado, nos ensaios, ao Ensaaiador e, durando o espetáculo, ao Diretor de Cena. É quem se incumba de providenciar, distribuir, dentro do cenário, de acordo com a marcação do Ensaaiador, o mobiliário e Pertences; devendo ser pessoa de bom gosto e razoável cultura estética e social. É do setor de suas atribuições o lembrar, com antecedência, por meio de campainhas, as artistas, “girls”, coristas, bailarinos e figurantes, suas entradas em Cena, acompanhando, para tanto, as respectivas Deixas e Situações num apontamento sumário, extraído da peça, cujo indispensável acerto foi por ele verificado durante os ensaios de apuro. Tem mais a seu cargo todos os ruídos internos; a aquisição, a guarda e a conservação dos Pertences, Adereços, Calçados, Chapéus de fantasias e a época em que forem fornecidos pela empresa. Perante o Diretor de Cena, é o fiador da disciplina e boa ordem da Caixa, de que resultem silêncio e ambiente sereno, indispensáveis à

normalidade dos trabalhos cênicos; levando-lhe por esse motivo, ao conhecimento, todas as irregularidades constatadas, quer durante o espetáculo, quer nos ensaios. Figura na folha de mensalistas, tendo ainda uma diária para compras e pagamento dos seus ajudantes.

MAQUINISTA ou CARPINTEIRO CHEFE ou ainda CHEFE DO MOVIMENTO – É o operário especializado que se encarrega da Montagem dos cenários em todos os seus detalhes: Rompimentos, Fundos, Fundinhos, Trainéis, Repregos, Praietas, Bambolinas, Rotundas, etc., etc., e ainda: Escadas, Escadarias Americanas, Praticáveis e toda a obra de madeira. É o responsável pela Afinação dos panos; pelas Mutações; pelo movimento das Cortinas, Comodins e Velário; pela subida e descida do Pano de Boca; pelo perfeito funcionamento dos Alçapões, das Calhas, das Tramoias (nome dado à Maquinaria em madeira), etc. É o Chefe de todo o pessoal do Movimento, quer no Palco, quer na Varanda e, ao mesmo tempo, o conservador e depositário do material de sua especialidade. É diarista, bem como seus auxiliares.

Com essas amplas definições, permeadas de preceitos morais e éticos, Rangel (Ibid.) nos conduz a buscar hoje, nas determinações legais das categorias, de que modo elas são empregadas. No quadro anexo ao Decreto n. 82.385/1978, que regulamenta a Lei n. 6.533/1978, o maquinista é aquele que: “constrói, monta e desmonta cenários; auxilia o setor cenotécnico; movimenta cortinas de cena, cabos de varanda ou alçapão; faz a manutenção da maquinaria do teatro e do urdimento; orienta e executa os movimentos do cenário durante o espetáculo” (Brasil, 1978). E o contrarregra, aquele que:

Executa tarefas de colocação dos objetos de cena e decoração do cenário; guarda-os em local próprio; cuida da sua manutenção solicitando aos técnicos os reparos necessários; dá sinais para início e intervalos do espetáculo para atores e públicos; executa a limpeza do palco; é encarregado pelos efeitos e ruídos na caixa do teatro, segundo as exigências do espetáculo.

O cenotécnico de montagem, na maioria das vezes, é também o construtor e/ou operador. Primeiro, porque aquele que constrói o cenário, o constrói para ser montado e, portanto, conhece o material suficientemente para ser o responsável pela sua montagem. Segundo, porque geralmente prefere-se que aquele que vai operar também participe da montagem, pois assim

terá domínio sobre o aparelho cenográfico específico que lhe caberá mover durante o espetáculo. Por isso, caso ele não tenha participado da construção e não conheça o material suficientemente, é proposto que ele acompanhe a montagem para que adquira os conhecimentos operacionais e, caso seja preciso, reconheça futuras reparações. A montagem, porém, reiteramos, é um processo dentro das funções cenotécnicas.

A fim de compreender a prática do processo de montagem cenográfica, tomamos primeiro a definição de Rangel (Op. cit., p. 59-61) dos termos montar e montagem no *modus vivendi* teatral:

MONTAR – Significa encenar; dar andamento à encenação. Também é de uso empregar no sentido de: colocar; pôr em determinado lugar. Exemplos: o Contrarregra e o Maquinista estão montando a peça; a Bambolina deve ser montada no 2º Plano.

MONTAGEM – O conjunto da encenação. Estão incluídos nesse vocábulo: os cenários, o guarda-roupa, a aparelhagem elétrica, os adereços, o mobiliário, o calçado, os chapéus e, tratando-se de peça musicada, a orquestração, etc., etc.

No caso da montagem cenográfica para um espetáculo, trata-se do processo de modificar o palco, ou o espaço de cena, adicionando o cenário, que pode ser composto por peças suspensas em varas, carrinhos laterais ou apoiadas no piso, e peças em elevadores instalados sob o palco.

O cenotécnico construtor é aquele que materializa os projetos cenográficos para serem montados na caixa cênica ou espaço de encenação. Normalmente, na equipe de construção temos o serralheiro cênico, o marceneiro cênico, o aderecista cenográfico, o pintor de arte e toda a equipe administrativa que fará a compra, o controle de gastos e os pagamentos à equipe. O processo de construção é o momento em que toda a ideia do cenógrafo é executada em sua forma material, portanto, a equipe que estiver nesse processo de trabalho precisa ter amplo conhecimento do que está sendo construído, acesso às plantas das peças que serão desenvolvidas e atenção minuciosa aos cálculos. De acordo com muitas bibliografias consultadas, o cenotécnico configura-se como a pessoa que organiza essa equipe de construção e constitui a ponte entre o diretor/encenador, o cenógrafo,

o iluminador e a produção técnica. O cenotécnico Jorge Ferreira Silva (2020), no livro *Os invisíveis do teatro: primeiro ato*, busca, de forma lúdica, definir cada ofício a partir de supostas perguntas feitas por espectadores; ao referir o cenotécnico, ele declara: “E aquela escada linda do lado esquerdo do palco, com seu corrimão de ferro e um acabamento que imita mármore? Quem faz? O cenotécnico, que coordena o trabalho dos marceneiros e dos serralheiros” (Ibid., p. 12).

Cyro del Nero (Op. cit., p. 27), no entendimento do termo cenotécnico, argumenta:

[...] para que se distinga o cenógrafo criador do cenário daquele outro cenógrafo, que tem a seu cargo o equipamento da cenografia e seus materiais, nós chamamos a este de “cenotécnico”. Embora o cenotécnico não seja o criador da cenografia, exerce uma parte extremamente criativa na realização cenográfica.

E continua, apontando que, nos Estados Unidos,

[...] para cenotécnico, eles preferem definições mais específicas para cada área, painters e sculptors for the theatrer, builders, manufacturers, technicians, pops managers e theatrer consultants. Já na Inglaterra, são os designers: the lighting designer, the costume designer, the set designer, stage designer ou scenic designer (Ibid., p. 27).

Observamos, assim, as funções mais presentes enquadrando-se numa setorização especializada do mercado. No Brasil, além do processo estrutural da cenografia, o cenotécnico também participa e, muitas vezes, é o responsável pelo acabamento, ocupando a função de aderecista. No histórico da cenografia brasileira, que envolve a estrutura de grandes trainéis com telões revestidos com pintura de arte, os cenógrafos eram responsáveis por esse tipo de acabamento plástico.

Em 2012, o Departamento de Engenharia de Produção da Universidade Federal de Minas Gerais publicou, em seu repertório, duas pesquisas desenvolvidas no curso de especialização em Ergonomia, ambas análises ergonômicas orientadas pelo professor Adson Eduardo Resende. A primeira, de Jussara Cardoso Rajão (2012), intitula-se *O impacto gerado pelos trabalhadores novos em um centro de produção cenotécnica*; a segunda, de Ana Karla Baptista

(2012), *A gestão da produção de cenários: da compra de insumos a execução e os impactos sobre as atividades dos cenotécnicos*. Ambas analisam o processo do trabalho desenvolvido pelo cenotécnico construtor de cenário, aquele que ocupa oficinas de cenotécnica, galpões de produções cenográficas. Rajão (Op. cit., p. 12) identifica que o cenotécnico, nesse centro de produções,

[...] é o responsável por assessorar a chefia cenográfica; realizar medições e cortes em peças específicas conforme projeto; realizar a montagem, pintura, confecção e acabamento dos cenários; fazer texturas e soldas; supervisionar carga e descarga dos cenários; acompanhar os espetáculos para atuar em caso de necessidades de manutenção do cenário.

Baptista (Op. cit., p. 10) acrescenta que:

Para a realização do trabalho os cenotécnicos utilizam equipamentos de marcenaria e serralheria, como por exemplo, serra de bancada, serra manual, plaina, lixadeira, ferro de solda, furadeira, broca, chaves em geral, materiais químicos para pintura, colagem, selagem e limpeza de resíduos, metais e diversos tipos de madeira, como, por exemplo, compensado e MDF.

Os espaços

Ao analisar as etapas da cenotécnica, também detectamos os diferentes espaços de sua atuação. A operação e a montagem, por exemplo, acontecem no espaço cênico que abriga a apresentação do espetáculo. A construção é realizada em outro lugar, onde há equipamentos necessários para a transformação dos materiais, por exemplo, oficinas de marcenaria, serralheria e pintura.

A compreensão da função do elemento cenotécnico também amplia o processo criativo do projeto da caixa cênica, permitindo propor diversas e adequadas soluções, seja ele o tradicional palco italiano ou as outras relações palco/plateia, como o teatro de arena, o teatro passarela e os espaços múltiplos, flexíveis e que estão a solicitar suas próprias concepções cenotécnicas (Brasil, 1997, p. 16).

Hoje, são poucos os edifícios teatrais que possuem espaço suficiente para a construção dos cenários dos espetáculos que serão apresentados em seu palco; existem, portanto, galpões de produções cenográficas que organizam

o espaço ideal para essas construções, e depois toda cenografia construída é transportada para o teatro espaço cênico em que será realizado o espetáculo. Observamos, porém, na literatura produzida na década de 1990, projetos que buscaram adequar o edifício teatral à construção cenográfica, destacando a necessidade de oficinas específicas de cada função necessária.

Por exemplo, no material da Funarte, *Oficina arquitetura cênica* (Brasil, 2003), são destacados os espaços de apoio técnico que um projeto de edifício teatral deve conter; dos espaços abordados, consideramos fundamentais para o trabalho da cenotécnica as seguintes oficinas:

OFICINA DE CARPINTARIA: Espaço livre para construção de elementos de madeira. Deve ter área segura para maquinaria e ferramentas. Acesso ao palco (alçapão) para traslado dos objetos construídos. Dimensão mínima de porta de ferro para ingresso de material – 3.00m x 4.00m.

OFICINA DE SERRALHERIA: Espaço para elaboração de elementos metálicos. deve ter área segura para maquinaria e ferramentas. Acesso ao palco (alçapão) para traslado dos objetos construídos.

OFICINA DE PINTURA: Espaço para a execução de serviços de pintura de objetos e telões. A área deverá ter altura para telões completos em posição horizontal ou vertical, e outra área para guarda de utensílios de pintura.

DEPÓSITO DE CENÁRIOS: Espaço para armazenar cenários que incluem painéis, telões, elementos tridimensionais e mobiliários, podendo ser ou não localizados no próprio edifício. Altura mínima: 6m.

CONTRARREGRAGEM: Espaço para armazenagem de objetos utilizados na cena, adereços, objetos e mobiliários menores.

DEPÓSITO DE CENOGRAFIA TEMPORÁRIA: Espaço para guarda de elementos cênicos de obras temporárias que requerem trânsito rápido (Ibid., p. 72-74).

O Theatro Municipal de São Paulo (TMSP), construído em 1903 e inaugurado em 1911, localizado na Praça Ramos de Azevedo⁸, no centro da capital paulista,

8 Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928), importante arquiteto brasileiro, foi o responsável pelo projeto do Theatro Municipal de São Paulo.

já foi um espaço em que se executavam as construções de seus cenários no próprio palco e em sua cúpula (Figura 1), onde eram pintados os painéis cenográficos.

Figura 1 – Pintando na cúpula do Theatro Municipal de São Paulo
(sem informação de data ou fonte)



Foto: cedida por Satie Inafuku, artista-técnica de pintura de arte da cidade de São Paulo

Figura 2 – Cúpula do Theatro Municipal de São Paulo atual (sem data)

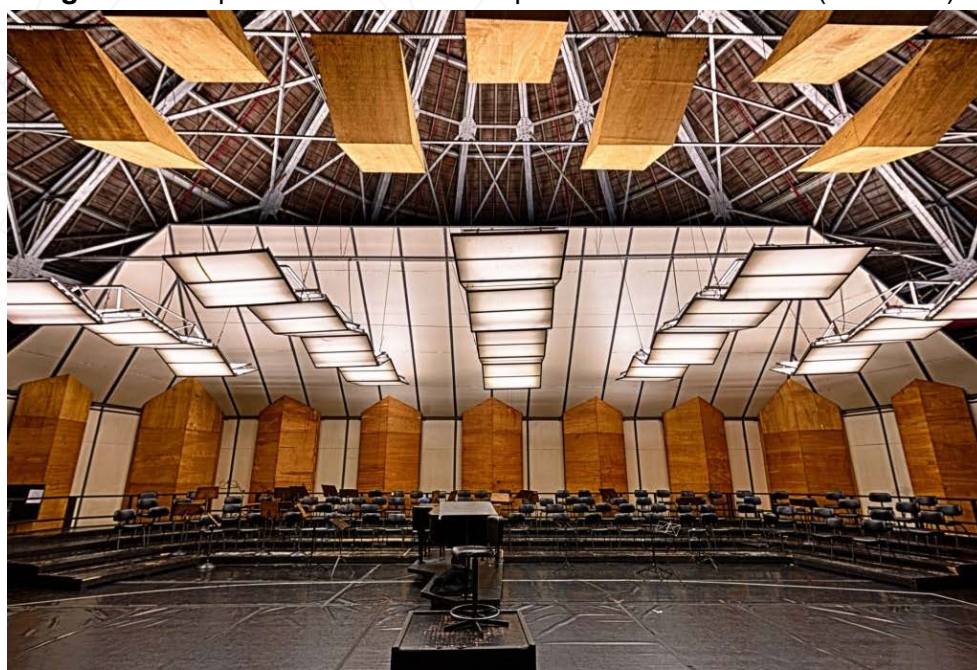


Foto: Ricardo Kleine⁹

⁹ Disponível em: <https://bit.ly/47HIQxz>.

Esse espaço da cúpula (Figura 1) foi adaptado para a realização de ensaios de orquestras e pequenas apresentações (Figura 2), já que atualmente o TMSP possui um espaço destinado aos trabalhos técnicos. Essa mudança do espaço de produção da cenotécnica para fora do espaço cênico é resultado de uma série de medidas de segurança sanitária. José Carlos Serroni (um dos nossos entrevistados), ao falar sobre as salas e oficinas dos teatros de ópera, lembra que:

[...] eles acabaram isolando essa área. E chegou-se à conclusão de que não era saudável você misturar a parte de construção – que tem barulho, que mexe com tintas, com cheiros, com coisa tóxica – e a circulação; então os teatros acabaram [com essa atividade] e começaram a aparecer essas centrais técnicas, para construir os cenários e trazer os cenários prontos (Serroni, 2021).

A Central Técnica de Produções Artísticas Chico Giacchieri (CTPACG)¹⁰ está localizada na Rua Pascoal Ranieri, no bairro do Canindé, na capital paulista, a aproximadamente 4,7 km de distância da sede do TMSP. A Central é o espaço destinado à realização de algumas construções cenográficas, manutenção e armazenamento de materiais que pertencem à instituição; também lá estão instaladas as oficinas de serralheria, marcenaria, pintura, sapataria, figurino, entre outras.

Para isso, o TMSP mantém parte da equipe de cenotécnica nas dependências do próprio TMSP e outra parte na CTPACG no Canindé. Essa equipe de cenotécnica do TMSP, dirigida por Aníbal Marques¹¹, compõe-se hoje de três chefes de maquinário, dezesseis maquinistas, sete contrarregras e sete montadores¹².

Um galpão de produções cenográficas necessita de espaço amplo, para que os equipamentos sejam bem distribuídos, além de portais de entrada e saída com dimensões suficientes para a passagem de grandes peças.

10 A CTPACG, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, foi criada em 2009 pelo decreto n. 50.439.

11 A entrevista realizada com Aníbal Marques (Pelé) foi publicada em 2022 na *Urdimento – Revista de Estudos das Artes Cênicas*, no Dossiê Cidades, Espaços Teatrais e Experiências Artísticas. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573103452022e0502>.

12 Dados extraídos da página oficial do Theatro Municipal de São Paulo. Disponível em: <https://bit.ly/3G4leqV>. Acesso em: 18 dez. 2020.

É esperado que esses cálculos, pensados para possibilitar o transporte das estruturas de cenário construídas, sejam planejados e analisados junto ao cenógrafo, tanto para o espaço de construção quanto para o de montagem. Para compreender as necessidades de um galpão ou central de produções cenográficas, propomos observar, como modelo, a empresa Jorge & Denis Produções Cenográficas (J&D), localizada em Itaquaquecetuba, região norte do estado de São Paulo, a 41 km da capital paulista¹³.

O galpão da J&D foi um espaço de produção destinado exclusivamente à construção de cenografias para teatros, produzindo cenários para óperas, musicais, teatros de grupo etc. Embora localizada fora da capital paulista, a J&D possui forte demanda de projetos, realizando montagens em inúmeros teatros de São Paulo, necessitando, assim, de transporte de carga para entregar essas peças cenográficas, bem como de cálculos precisos não apenas de medida, mas também de tempo. Em Itaquaquecetuba, eles fazem uso de dois galpões, sendo um destinado aos cortes, montagens e acabamentos, e o outro à montagem das peças completas e aos últimos reparos, antes do envio ao local do espetáculo.

Para um espaço de construção cenográfica é necessário que, além da amplitude tridimensional do ambiente, haja uma oficina de marcenaria, com todos os equipamentos de uso da área, uma oficina de serralheria, que deve ser em espaço externo e longe de materiais inflamáveis, logo, longe da oficina de pintura, que, por sua vez, necessita de infraestrutura específica como pia para lavagem dos pincéis e diluição das tintas, bem como salas administrativas onde são realizadas as reuniões para discussão do projeto, compra de materiais, pagamentos aos funcionários etc.

A cenotécnica em comunicação e intermédio

Chamamos a atenção para uma relação interna do ofício cenotécnico que foi surgindo com as regulamentações do ofício e da segurança quanto

¹³ Durante o desenvolvimento da pesquisa, por decorrência da pandemia que paralisou as atividades do setor cultural (como shows, exposições, espetáculos teatrais e eventos diversos), devido ao isolamento necessário para combater o vírus da covid-19, a dupla de profissionais Jorge e Denis passou por um processo de separação, dividindo os dois galpões. Hoje eles trabalham individualmente.

à manutenção do edifício teatral: a relação das equipes de construção e de operação. Mesmo identificando que, no Brasil, esses departamentos não são muito bem estabelecidos diante das atividades profissionais (ou seja, que o cenotécnico pode transitar entre os processos de operações, construções e montagens), percebemos que, para o cenotécnico experiente, há uma preferência por um desses processos. Como exemplo, citamos o relato de Francolino, que percebeu sua preferência ao ser contratado pelo TMSP, em 1979:

Não trabalhei muito tempo, porque o campo de trabalho era muito grande e eu não aguentei ficar naquele regime, preso dentro do Theatro. [...] Antes era assim: contratava e recebia pelos dias trabalhados; depois que era contratado pela Prefeitura, a gente recebia mensal da Prefeitura, a gente tinha um salário fixo; não me lembro muito bem na época quanto era, porque foi mudando. Fiquei um tempo na Prefeitura – acho que não chegou a um ano – trabalhando no Theatro Municipal. Saí e fui trabalhar novamente, inclusive fui fazer trabalho no Anhembi; lá era meu campo de trabalho, conhecia muita gente, muitos empreiteiros de stand (Gomes, 2021).

Francolino não ficou mais de um ano empregado no TMSP, pois seu interesse estava na circulação e na variedade que os trabalhos em galpões lhe ofereciam. Além da flexibilidade do contrato e das obrigações em cumprir um tempo estabelecido diariamente, Francolino também expressa que, naquele momento, permanecer fixo em um teatro era abrir mão de um grande “campo de trabalho” (entre eles o audiovisual e os eventos comerciais) para se dedicar exclusivamente ao campo teatral – ao contrário de Jorge Ferreira, que mesmo não conseguindo ser um dos contratados fixos do TMSP, em 1978 e 1979, escolheu por seguir as atividades na construção e montagem de cenários para espetáculos exclusivamente teatrais.

Quando os teatros passaram a ter uma equipe de técnicos “da casa,” parte da etapa de montagem cenográfica do espetáculo ficou a cargo desses profissionais fixos. Porém, a construção é executada fora do teatro, normalmente por uma outra equipe escolhida pelo setor interno da produção do espetáculo a ser apresentado. A operação, por sua vez, caso fique a cargo de profissionais fixos “da casa” ou de outra equipe contratada que não teve contato com as etapas construtivas e de montagem, pode sofrer conflitos.

A fragmentação do trabalho e a separação dos trabalhadores são geradores de problemas operacionais. Essa transformação alterou a relação dessa rede de trabalho e interferiu na comunicação dessas equipes departamentais.

De acordo com o relato de Pelé,

Hoje tem a pessoa que constrói, tem a pessoa que monta e tem a pessoa que opera durante o espetáculo. Antigamente, não: a gente fazia tudo. Então, a gente construía, montava e depois participava do evento, durante o evento, para fazer as traquitanas “funcionar”. Então, a gente aprendia um pouco de tudo dentro desse meio (Marques, 2021).

Dessa forma, aumentou a necessidade de uma liderança técnica¹⁴, responsável também por intermediar as equipes de construção, montagem e operação, sendo esses líderes o diretor de cena, o diretor de palco e/ou o *stage manager*. Mesmo com essa mediação, Jorge (que escolheu se dedicar ao processo de construção da cenotécnica) e Pelé (que, sendo funcionário fixo do TMSP, dedicou-se às operações de manutenção do edifício teatral) relatam a permanência de alguns desafios que ainda dificultam a comunicação entre as equipes dos processos da cenotécnica.

No livro *Os invisíveis do teatro: segundo ato*, Jorge Ferreira Silva (2021) oferece um capítulo para abordar a mediação da função do *stage manager* nas produções de teatro musical, atentando-se para a necessidade de formação técnica sobre o uso de maquinarias utilizadas no Brasil – que, segundo o autor, por falta de recurso tecnológicos avançados, trabalha por meio de mecanismos manuais. E reforça:

Assim fica tudo à mercê dos maquinistas, que são os que restam para salvar os “B.O.” Nesse caso, o Stage Manager não tem o que fazer, porém é o responsável por tomar as decisões. Depois de vinte anos de convívio, um diálogo mais estreito entre essas profissões ainda está para acontecer (Ibid., p. 174).

Pelé, um desses maquinistas operadores que pode “salvar” o espetáculo no aparecimento de um “B.O.” (erro, imprevisto etc.), apresentou na entrevista

14 Sobre lideranças técnicas do espetáculo, ver a dissertação de Rafael Augusto Bicudo de Souza: *Direção de cena: noções, processos e diálogos*, defendida em 2019 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPGAC/USP).

um diálogo que imagina que poderia acontecer entre o responsável da construção e o responsável da operação em momentos de montagem, quando a cenografia de um espetáculo chega ao TMSP:

- Olha, vai descer um cenário aqui.
- Mas aqui vai entrar esse carro, como você vai descer?
- Mas a gente escolheu essa vara, está aqui no desenho.
- Gente, desenho é uma coisa; a prática é outra (Marques, 2021).

Nessa situação apresentada por Pelé, encontramos o problema de comunicação entre o cenotécnico maquinista operador e o cenotécnico construtor em situação de montagem. Também vemos presente, porém, um possível erro técnico ao desenvolver o projeto: não calcular os movimentos dos materiais cenográficos presentes. Situações como essa podem ser evitadas se os cenotécnicos responsáveis pelo processo de construção, operação e montagem tiverem uma comunicação direta? Ou, como supõe Silva (2021), se as lideranças técnicas tiverem formação completa de operação e técnicas manuais? Para Pelé, uma conversa entre os cenotécnicos (construção e operação) antes da realização da montagem cenográfica é fundamental para evitar problemas. Ele relata, aliás, que quando realizava montagens em outros teatros, “A primeira coisa, quando eu chegava no teatro, chamava os técnicos: ‘Vamos tomar um café comigo?’ Pegava o desenho e falava: ‘Olha, é isso aqui que nós vamos montar; como vocês acham que eu devo fazer?’” (Marques, 2021).

Acreditamos que essas questões necessitam de aprofundamento e precisam ser levantadas por todas essas equipes em busca de uma solução. Dificilmente encontraremos, no processo de uma montagem cenográfica, a ausência de problemas como o narrado por Pelé, totalmente ligado à comunicação entre as equipes de diferentes funções. Essa rotina acaba exigindo um direcionamento na profissionalização do cenotécnico, no sentido de ser ele o único responsável por solucionar os problemas, como também de ter o dever de os antecipar.

A questão aqui não é apenas um debate sobre uma capacidade de saber ou não tudo que pode ou vai acontecer, mas de enfatizar a pouca atenção dada a uma relação profissional e sua importância no trabalho cênico; tal ausência

de atenção à importância desse diálogo, que configura um trabalho de equipe orquestrado por um responsável, gera uma ausência de discussões a respeito dos problemas corriqueiros apresentados por esses trabalhadores. Não apenas relacionada a problemas de comunicação entre equipes, essa questão também destaca um debate importante em torno da distribuição do tempo necessário e disponível (cada vez mais exíguo) para esses processos de trabalho. A exigência sobre esses profissionais é maior do que a atenção dada a essas áreas, tanto em sua formação quanto em sua profissionalização. A busca pela autonomia da cenotécnica também está incluída no levantamento das pautas apresentadas por seus profissionais, que, muitas vezes, são esquecidas após o problema ser resolvido por eles mesmos diante da pressão do mercado de trabalho.

Considerações finais

Ser classificado como profissional cenotécnico corresponde a desempenhar um papel administrativo que organiza toda as funções operacionais integrantes da cenotécnica. Caso o profissional não receba a classificação de cenotécnico, receberá a de uma das funções que operam para o saber da cenotécnica: marceneiro cênico, serralheiro cênico, pintor de arte, adrecista, montador, maquinista construtor, maquinista montador, maquinista operador ou até carregador, mesmo que este profissional tenha executado todas ou boa parte dessas funções apresentadas em um único espetáculo. Observamos que o papel atribuído ao cenotécnico é também um papel de poder sobre essas funções citadas, alcançado diante de um plano de carreira, como podemos verificar nas trajetórias de Aníbal Marques, cenotécnico chefe da equipe do TMSP, e Jorge Ferreira Silva, cenotécnico coordenador de equipe e empresário. Nesse plano de carreira, o profissional começa executando serviços como ajudante de marceneiro, serralheiro, pintor, adrecista, para então tornar-se o responsável por esses setores. É justamente no domínio dos conhecimentos de todos os processos necessários para construção, montagem e operação de cenário que está o “poder” do cenotécnico.

Durante a produção cenográfica, a equipe de estruturação (serralheria e marcenaria) recebe do cenotécnico as instruções para a execução da peça do cenário, normalmente acompanhada de desenhos técnicos,

plantas e ilustrações que são disponibilizadas pelo cenógrafo ou produtora. Esses operadores (serralheiros, marceneiros, aderecistas e pintores) executam seus trabalhos por partes, que só serão acopladas no momento do acabamento da pintura, dos últimos reparos e treinamento da manobra dos maquinários, quando há. Nessa linha de funções em que, na ordem, estão presentes o cenógrafo, a produtora, o cenotécnico e as equipes de construção, montagem e operação, identificamos a hierarquia entre as áreas, diante da subordinação de umas às outras. A primeira identificação está na distância e proximidade que cada uma dessas funções tem com a ideia do cenário (o projeto): quanto mais próximo do projeto e mais ciente do resultado, mais decisões tomará. A segunda está relacionada à dicotomia entre arte e técnica, que corresponde à assinatura da obra, ou seja, da criação como ideia.

Todas essas perspectivas estão relacionadas à estrutura de produção do trabalho, vinculada à ordem do capital, que exige a separação de todas essas categorias, atribuindo-lhes a ideia de forças distintas (intelectual e manual). Acontece que, analisando os depoimentos de profissionais que operam em diferentes posições da cenotécnica, percebemos que essa divisão que estrutura a produção do trabalho não corresponde à dinâmica executada, principalmente quando se trata do papel criador. Aquele que pensa, calcula e desenha o cenário é reconhecido como o criador, enquanto aquele que identifica os materiais, as ferramentas e manipula todos esses instrumentos para construção desse cenário é reconhecido como o executor.

A cenotécnica é um ofício tradicional, no sentido de que os conhecimentos determinantes em suas produções são transmitidos de forma geracional, em meio à relação de trabalho presente em seu exercício. Diante de uma rede profissional de parcerias e trocas, são os próprios profissionais que ensinam, aprendem e produzem novas fórmulas de trabalho. Os locais de trabalho constituem o ambiente em que a produção dos conhecimentos acontece; neles, criam-se espaços de compartilhamento e aprendizagem do ofício. Lembramos também que por muito tempo, no Brasil, não havia instituição de formação que se dedicasse a essa prática. Todos os profissionais entrevistados para esta investigação aprenderam fazendo, aprenderam trabalhando no exercício efetivo de suas funções e dependeram da generosidade, confiança e disponibilidade de outros profissionais.

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ACIR, J.; SARAIVA, J.; RICHINITI, L. **Manual de cenotecnia**. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- ALBERTI, V.; FERREIRA, M. de M.; FERNANDES, T. M. (org.). **História oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000. v. 1.
- BAPTISTA, A. K. **A gestão da produção de cenários: da compra de insumos à execução e aos impactos sobre a atividade dos cenotécnicos**. 2012. Monografia (Especialização em Ergonomia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- BRASIL. Decreto n. 82.385, de 5 de outubro de 1978. Regulamenta a Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre as profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 6 out. 1978.
- BRASIL. **Oficina arquitetura cênica: Projeto Resgate e Desenvolvimento da Técnica Cênica**. Rio de Janeiro: Funarte/Centro Técnico de Artes Cênicas, 2003.
- BRASIL. **Oficina cenotécnica: Projeto Resgate e Desenvolvimento de Técnica Cênica**. 3. ed. Rio de Janeiro: Funarte/Centro Técnico de Artes Cênicas, 1997.
- CASTIAJO, I. **O teatro grego em contexto de representação**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- FERREIRA, A. B. de H. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FERRO, S. O canteiro e o desenho. *In*: FERRO, S. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 105-200.
- HEIDEGGER, M. A questão da técnica. **Scientiae Studio**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-398, 2007.
- MARX, K. **O capital: crítica da economia: o processo de produção do capital**. São Paulo: Boitempo, 2013. v. 1.
- MEIHY, J. C.; HOLANDA, F. **História oral: como fazer, como pensar**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- MEIHY, J. C. S. B. Os novos rumos da história oral: o caso brasileiro. **Revista de História**, São Paulo, n. 155, p. 191-203, 2006. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i155p191-203.
- NASCIMENTO, P. S. C. **Cenotecnia, a criação dos operários da cena: um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo**. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2022. Disponível em: <https://bit.ly/4a9ptzr>. Acesso em: 8 dez. 2023.

- NASCIMENTO, P. S. C. O que é Cenotécnica? Função e o ofício do trabalhador cenotécnico. **Anais ABRACE**, v. 21. Campinas: XI Congresso da ABRACE, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/41g42II>. Acesso em: 8 dez. 2023.
- NERO, C. del. **Cenografia**: uma breve visita. São Paulo: Claridade, 2008.
- NOSELLA, B. L. D.; NASCIMENTO, P. de S. C. do. A história oral e a história dos fazeres e ofícios do espetáculo: a história oral na investigação do ofício cenotécnico. *In*: BATISTA, N.; SANTHIAGO, R. **História oral e teatro**. São Paulo: Letra e Voz, 2024, previsto. No prelo.
- NOSELLA, B. L. D.; NASCIMENTO, P. de S. C. do. O martelo e o edifício: o encontro entre ofício e espaço pela experiência de um trabalhador cenotécnico no Theatro Municipal de São Paulo. **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, p. 1-23, 2022. DOI: 10.5965/1414573103452022e0502.
- NOSELLA, B. L. D.; MOREIRA, C. M. G. História, política e cena: questões de oralidade e história na pesquisa cênica. *In*: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DE HISTÓRIA ORAL, 12., 2017, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: ABHO, 2017. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://sudeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1508074528_ARQUIVO_Texto_BeriloeCarina.pdf. Acesso em: 23 jul. 2023.
- RAJÃO, J. C. **O impacto gerado por trabalhadores novatos em um Centro de Produção Cenotécnica**. 2012. Monografia (Especialização em Ergonomia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- RANGEL, O. **Técnica teatral**. Rio de Janeiro: Telegráfica, 1949.
- SILVA, J. F. **Os invisíveis do teatro**: primeiro ato. São Paulo: Intermezzo Editorial, 2020.
- SILVA, J. F. **Os invisíveis do teatro**: segundo ato. São Paulo: Intermezzo Editorial, 2021.
- SIMÕES, C. F. **À luz da linguagem**: a iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “scriptura do visível”. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

Entrevistas

- GOMES, Francolino Manoel. Apêndice B – Entrevista II. [Entrevista cedida a] Priscila de Souza Chagas do Nascimento. São Paulo, 2021. *In*: NASCIMENTO, P. S. C. **Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo**. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, p. 110-128, 2022.
- MARQUES, Aníbal. Apêndice C – Entrevista III [Entrevista cedida a] Priscila de Souza Chagas do Nascimento. São Paulo, 2021. *In*: NASCIMENTO, P. S. C. **Cenotecnia**,

a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, p. 129-150, 2022.

SERRONI, José Carlos. Apêndice G – Entrevista VII [Entrevista cedida a] Priscila de Souza Chagas do Nascimento. São Paulo, 2021. *In*: NASCIMENTO, P. S. C. **Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo.** 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, p. 200-222, 2022.

TERRIBELE SOBRINHO, Ermelindo. Apêndice A – Entrevista I [Entrevista cedida a] Priscila de Souza Chagas do Nascimento. São Paulo, 2021. *In*: NASCIMENTO, P. S. C. **Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo.** 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, p. 94-109, 2022.

Recebido em 04/09/2023

Aprovado em 11/12/2023

Publicado em 28/12/2023