

ÉDEN PERETTA
BERILO L. D. NOSELLA
(ORGANIZADORES)

CORPOLÍTICO

CORPO E POLÍTICA NAS ARTES DA PRESENÇA




editora **UFOP**

CORPOLÍTICO

corpo e política nas artes da presença



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

Reitora

Cláudia Aparecida Marlière de Lima

Vice-Reitor

Hermínio Arias Nalini Jr.



editora**UFOP**

Diretor Executivo

Prof. Frederico de Mello Brandão Tavares

Coordenador Editorial

Daniel Ribeiro Pires

Assessor da Editora

Alvimar Ambrósio

Diretoria

André Luís Carvalho (Coord. de Comunicação Institucional)

Marcos Eduardo Carvalho Gonçalves Knupp (PROEX)

Paulo de Tarso A. Castro (Presidente do Conselho Editorial)

Sérgio Francisco de Aquino (PROPP)

Tânia Rossi Garbin (PROGRAD)

Conselho Editorial

Profa. Dra. Débora Cristina Lopez

Profa. Dra. Elisângela Martins Leal

Prof. Dr. José Luiz Vila Real Gonçalves

Prof. Dr. José Rubens Lima Jardimino

Profa. Dra. Lisandra Brandino de Oliveira

Prof. Dr. Paulo de Tarso Amorim Castro

Éden Peretta
Berilo L. D. Nosella
(Organizadores)

CORPOLÍTICO

corpo e política nas artes da presença

1ª edição

Ouro Preto
2018



© EDUFOP

Coordenação Editorial

Daniel Ribeiro Pires

Capa

Arte: Pollyanna Assis

Foto: William Klein, 1961. Disponível em: <<https://www.foam.org/museum/programme/william-klein>>. Acessado em: 4 jun. 2018.

Diagramação

Pollyanna Assis

Revisão

Rosângela Zanetti, Ciro Mendes e Livia Moreira

Ficha Catalográfica

(Catalogação: sisbin@ufop.edu.br)

C822 Corpolítico : corpo e política nas artes da presença / Éden Peretta, Berilo L. D. Nosella (Organizadores). – 1. ed. – Ouro Preto : Editora UFOP, 2018.

100 p. : il. : color.

1. Teatro. 2. Performance (Arte). 3. Corpo como suporte da arte.
4. Política. 5. Butô. I. Peretta, Éden.
II. Nosella, Berilo Luigi Deiró.

CDU: 792

ISBN 978-85-288-0359-4

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial da Editora UFOP, a partir do Edital nº 001/2014, após avaliação por pareceristas ad hoc.

A originalidade dos conteúdos e o uso de imagens são de responsabilidade dos autores da obra.

Todos os direitos reservados à Editora UFOP. Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida, arquivada ou transmitida por qualquer meio ou forma sem prévia permissão por escrito da Editora.

EDITORA UFOP

Campus Morro do Cruzeiro

Centro de Comunicação, 2º andar

Ouro Preto / MG, 35400-000

www.editora.ufop.br / editora@ufop.edu.br

(31) 3559-1463

SUMÁRIO

07 APRESENTAÇÃO

13 CORPO POLÍTICO

15 Imagens de uma dança - *Yoshito Ohno*

23 CORPO, POLÍTICA E PERFORMANCE

25 Corpolítico/Corpoemaprocesso - *Clarissa Alcântara*

31 Ações imanentes: as práticas performáticas que precedem as intervenções urbanas. O corpo latente - *Zalinda Cartaxo*

45 Políticas e práticas artísticas do afeto: violência e carícia no corpo da cidade - *Clóvis Domingos dos Santos*

61 CORPO, POLÍTICA E PRESENÇA

63 Teatro e política: ensaio à introdução de um debate - *Berilo Luigi Deiró Nosella*

73 Toda relação social, desenvolvida por meio da representação, passa pelo político, mas nem todo coletivo teatral se politiza - *Alexandre Mate*

85 O corpo e a cidade - *Carina Maria Guimarães Moreira*

97 SOBRE OS AUTORES

APRESENTAÇÃO

Desde o final do século XIX, as artes cênicas passaram por um profundo processo de transmutação estética e epistemológica, gerando verdadeiras rupturas nos modos de fazer e pensar a sua práxis artística. A revolução ética e estética do teatro novecentista ocidental foi gerada por uma confluência de inúmeros fatores sociais que transcendiam a esfera da arte. Os novos paradigmas que se legitimavam naquelas décadas construíram uma atmosfera de revoluções e utopias, tanto no pensamento como na sociedade. O universo das artes reconstruiu-se assim em constante tensão com a ebulição daqueles tempos, seja contrapondo, seja reforçando, seja mesmo insinuando novos caminhos para a vida.

A ascensão e a difusão da ciência, a explícita hibridização das culturas e as novas reivindicações sociais e políticas propulsionaram, de modo exponencial, as experimentações artísticas daquela época. A redescoberta do corpo e o retorno à natureza foram tendências sociais que, somadas aos novos paradigmas filosóficos, influenciaram de modo determinante as revoluções no campo das artes da cena, uma vez que complexificaram a concepção de sujeito e emprestaram um real protagonismo ao corpo humano. As pesquisas teatrais sobre as ações físicas, assim como as investigações sobre o movimento conduzidas pelos precursores da dança moderna, deslocaram o corpo para o centro de uma complexa teia de relações não apenas artísticas, mas também éticas e políticas. As artes da cena passaram a assumir a presença corpórea do artista como epicentro de suas utopias, reivindicando – de forma explícita ou subliminar – profundas transformações na sociedade e na vida.

Durante todo o século XX, as artes cênicas continuaram se reinventando, atualizando ou despindo-se de seus antigos projetos. A dança repensou suas utopias “modernas” para mergulhar em um processo contínuo de hibridizações, seja a partir do “desencantamento” proposto pelo seu pós-modernismo norte-americano, seja pela refundação de sua

integridade por meio do teatro-dança alemão, seja pelas investigações do “corpo de carne” reivindicadas pela dança Butô japonesa. O teatro partiu de um panfletarismo engajado do agitprop e reinventou suas estratégias políticas e estéticas para desestabilizar a percepção e as certezas de seus espectadores. Para tanto, gradativamente, implodiu e/ou reinventou inúmeros elementos que historicamente serviam-lhe como atributo definidor: o texto, o espaço cênico, a luz e o próprio ator.

Em meados do século XX, surge a *performance* como manifestação artística fundada na irrupção da presença do artista em um espaço público, executando ações essencialmente efêmeras com o intuito de desequilibrar a dinâmica naturalizada do cotidiano. Promíscua e politizada em suas raízes, a *performance* chega aos dias de hoje como filha herética de seu tempo, refletindo, traduzindo e contrapondo as inquietações e desmobilizações da sociedade contemporânea. Sociedade esta que atingiu um altíssimo grau de desenvolvimento tecnológico, e os avanços em termos de qualidade de vida para todos, como prometido, foram acompanhados, forçando, assim, novos desafios e instrumentos para seus artistas. As novas tecnologias e os novos paradigmas estabelecidos pela virtualidade das relações potencializam igualmente diferentes formas de fazer e pensar as artes da cena na contemporaneidade; tensionam as certezas sobre os determinismos da matéria, projetando a fisicidade da arte para a virtualidade de suas potências, reelaborando de forma transversal as diferentes manifestações das artes cênicas, ressignificando os conceitos de corporeidade e presença, estimulando-nos a pensar sobre novas estratégias políticas e estéticas de intervenção.

Nesse sentido, o simpósio *H#1 – CORPOLÍTICO: corpo e política nas artes da presença, proposto pelo grupo de pesquisa* (CNPq) “HÍBRIDA – poéticas híbridas da cena contemporânea”, sediado no Departamento de Artes Cênicas da UFOP, visou problematizar, pelo olhar multidisciplinar, a dimensão política inerente às artes da cena, potencializada pela presença corpórea – atual ou virtual – do artista.

Para tanto, em março de 2013, foram organizadas cinco mesas de debate compostas por docentes da UFOP e convidados externos,

entremeadas por espetáculos de teatro e dança, bem como por videoinstalações e intervenções performáticas no espaço urbano de Ouro Preto. As mesas propostas, bem como os espetáculos, as *performances* e as instalações tiveram assim o intuito de espacializar a discussão, potencializando o debate interdisciplinar sobre os múltiplos entendimentos acerca da intersecção entre política e artes cênicas propiciados pela presença corporal do artista, não apenas no “sentido histórico” transcurso, mas também no sentido de olharmos para o ontem e o hoje de forma crítica e interrogativa. Assim, um conjunto de reflexões, de debates e, principalmente, de questões foi ali levantado e, posteriormente, materializado em forma de textos reflexivos, questionadores e, como não poderia deixar de ser, performáticos e políticos.

Tal resultado mostrou profundo potencial para além da experiência temporal e espacial do simpósio realizado em 2013, a ser explorado numa publicação que se abrisse a novos públicos/leitores, a novas questões, a reflexões e a transformações. Foi com este sentimento que trabalhamos nos anos posteriores até o presente momento: para concretizar e viabilizar este volume que, com muita alegria e inquietação, agora se publica, fazendo um convite a todos para que, norteados pelas breves trilhas abertas por esta apresentação, em meio às noções nada simples de corpo, política, *performance* e presença, pelos sentimentos talvez não tão opostos de crítica e utopia, realizem um mergulho reflexivo e sensorial neste conjunto de textos que se unem no desejo por um mundo mais justo e artisticamente mais vivo.

A presente publicação visa, portanto, registrar e compartilhar um pouco desse intenso momento vivido, em março de 2013, na cidade de Ouro Preto (MG), organizado também em torno da presença do dançarino de Butô Yoshito Ohno, no Brasil, em ocasião do projeto Winds of Time, proposto pela produtora paulistana Prod.Art e o SESC/SP. A sua passagem por Ouro Preto só foi possível devido aos inestimáveis apoios da Reitoria da Universidade Federal de Ouro Preto e da Secretaria de Turismo da Prefeitura Municipal de Ouro Preto, às quais ficam aqui registrados nossos mais sinceros agradecimentos.

Com o intuito de reorganizar a estrutura inicial do simpósio, os textos deste volume foram aglutinados em três partes por afinidade de discussão, a fim de tornar mais fluidos a leitura e o diálogo entre os autores, sem que isso significasse ausência de unidade entre o conjunto de textos e as possibilidades de leituras e inquietações.

Na primeira parte, como ponto fulcral do debate e ensaio de abertura, compartilhamos a totalidade das imagens e as palavras trazidas até nós por nosso convidado internacional, o dançarino Yoshito Ohno, o qual nos premiou com uma conferência imagética e poética, explicitando a potência política existente em cada detalhe de nossa vida cotidiana e celebrada por sua específica concepção de dança. Para tanto, pudemos contar aqui com a tradução de Toshio Mizohata e Jéssica Cardoso e a transcrição de Bárbara Carbogim.

Na segunda parte, nossos argumentos vão desde a própria problematização do título do evento observado com ardilosas chaves poético-filosóficas por Clarissa Alcântara até as profundas conexões que tal neologismo provoca nas relações políticas entre o corpo e a cidade, vivificadas pelo campo da *performance*. Tal leitura ganha diferentes prismas e desdobra-se para diversas direções nas instigantes contribuições e experiências trazidas por Clóvis Domingos e Zalinda Cartaxo.

No terceiro momento, Berilo Nosella nos introduz em algumas problematizações sobre as possíveis intersecções entre teatro e política, propondo um recorte epistemológico específico para o debate. Essa sua proposição é então tensionada, de um lado, para as suas raízes pelo instigante ensaio histórico de Alexandre Mate e, do outro, para seus frutos, pela rica análise de Carina Moreira sobre uma experiência contemporânea do teatro político.

Enfim, mais do que grandes conclusões acerca das intersecções temáticas propostas, o evento e a presente compilação buscaram possibilitar felizes encontros entre pesquisadores e artistas de diferentes regiões do Brasil e do mundo, criando diversificadas formas de abordagem para ampliar uma discussão que se mostra extremamente contemporânea.

Observando agora à distância, é possível afirmarmos que o simpósio nos projetou muito mais em reticência, na potência e na abertura para o futuro, do que em um conclusivo ponto final. Seus frutos ainda hoje reverberam em todos aqueles que lá estiveram, reivindicando novos espaços e encontros. Esperamos, assim, em breve, podermos compartilhar com vocês outros ensaios tão ricos como esses que se encontram em suas mãos. Uma boa leitura a todos e a todas!

Éden Peretta
Berilo L. D. Nosella

CORPO POLÍTICO

IMAGENS DE UMA DANÇA

Yoshito Ohno

Tradução: Toshio Mizohata e Jéssica Cardoso

Transcrição: Bárbara Carbogim



Foto de William Klein, 1961¹

Havia uma guerra no Japão, então o Japão estava perdido na guerra. Eu tinha seis anos de idade. Eu me lembro da guerra porque ela era muito fantástica para mim, porque eu podia ver aviões voando no céu e tudo mais. Eu olhava para os aviões e ficava muito animado. Tatsumi Hijikata tinha dezesseis anos na época. Kazuo Ohno tinha mais ou menos cinquenta anos de idade. Kazuo era cristão protestante, ele lutou na guerra por nove anos. Ficou na China por sete anos e depois disso ficou

¹ Disponível em: <<https://www.foam.org/museum/programme/william-klein>>. Acessado em: 4 jun. 2018.

mais dois anos na Austrália. Ele experimentou a guerra de um modo bem severo e depois disso voltou para o Japão. Aqui na foto², aparecemos eu, Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, depois de termos a experiência da guerra. Então, a guerra terminou, e a nação japonesa pós-guerra estava muito pobre e danificada. O governo tentou reerguer as companhias, e as pessoas concordaram em trabalhar com salários muito baixos. Mas depois desse período, os trabalhadores queriam uma vida melhor, um salário melhor, e eles demonstraram isso para o governo. Eles fizeram demonstrações políticas. E foi nessa época que o *butô* nasceu. Também as pessoas do teatro se juntaram nessa demonstração política para o governo.

E nós estávamos ensaiando no estúdio nesse período. Veja, essa é a polícia³, uma forma de protesto. Kazuo Ohno disse da experiência da guerra: “não jogue as pedras apenas para aquele lado, tem de jogar a pedra dentro de você, eu vou jogar a pedra, mas ela também será jogada para dentro de mim”⁴. Se fizermos isso no palco, nós temos que ter consciência de que alguma coisa vai voltar para gente. O movimento do palco deve ser muito vivo. Kazuo Ohno sempre disse que a guerra era um problema porque os dois lados pensam que estão certos. Então não é suficiente jogar a pedra só para um lado, nós teríamos que voltar a pedra para dentro de nós também. Eu acho que essa relação é muito importante. Por isso que a gente tinha esse treinamento naquela época.

Essa forma... essa forma⁵ foi criada naquela época, aqui sou eu. E Hijikata fez desse jeito⁶. Esta foto é de uma improvisação, é uma *performance* de improvisação. A fotografia foi feita por William Klein. Esta foto está incluída no livro de fotografia de William Klein intitulado “Tôquio”. Nesse livro, a primeira imagem que aparece é de um fisiculturista treinando o corpo. Lutador de boxe, jogador de beisebol, naquela época não havia jogador de futebol no Japão. Havia fotos também de salão de beleza.

² Foto projetada da intervenção urbana feita por Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno e Yoshito Ohno, acima apresentada.

³ Faz movimentos de correr, atirar algo como uma pedra e voltar correndo.

⁴ Faz as demonstrações com o corpo com movimentos de jogar a pedra para fora e para o próprio peito.

⁵ Demonstra a sua própria forma registrada pela foto de Klein.

⁶ Demonstra a forma que Tatsumi Hijikata fazia na mesma foto.

Eram coisas que a gente não tinha na época da guerra e que estavam voltando. Kazuo Ohno está vestido como uma mulher. Na tradição japonesa, a gente tem o *kabuki*, onde o homem faz também o papel de mulher. Kazuo Ohno aparece como mulher na foto, e isso era aceitável no Japão. Kazuo Ohno foi para Nova Iorque e mostrou sua foto com roupa de mulher. A pessoa que estava no teatro e o recebeu ficou preocupada por ele estar vestido de mulher. E eu disse: “não tem problema, eu sou o filho dele”. Mesmo, naquela época, em Nova Iorque, a homossexualidade não era muito aceita. Ela não era efetivamente normal.

O *butô* foi criado nessa relação entre as pessoas e a nação. Essa era a situação que estava aí⁷ quando essa foto foi tirada. O lugar que a foto foi tirada é Tóquio. É um lugar muito tradicional. Agora o lugar mudou, há muitos prédios. Agora mudou o território⁸.

*

O *shintai* é baseado na vida cotidiana, levantar-se, sentar, o que a gente faz no dia a dia. Se Kazuo se levantasse nas suas *performances*, ele se levantaria assim⁹, isso é *nikutai*. Sem as coisas do dia a dia, eu vejo uma flor, uma flor muito bonita, isso é *shintai*, uma flor bonita. A flor está me olhando, ela está me olhando, isso é um jeito poético, o *nikutai*. *Shintai* é o dia a dia, o *nikutai* seria um jeito poético, como no surrealismo. Outra palavra: *karada*, significa corpo também. *Karada* pode significar também vazio. O corpo está vazio. Vazio. *Karada* é como se fosse nada. Tudo entra e sai do *karada*. Tudo vai pra dentro do *karada*. Vitalidade. Isso seria o corpo do *karada*: vazio. E essas coisas são muito importantes de pensar, o *karada*, *nikutai* e *shintai*¹⁰.

*

⁷ Aponta para a foto projetada.

⁸ Terminada esta fala, Yoshito Ohno pede ao mediador da mesa, Édén Peretta que direcione sua fala. Peretta, então, pergunta como ele entende a relação *shintai-nikutai* (corpo social – corpo de carne) na dança *butô*.

⁹ Demonstra levantando-se da cadeira de modo cênico.

¹⁰ Nesse momento, a palestra é aberta para os participantes fazerem perguntas. A primeira é relacionada ao interculturalismo e como o ocidente pode se apropriar do *butô*, até mesmo aprender a dançá-lo, levando em conta que ele tem uma origem cultural muito particular.

Por exemplo, aqui há três pessoas na foto, de idades diferentes, vinte, trinta, e Kazuo com cinquenta e três. Hijikata nasceu no campo, lá é muito frio e muito pobre. Ele andava desse jeito¹¹. E Kazuo Ohno... a mãe de Kazuo Ohno nasceu no mesmo lugar que Hijikata. Kazuo Ohno nasceu mais ao norte, bem perto da Rússia. Na vida dele, havia muito da cultura russa, por exemplo, a comida russa. Ele era muito aberto para o novo, para o que vinha de fora. E ele era cristão e era muito livre. Hijikata era mais ou menos de um jeito oposto. Ele tinha medo de Deus. Ele sempre trazia algum tipo de escuridão. Eu nasci em Yokohama. E Hijikata me disse uma vez que eu sou um garoto da cidade, muito concreto. Os três são muito diferentes e se encontraram no mesmo lugar. E a primeira vez que fizemos algo foi com a dança moderna e nós começamos a partir daí, da dança moderna. Nós começamos também a partir do balé. Mas nós duvidamos. Quando Hijikata estava no colegial, ele viu os passistas na Alemanha marchando dessa maneira¹², e ele os admirou. E ele estava muito interessado na forma rígida do corpo. E ele ficou pensando muito nisso. Sentados no tatame, a gente procurou buscar comidas e conversar com as pessoas. Na tradição do Japão, a forma do corpo é essa¹³. E não é boa para o balé clássico. Então a gente estava procurando uma forma de dança que se encaixasse na gente. Primeiro, Hijikata falou para eu trazer meu corpo rígido. Nós começamos desse corpo rígido. Era muito diferente das danças que a gente tinha conhecido antes. Hijikata tinha o conhecimento de muitas danças. Mas o corpo dele sempre estava com frio, em uma situação pobre. Sem músculos. Então, ele pintou seu corpo de branco. As pessoas diziam que era como se fosse uma dança de um esqueleto. Hijikata tinha esse corpo quando ele dançava. Ele dizia que eu não devia imitá-lo porque eu era um garoto da cidade. Kazuo Ohno voltou da guerra onde viu e sentiu muitas mortes. E ele dizia: “eu sou um morto”. Então, ele também pintou seu corpo de branco, fingindo ser um morto. Ele tentou dançar como se estivesse entre a vida e a morte. Hijikata dançava entre a vida e a escuridão.

¹¹ Demonstra uma forma de caminhar mais dura e arqueada.

¹² Demonstra uma marcha.

¹³ Demonstra uma postura introvertida.

Nós encontramos isso porque, primeiramente, aprendemos a dança ocidental, como o balé. Entretanto, achamos que o *butô* fosse universal, tanto para a cultura ocidental quanto para o Japão, assim como o teatro tradicional do Japão, o *kabuki* e o *nô*. Na tradição japonesa, é muito importante não se mexer, pois precisávamos, de antemão, entender como nos movíamos e como não nos movíamos. O *butô* foi criado para se confrontar com a dança ocidental. Hijikata perguntou-me quando estava prestes a morrer: “o que é a dança do seu pai Kazuo Ohno?” Eu lhe respondi: “a dança do Kazuo Ohno é uma dança muito moderna”. Eu não disse que Kazuo Ohno dançava *butô*. Não temos a dança moderna como um estilo, mas nós temos várias coisas modernas para dançar.

Eu também estava muito interessado no trabalho do Marcel Marceau e do cineasta [inaudível¹⁴]. Eu estudei muitas coisas do ocidente, para achar qual era a minha. Kazuo Ohno disse que o movimento dele parecia com a pantomima. Ali numa cidade chamada [inaudível], no sul da França, tinha um festival de pantomima e o festival convidou Kazuo. E, nesse festival, Marcel Marceau estava fazendo *performance*, e Kazuo Ohno também. A pantomima é muito próxima para nós. Kazuo ficou impressionado com Marcel Marceau, então ele aprendeu também. A gente não tem realmente uma divisão do que é do ocidente, do que é do oriente e do que é do Japão. Se alguma coisa nos alcança, podemos fazer tudo. Nós, do Japão, esperamos estar sempre prontos para tudo o que vem de fora e tudo o que sai de dentro. Nos países da Ásia, nós ultrapassamos as fronteiras. Então, dessa forma, o *butô* viveria na cultura do ocidente¹⁵.

*

Então comecei a criar minha *performance*. Hijikata nunca viu nenhum de meus processos. E ele me deu um texto logo depois que eu

¹⁴ Como esse texto se trata de uma transcrição do registro videográfico da palestra de Yoshito Ohno, nos momentos de sua fala, em que não nos foi possível o entendimento da palavra devido à qualidade da gravação, assinalaremos “inaudível”.

¹⁵ Após terminada essa resposta, foi feita outra pergunta sobre o processo de construção do espetáculo de *butô* apresentado no Simpósio Corpolítico.

apresentei, e o texto dizia que eu estava dançando a flor e o pássaro... o pássaro. Eu queria ter entendido como ele entendeu. Eu queria entender como ele conseguiu ver a flor e o pássaro, porque ele não viu o processo, ele só viu a apresentação. Eu não sei como foi na minha cabeça, eu queria ter achado a delicadeza no meu coração. Eu ganhei uma coisa que eu nunca tive. Alguma coisa bonita que vivia dentro de mim, o meu sentimento para a flor... eu procurei por esse sentimento.

Então, eu decidi que o figurino seria bem suave e eu me moveria bem calmamente e também colocaria uma música. [Inaudível] era a música, era muito popular na época. Quando eu tinha uma boa música, conseguia achar o meu movimento. Eu achava alguma coisa dentro de mim, mas encontrava outras coisas com a música. Ela tem coisas sobre o pássaro. Como algo sempre rígido, duro, algo sempre protestando... isso é como o pássaro... sim, agora sou um pássaro. Hijikata falava que o que eu achava dentro de mim vinha como um pássaro, pra eu olhar para dentro de mim o que se via do lado de fora. Isso era tudo o que eu tinha, por toda a minha vida. Exceto quando havia muitas outras músicas, eu encontrava muitas outras danças, esse foi meu ponto de partida.

Eu também estava muito impressionado com o poema de Arthur Lambert, o poema descrevia um coelho, chorando, rezando, em um lugar devastado. Eu tinha o conhecimento desse poema há uns quinze anos. E o coelho vivia dentro de mim. Nesse período, tivemos a *tsunami*. E eu pensei, preciso rezar. Então o coelho dentro de mim reviveu. Então eu dancei o coelho rezando. Na verdade, quando o meu coelho estava rezando, eu também estaria rezando. Mas a fantasia do coelho era muito bonita, eu achei essa fantasia no departamento de [inaudível]. Eu coloquei algumas coisas para ajudar, e algumas vezes eu colocava [a fantasia] e saía como uma forma de me expressar. Eu estava tentando me ajudar na minha própria criação, todo dia.

Os três na foto são realistas. Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata são como sonhadores, eles tinham desejo. Eu sou muito realista, não consigo parar de pensar nas coisas da realidade, como, por exemplo, tirar

uma foto, mas nós precisamos de dinheiro. Então, dizemos: “nós fazemos para você”, então como a gente vai achar pessoas que fazem? E por dezessete anos eu fiquei fora do palco. E há sempre esse conflito entre a vida e a arte. Eu sempre pensei que precisava de alguém para empresariar isso, empresariar a vida e a arte. Eu sempre fui muito ajudado por muitos artistas e muitos fotógrafos. Todo mundo tinha um ambiente aberto pra sempre colaborar com o outro. Provavelmente hoje em dia é um pouco diferente, somos separados. Eu espero que haja mais pessoas trabalhando juntos. Eu gostaria de fazer isto: trabalhar junto.

CORPO, POLÍTICA E *PERFORMANCE*

CORPOLÍTICO/CORPOEMAPROCESSO

Clarissa Alcântara

Como se faz um corpo? Das complexas fisiologias moleculares inundadas pelas diferentes esferas e estratos de uma terra povoada? Corpos-indivíduos, corpos-grupos, “somos feitos de linhas, e tais linhas são de natureza bem diversa”, assim dizem os Diálogos, do filósofo Deleuze, no final do século passado. “O que pode um corpo?”, uma pergunta formulada no século XV por Espinosa, atualizada no século XX por Deleuze (ele já produção de muitos), que esparge em ondas no início deste século XXI, por praias nunca dantes conhecidas e por demais desertas. “O que pode este corpo” é uma indagação que pergunta pelo poder? Como funciona essa pergunta ao se pôr diante dela esta palavra inventada, quase-valise, CORPOLÍTICO? Ocorre-me, imediatamente, a distinção que se faz entre a palavra poder e potência, distinção interna e abstrata, funcionando em extrema exterioridade física. (Há que se considerarem os inúmeros compêndios sobre traduções adequadas e inadequadas da expressão/conceito nietzschiano, ora “vontade de poder”, ora “vontade de potência”.) Poder e potência, em efeito, produzem lógicas diferentes nos sentidos. Arrisco-me: o poder arrepia e faz doer a pele, a potência arrepia e reinventa a própria pele. Na potência, é outra pele que nos habita. Pelo poder, parece que carregamos o mundo nas costas, e a pele é uma massa de marcas. A não ser que possamos compreender o poder, do modo como faz Foucault, e que aprendo, aclaradamente, com Javier Rey¹, definido como um “conceito em relação, porque, quando falamos dele, não falamos de alguém que o possui e o exerce sobre outro

¹ REY, Javier. “El acontecimiento en las prácticas psicológicas”, Proyecto de tesis, Maestría de Psicología Social, Facultad de Psicología, Universidad de la República, Uruguay, 2013.

que não o possui”. A potência está aí, deliberadamente implicada. São relações microfísicas perpassadas por campos infundáveis de afetações permanentes: relações de forças há em um só tempo: imperceptíveis e precisas, instáveis e concisas, abstratas e concretas, e um tanto de outras coisas. São conectivos ativos que espalham o corpo por territórios que perdem seus nomes, seus contornos, suas linhas duras e flexíveis, sua segmentação, no instante em que esse corpo passa como uma linha de fuga, tendo o olhar no puro movimento. Um corpo cujo poder de pensar se faz antes na relação entre o território e a terra, uma terra desconhecida, imprevista, preexistente. Um corpo desfeito da dominação do organismo – organismo cujo poder se anima ao despotencializar, constipar, resfriar, debilitar, contaminar, inflamar, destruir, ao pôr-se doente – é um corpo que se refaz na potência de agir, ação direta sobre os órgãos, dos moleculares aos molares, micro e macro-órgãos, as repartições. Corpo fragmentado, feito aos pedaços, reunido em linhas, é corpo pleno sem órgãos.

Corpolítico: uma só palavra. Quando, onde, como separar a palavra político desta outra que a antecede, corpo? Como não as fizemos nascer juntas? Estamos a fazer isso agora? Somos nós inventores de palavras, línguas, conceitos, somos nós personagens conceituais, agentes de enunciação, potência de conceitos, uma terceira pessoa, e também figuras estéticas, potência de afetos e perceptos, operando sob um plano de composição. O corpolítico não é um olhar sobre o mundo, mas a visão de que se é o movimento do mundo. A obra de arte é nada mais que um bloco de sensações, um composto de perceptos e afetos, que excede qualquer vivido e existe em si – assim são as artes da presença extemporânea. Os perceptos em nada coincidem com as percepções ordinárias, “são independentes do estado daqueles que os experimentam”. Os afetos, nada têm a ver com sentimentos, “transbordam a força daqueles que são atravessados por eles”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 213)

Corpolítico. Corpoalíngua. Corpoemaprocessado. O que pode um corpo em n Ps? Políticas. Um “acoplamento de inversores” (de uma corrente contínua a uma corrente alternada). Isso, também, trata-se de

Wladimir Dias-Pino, inflamador dos planos, furador de brancos, instaurador, no Brasil, do poema/processo, no final dos anos 40, e inventor do objeto-poema e do primeiro livro-poema “A Ave”: uma ave voando reto à altura do seu gesto. Frases-slogans, poemas-conceitos para redundar o que risca com os músculos, poemas espaciais, política sem símbolos da presença. Uma ferramenta sem indicação do local: o não instrumento (tem um fim próprio). Relações e decisões sucessivas. Os artistas, percebendo o lado social da arquitetura, deram mais importância ao ambiental, do real para o possível: traduzir em ação. O poema já possuía a estrutura lógica de objeto, mas o processo veio dar-lhe o envolvimento, mesmo por que a forma está ligada a estas funções:

- Trabalhar diretamente com os sentidos.
- Criar ocorrências:
 - facilidade de operação;
 - versão (de) materiais;
 - incorporação;
 - não apenas novidades formais.

O objeto se despede do símbolo, e o processo encerra um questionamento, diretamente com o sentido; apropriações são imprevisíveis; daí se opera o processo. Mais do que um mostruário que se transforma, há oferta de possibilidades de expressões novas: poema-invólucro.

Desenhar um poema, inscrever um corpo no espaço, é uma operação involucrada, incorporada de pensamento ativo, onde pensar é ato criador, ocupando o espaço com a presença corpórea mínima das mãos ao roçar o branco, das velocidades e lentidões do gesto, da força e da leveza no contato, da íntima relação física entre fundo preenchido que imana forma, mesmo que informe, anômala, sem rosto. Isso é teatro, e dança, e música, e escrita. Isso, também, é virtualidade e cinema. Há arte que não seja da presença? Um corpo no ato se inscreve feito um poema espacial. A música é uma dança que nasce na pele e perpassa matérias invisíveis dispersas, emaranhando-as geograficamente no espaço, coisa

sempre sonora. A fotografia, o vídeo, o cinema, tudo são ausências que recriam outra intensidade da presença. Políticas imperceptíveis e arrombadoras da carne.

Há política que não se trace travestida de um corpo? Há corpo que não se vista de organizações, mesmo em desarranjo? No entanto, como terceira linha, uma linha de fuga, tecida numa palavra só, o corpolítico é em si arte da presença. O que pode um corpolítico? Traçar uma linha inesperada pelo meio dos segmentos, criar a pequena fissura, a ruptura imperceptível, extraindo, das formas duras, partículas flexíveis; “o que conta é a fronteira, por onde tudo passa e corre sobre uma linha quebrada molecular orientada de maneira diferente” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 153). Corpo e política: não se trata de duas espécies de coisas, “mas de uma multiplicidade de dimensões, de linhas e direções no seio de um agenciamento”. Um corpolítico pode se experienciar em limiares, pode aglomerar, singularizar, diferenciar, pode nascer deserto e na multidão, simultaneamente; pode despir-se em plena luz do dia, nas ruas, nas cidades, nas universidades; pode em silêncio ser o grito da grande recusa, pode, ao falar, corporear; ao andar, ser sobrevoos sobre o mundo; ao dissolver-se em líquido puro, ser penetrante; em ácido curativo, ser matérias improváveis; pode infiltrar-se. Pode ser muitos povos, muitas gentes, ser vários em um, pode ser o “sem juízo”, sem ser o rebelde; pode ser o vasto mar entre muitas terras, pode ser, “em última instância, a própria terra, a desterritorializada, e o nômade, o homem da terra, o homem da desterritorialidade, embora ele seja também aquele que não se move, que permanece preso ao meio, deserto” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 156), serrado, caatinga, pradarias... Seguem, assim, os Diálogos, conjugados a outros tantos e a outras coisas tantas, deslizando entre espasmos, tremuras e alegrias benditas. Por isso, diz Deleuze, “a questão da esquizoanálise ou da pragmática e a própria micro-política não consistem jamais em interpretar, mas apenas perguntar: quais são suas linhas, indivíduo ou grupo, e quais os perigos sobre cada uma delas?”.

Meu corpolítico está agora cansado. Extenuado de discursos, das palavras sucessivas que sempre redundam dominantes quando fazem sentido comum e se registram e se reproduzem e se controlam, dos referentes que autorizam, das receitas, dos guias, dos métodos, dos mestres, dos máximos gurus, da grande política da memória que não nos deixa esquecer e, portanto, nem morrer com prazer imenso, nem nascer com a potência do recém-nascido, isto aqui, isto agora. Um corpolítico que não aguenta mais. Cansado, muito cansado, um corpoemaprocessado se ergue para tomar lugar nesta fala, na fissura e ruptura de um teatro de sessência, clandestino, sem identidade. Há que se fazer, também aqui, o uso de feitiçarias.

Acesse: <http://www.youtube.com/watch?v=wc7SoYoUVx4>.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.

DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1973.

AÇÕES IMANENTES: AS PRÁTICAS PERFORMÁTICAS QUE PRECEDEM AS INTERVENÇÕES URBANAS. O CORPO LATENTE

Zalinda Cartaxo

Performance e realidade

A tentativa de reflexão sobre a *performance*, com base em seus parâmetros tradicionais, inviabiliza a compreensão das suas complexidades quando visível, por exemplo, na produção de um segmento estético voltado para as práticas interventivas urbanas. Historicamente, a *performance* surge em meio a experimentações e reflexões significativas que irão transformar as demais categorias artísticas (como a pintura, a escultura, etc.). A natureza da *performance* faz par com o hibridismo que a aproxima às várias frentes estéticas (o teatro, a música, as artes visuais). Portanto, é próprio da *performance* o *deslimite* que a situa numa linha tênue, em *entrelugares*, como prática agregadora de *devires*.

A transição da *dimensão histórica* para a *dimensão filosófica*¹, observada a partir dos anos de 1960, no âmbito da História da Arte, revelou uma necessária ênfase do *real* que corroborou no questionamento do *lugar* da arte e do papel das instituições. Desde então, arte e política tornaram-se, quase, indissociáveis. Daniel Buren foi um dos primeiros artistas a afirmar que “a arte é, antes de tudo, política, existindo a partir da consideração dos seus limites formais e culturais”². Sob este aspecto,

¹ DANTO (2000).

² Daniel Buren, apud CARTAXO, 2006, p. 85.

as práticas performáticas e aquelas interventivas voltadas para o espaço urbano são as mais políticas, uma vez que são as que mais possuem autonomia frente ao mercado e ao sistema de arte, estão fundadas no confronto direto e imediato com a realidade assimilando todas as suas idiossincrasias e contradições.

Passadas algumas décadas desde o seu surgimento, a *performance* assimila questões próprias da atualidade conferindo novas práticas e estratégias que legitimam a sua, ainda, necessária existência. Como manifestação de uma estética contemporânea, absorve as problemáticas do tempo atual: a sua conversão em produto, a fim de suprir as necessidades do mercado ou, ainda, a sua submissão ao processo de espetacularização da sociedade que a banaliza, alijando-a da sua estrutura reflexiva. Seu embate direto e imediato com a realidade converteu-se em estratégia de superação dos moldes preestabelecidos pelo mercado e instituições de arte. Ações relâmpagos, clandestinas, ilegais, anônimas, normalmente definidas como *intervenções urbanas*, camuflam uma prática performativa extremamente política que é reverberada na obra.

Ações imanentes

Algumas obras definidas como *intervenções urbanas* diferenciam-se pelas ações subversivas que colaboram na construção da sua *poética*. Tais ações possuem em comum: anonimato autoral; práticas noturnas ou relâmpagos (quando ao dia); intervenções que causam dúvidas, incertezas ou choques, quase sempre dissociados do que o público espera das práticas estéticas; e, finalmente, intervenções acordadas ao *lugar* (*site-specific*). Esse modelo de intervenção urbana, híbrido, agrega valores que abrangem as práticas performativas e os discursos político, socio-cultural e filosófico.

O processo de hibridização da arte contemporânea vem se desenvolvendo, desde os anos de 1960, como alternativa de sobrevivência ao processo de normatização histórica. As obras produzidas desde então

são capazes de conciliar referências diversas, e os artistas assumem uma postura política frente à questão. Segundo Joseph Kosuth, torna-se clara a posição assumida pela grande maioria dos artistas no que se refere à extinção das categorias artísticas como especificidades limitativas e na adoção de uma linguagem conceitual destinada ao pensamento: “ser um artista, hoje, significa questionar a natureza da arte. Se questionamos a natureza da pintura, não podemos questionar a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou escultura), ele aceita a tradição que a acompanha”³. Para o Kosuth, “a palavra ‘arte’ é geral e a palavra ‘pintura’ mais específica. (...) Se pintamos quadros, aceitamos sem dificuldade (sem esforço) a natureza da arte. Aceitamos, portanto, a natureza da arte como sendo a tradição européia de uma dicotomia pintura-escultura”⁴. Para Arthur Danto (2000, p. 175), a idéia da prática de uma arte pura faz par com o pintor (aquele que somente pinta), afirmando que “o pluralismo do mundo da arte atual define o artista ideal como pluralista”.

A reflexão sobre a realidade e a vida cotidiana fomentou as primeiras experiências performáticas, assim como, as obras interventivas *in situ*. Aproximá-las, portanto, significa reconhecer os caminhos operados pela arte contemporânea em seu processo de experimentação e hibridização. Se anteriormente foi detectada⁵ a indicação de relação entre determinadas intervenções urbanas com *performances*, aqui, indo além, se refletirá sobre as ações imanentes presentes em determinadas ações públicas, anônimas, marginais e invisíveis.

Em 1998, o artista dinamarquês Olafur Eliasson deu início a sua série intitulada *Green River*. Em sua intervenção em Estocolmo, em 2000, pela sua fala, tomamos conhecimento de todo o anteparo que precedeu a obra e que incluía diversas instâncias legais:

(...) comprei a cor na Alemanha e trouxe comigo, em minha mala, através da alfândega. Foi algo engraçado. Não que fosse ilegal, eu acho, mas havia muito suspense em

³ KOSUTH, J., *apud* CARTAXO, 2006, p. 33.

⁴ Idem, *Ibidem*, p. 33.

⁵ CARTAXO, Z. Ações performáticas na cidade: o corpo coletivo. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, v. 10, n. 1, janeiro/junho, 2011, Brasília, p. 38-45.

transportar tanta tintura para tingir o centro de Estocolmo em malas comuns. (...) Eu não tinha falado com ninguém sobre Green River, não era oficial, e não houve convites. Tomei certas medidas da água e da turbulência durante alguns dias (...) e caminhamos ao longo do rio para medir o tempo e a quantidade de água que passava... preparamos tudo cuidadosamente. Procuramos pela localização das câmeras de vigilância (...), é muito difícil evitar ser filmado no centro de Estocolmo. (...) Planejamos então tudo, porque era uma situação, por assim dizer, para fazer e correr. (...) Na sexta-feira, às 13h, (...) caminhamos em direção à ponte, um pouco acima da corrente, e ficamos parados lá, um pouco tensos, com uma sacola de compras cheia de pigmento em pó. O trânsito estava intenso, e havia carros parados bem ao nosso lado, na calçada, onde fingíamos que olhávamos a água. Aquele foi o momento em que eu quis começar – éramos os únicos pedestres na ponte, os carros não se moviam e eu ficava cada vez mais nervoso porque imaginava que as pessoas nos carros pareciam nos olhar pensando: “Se esses dois sujeitos de aparência suspeita com essas sacolas grandes e estranhas fizerem algo estranho, eu vou chamar a polícia”. “Que se dane, vou fazer”. O pó era bastante vermelho, e assim que esvaziei a sacola sobre a ponte uma nuvem vermelha apareceu no vento. (...) E quando chegou ao rio levada pelo vento, tudo ficou verde, como uma onda de choque. (...) “Vamos sair daqui bem devagar, como se tudo estivesse normal”. Foi o que fizemos, joguei a sacola no lixo, com asseio, como se fosse rotineiro colorir o centro de Estocolmo de verde. (...) Foi um sucesso, e a história continuou no dia seguinte, quando a primeira página de um jornal mostrou o rio com o título: ‘Correnteza tingida de verde’. Havia também um pequeno artigo sobre como a cor verde tinha incomodado algumas pessoas, que chamaram a polícia, e como foram acalmadas quando lhes disseram que a cor verde veio de uma planta, e não oferecia perigo.⁶

⁶ OBRIST, 2006, p. 43-44.



Olafur Eliasson, Green River, Stockholm, Sweden, 2000.⁷

A intervenção de Eliasson se difere das práticas de *land art*, por exemplo, pela opção à presença do *sujeito* (refiro-me aos transeuntes). A natureza em si, transformada, aqui, só faz sentido ao que proporciona: numa época de fobias urbanas, marcadas por atentados diversos, um rio verde, supõe-se atingido por terrorismo químico. Assim considerado, não se pode desconsiderar uma das variantes do conceito de *site-specific*, o *oriented*. De acordo com Miwon Kwon (2002), se o que inicialmente caracterizava o *site-oriented* era a crítica ao confinamento cultural da arte e dos artistas, hoje, prevalece a busca por um engajamento mais determinante entre o mundo exterior e a vida quotidiana, em que a arte assume um papel político-social (crises ecológicas, habitacionais, sexuais, raciais, etc.) deixando em segundo plano aspectos relativos à estética e/ou à História da Arte. Desse modo, os trabalhos de *site-oriented* atuais ocupam lugares não institucionais, em que se detecta um sentido de interdisciplinaridade (antropologia, arquitetura e urbanismo, psicologia, informática, etc.). A singularidade da arte *site-oriented* atual cons-

⁷ Disponível em: <<http://www.kunstkritikk.no/artikler/tva-decennier-av-internationalisering/>>. Acessado em: 4 jun. 2018.

titui-se pelas relações da obra com o *lugar* – temporal (atualização) e social (estrutura institucional) – configurando-se como um campo de conhecimento intelectual e cultural. Nesse sentido, pode-se afirmar que o conceito de *site-oriented* é, pela sua natureza, político, lida com as mais variadas camadas que se interpõem entre o *sujeito* e o *mundo*.

Se a prática contemporânea não lida, necessariamente, com as premissas tradicionais da arte, manifestando-se, muitas vezes, como ação engajada, não podemos restringir o seu sentido excluindo aquilo que seria a sua potência maior: sua ação. Vincular ação e *performance* pode, de algum modo, simplificar o uso devido dessa estética. Para Regina Melim (2008, p. 7), “o termo ‘*performance*’ é tão genérico quanto as situações nas quais é utilizado. Na vida, bem como em distintas áreas do conhecimento, a palavra transita em muitos discursos”. Para a autora, “talvez por isso, por resistir tanto a uma única classificação, torna-se tão instigante para o campo da arte”. Em que medida associar, melhor, diluir os limites de dadas manifestações estéticas supostamente distintas (refiro-me, aqui, à *performance* e às intervenções urbanas) enfraquece cada categoria? Em que medida localizar e manter as especificidades da *performance*, diferenciando-a de outras frentes lhe é favorável ou prejudicial?

No caso de *Green River*, a detalhada narrativa de seu autor, Eliasson, revela o peso da ação precedente à obra e que lhe dará sentido. O conceito aqui aplicado de *corpo latente* refere-se às ações imanentes que ressoam e repercutem na obra. De acordo com Gaston Bachelard (1994, p. 85),

Do mesmo modo que um estudo temporal da estética musical e poética leva a um conhecimento da multiplicidade e correlação recíproca dos ritmos, um estudo puramente temporal da fenomenologia leva a considerar vários graus de instantes, várias durações superpostas, que mantêm diferentes relações entre si.

A fase que precede a intervenção urbana, *Green River*, é uma *performance*, uma ação política que envolve a ruptura dos ditames sociais. Ação clandestina que reconstrói o real perdido pela banalização do olhar

cotidiano⁸. Para Bachelar (1994, p. 13), “quando não reconheço o real, é porque estou absorto nas recordações que o próprio real imprimira em mim; é porque me voltei para mim mesmo”. Com *Green River*, Eliasson recupera o olhar por meio da dinamização da cidade (através do rio):

Quando disse que a exposição era sobre ver, falava sobre o que significava o *Green River* – e talvez seja a questão dos outros *Green Rivers*. Temos essa imagem de nossa cidade, temos a imagem da água da cidade (...): nós vemos a água como um elemento dinâmico na cidade ou a vemos como um elemento ou imagem estática? Está presente ou é uma representação? (...) o invisível se torna visível – por um momento, o rio se torna, vamos dizer, tridimensional, um espaço, no lugar de bidimensional, estático, a experiência de representação que tendemos a ter do centro da cidade. Assim, quando a água é artificialmente colorida se torna mais “real” do que em seu estado normal. (...) Para muitas pessoas, eu acredito, o espaço da cidade é percebido como uma imagem, algo que não está relacionado a um processo ou mesmo com seu corpo.⁹

A dúvida dos transeuntes que assistiram Eliasson derramar o pigmento no rio ou daqueles que nada sabiam além das informações dos jornais ou mesmo daqueles que apenas assistiram ao rio verde sem qualquer outra informação, de todos os modos, reflete as incertezas geradas pela instabilidade que a sociedade contemporânea vive por conta dos atentados políticos ou das neuroses sociais. Se, por um lado, existe uma ação performática que antecede e ressoa na obra como *corpo latente* (alguém fez isso), por outro, existe aquela formada pelos transeuntes, pela multidão, por aqueles que percebem (ou não) a obra (corpo coletivo).

Existe uma reciprocidade entre artista, obra e público nesse tipo de dinâmica. Contudo, quais seriam os mecanismos de recepção do público

⁸ Ibidem, p. 47. “Hans Ulrich Obrist – Olhando a imagem nas páginas do jornal no dia seguinte, o que chama minha atenção é o fato de que a imagem não tem autoria. É importante para você que o evento aconteça de forma anônima? Olafur Eliasson – Ao limitar a participação das pessoas na experiência, culturalmente codificando como arte, ela se formaliza, e assim também uma certa representação do olhar foi realçada. (...) O fato de que um número de pessoas chamou a polícia mostra que o que viram não era uma representação.”

⁹ Ibidem, p. 45-6.

perante esse corpo latente invisível que repercute na obra? A incerteza que permeia esse tipo de ação não é reflexo apenas das fobias oriundas dos problemas políticos que as sociedades enfrentam. A Natureza vem se manifestando de modo recorrente com seus acidentes naturais, muitas vezes catastróficos. O homem vê-se acuado perante ações criadas por ele próprio e por outras que ele não consegue evitar (terremotos, abalos sísmicos, colisões de meteoros, etc.). Sob esse aspecto, a categoria estética do *sublime* legitima-se. Uma intervenção urbana como *Green River*, mais do que atingir uma “massa humana” constituída por cidadãos e transeuntes em espaços urbanos, quase sempre em estado de alerta, toca o sujeito em seu *ser-no-mundo* ao minimizar potencialmente o seu poder de ação.



Banksy, Londres, 2012. Foto: Reprodução.¹⁰

Outra ação de arte pública, dentre tantas outras, que remete ao conceito de *corpo latente* e que afirma o grau de afinidade entre artista, obra e público, refere-se ao mural de Banksy, *street artist*, realizado em maio de 2012, para uma loja londrina. O mural desapareceu naquele ano deixando em seu lugar um buraco na parede e reaparecendo num leilão em Miami, nos EUA, com expectativa de venda de mais de meio milhão de euros.

¹⁰ Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2012-05-18/novo-suposto-trabalho-dografeiro-banksy-critica-trabalho-infa.html>>. Acessado em: 4 jun. 2018.



O que restou. Foto: Reprodução.¹¹

O conceito de *corpo coletivo* aparece nesta intervenção pública de modo diferente. Se, em *Green River*, havia uma ação “quase criminal” por parte do artista e que ecoava na obra (alguém fez isso); no mural de Banksy, a potência recai sobre a própria figura do artista. O roubo dessa intervenção gerou uma série de protestos: “*bring back our Banksy!*”¹². A reivindicação recai não sobre a imagem, a obra em si, mas sobre o que lhe dá legitimidade: o artista ativista social (*corpo latente*).



Manifestação em Londres em favor da devolução da obra. Foto: Reprodução.¹³

¹¹ ¹² e ¹³ Disponível em: <<http://dimescale.blogspot.com/2013/06/banksys-artwork-sold-in-miami-for-one.html>>. Acessado em: 4 jun. 2018.

Banksy trabalha com o anonimato, e suas intervenções são marcadas pelo criticismo político. No mural roubado, uma criança de pele negra, de joelhos, trabalha numa máquina de costura antiga. Dela sai uma sequência de bandeiras inglesas. O artista grafiteiro e ativista político, de algum modo, tornou-se o porta-voz de uma comunidade. A reclamar “nosso Banksy”, a população requer a ação performática anônima que dá voz à cidade. Segundo um manifestante,

Para nós, assim como para muita gente deste bairro, não se trata de um mero graffiti, mas de uma obra de arte urbana. E esta situação levanta muitas questões sobre quem é o responsável e quem é o proprietário deste tipo de obras. Penso que os donos desta obra são todos os residentes do bairro e é por isso que estamos todos, aqui e hoje, a protestar¹⁴.

O conceito de *corpo latente* envolve uma série de questões espaço-temporais, psicológicas e sociopolíticas. Pelas ações-*performances*, reveladas nas intervenções, reverberam todas as estruturas conceituais que constroem a *poética* da obra. É próprio desse segmento de intervenção urbana, que lida com uma ação anônima (*modus performático*), a *presença* de um discurso dado pela *ausência*. Através do público, uma narrativa subjetiva e mental se constrói revelando as complexas dimensões da obra. Sob este aspecto, o sujeito-transeunte é peça fundamental, pois é por meio dele que uma dinâmica se estabelece: a *recuperação-reconstrução* de uma ação não assistida ativada no plano mental e projetada na obra.

Dentro do processo de recuperação-reconstrução, inscrevem-se as dimensões espaço-temporais, psicológicas e sociopolíticas, com todas as suas complexidades, assim como outras que se aderem (pelo sujeito-transeunte) de modo multidimensional, agregando um *estar-no-mundo* coletivo, urbano.

¹⁴ Disponível em: <<http://pt.euronews.com/2013/02/23/protestos-bloqueiam-venda-de-mural-roubado-do-artista-banksy/>>. Acessado em: 4 jun. 2018.

A presentificação desse *corpo latente*, ambíguo por natureza, visto que é, simultaneamente, ausência e presença, depende do exercício empreendido pelo sujeito-transeunte com a obra: é pelo seu caráter temporal, pelo seu *dever*, que ela ganha potência, de outro modo, é pela ação performativa que a antecede, eminentemente política, que esse modelo de intervenção urbana ganha vulto.

Como associar as tradicionais relações de *presença* e *performance* ao modelo aqui apresentado fundado na *ausência*? Há muito que as artes visuais abdicaram da presença como alternativa única de existência da obra. Somando-se a isso, as novas questões espaço-temporais trazidas pela tecnologia e já incorporadas ao nosso cotidiano, como, por exemplo (e talvez a mais essencial delas), a *virtualidade*.

Outro aspecto importante de abordagem refere-se à própria dinâmica da cidade: ela é fluxo, é trânsito, é movimento, é atividade, é percurso, é energia. Milhares de pessoas transitam o tempo todo pelas ruas, a eletricidade dos espaços públicos e privados, assim como da rede de água ou de esgotos, percorrem toda a geografia da cidade ou, ainda, as linhas telefônicas, os carros, os ônibus, os metrô, sempre invisíveis aos olhos. Tudo é fluxo e movimento.

Olafur Eliasson, com seu *Green River*, buscou romper com a relação puramente imagética que o sujeito-transeunte tem com a cidade, revitalizando sua percepção “tridimensional” mais próxima da realidade. Para o artista, a ênfase puramente visual que se tem do mundo colabora para o seu distanciamento com ele. A percepção dos devires da cidade, dos seus fluxos e dinâmicas, não se refere apenas às estruturas funcionais em movimento. As cidades possuem histórias, memórias que transitam por ela ininterruptamente. Existe um fluxo invisível, camadas temporais, mais intensas e presentes nas cidades do que os olhos supõem. As cidades falam, comunicam-se.

A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos à nossa cidade, a cidade onde nos encontramos

simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos (...). O verdadeiro salto científico será conseguido quando se puder falar da linguagem da cidade sem metáforas. (...) a cidade é uma escrita; quem se desloca na cidade, isto é, o utente da cidade (o que todos nós somos), é uma espécie de leitor que, conforme as obrigações e os seus deslocamentos, faz um levantamento antecipado de fragmentos do enunciado para os atualizar em segredo. (BARTHES, 1987, p. 184)

Ingressar nesse universo temporal repleto de *devires* significa assu-
mir a dinâmica da cidade. *Existir* como ação, como espaço, como tempo. Desmaterializar-se. As práticas interventivas urbanas fundadas em ações performativas que antecedem (e determinam) seus resultados formais assumem *existência factual*, que, nesse contexto, se traduz como afirmativa da sua *causalidade*. Tal qual pegadas na areia que, em si, nada mais são senão exercício da imaginação daquele caminhar invisível.

Contudo, paradoxalmente, a ênfase na ação que precede a obra interventiva revela vontade de recuperação do sujeito diluído na multidão. Ao mesmo tempo em que esse segmento revela sua absorção na dinâmica das cidades, o gesto anônimo e marginal, quase anárquico, expressa a legitimação da subjetividade. Nesse contexto, a figura do *flâneur* emerge. Apesar de estar inserido em meio à multidão, não se mistura a ela, preserva-se pelo mero *olhar*, tal qual no *O Homem da Multidão*, de Edgar Allan Poe.

Não seria o caso, por exemplo, de Banksy? Seu anonimato é relativo. Não o conhecemos pessoalmente, não conhecemos o seu rosto, contudo, conhecemos o artista Banksy. Suas intervenções urbanas são legitimadas por sua conduta político-social. Nesse caso, a *performance* que antecede suas obras de *street art* está acordada a sua postura ética com a sociedade que, imediatamente, converte-se em comunidade. Como tal, para a população local, possuir um Banksy significa possuir uma voz, diferenciar-se do coletivo, *existir, ser* à maneira do *flâneur* contemporâneo.

O conceito de corpo latente, aqui aplicado àquelas intervenções públicas que produzem “delitos estéticos”, revela a necessidade de “burlar” os códigos preestabelecidos da sociedade, atravessar fendas em prol da legitimação da subjetividade abafada pela multidão.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1994.

BARTHES, R. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1987.

CARTAXO, Z. *Pintura em distensão*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Tellemar, 1986.

DANTO, A. *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

KWON, M. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. London: The MIT Press, 2002.

MELIM, R. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

OBRIST, H.U. (org.). *Arte agora! Em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.

POLÍTICAS E PRÁTICAS ARTÍSTICAS DO AFETO: VIOLÊNCIA E CARÍCIA NO CORPO DA CIDADE

Clóvis Domingos dos Santos

Desarranjos cênicos, corporais e ambientais

Gostaria de começar este texto com uma imagem: há um copo no qual se coloca um pouco de água e é possível se verificar isso, mas depois se coloca também um pouco de óleo, e aí acredito que se torna mais difícil (pensando isso fora de um laboratório) separar tais elementos. O que se poderia afirmar é que haveria agora a presença de uma substância impura dentro do recipiente.

Essa *indiscernibilidade*, essa mistura, seria uma metáfora do que vejo nas atuais implicações entre arte e política, entre cena e cidade, entre corpo e espaço. Esse copo poderia ser comparado ao corpo da cidade, penetrado por ações e invasões tanto políticas quanto artísticas. Líquidas ações¹ e óleos lubrificantes que podem permeabilizar algumas passagens e veias obstruídas desse corpo-cidade. Atos de violência, virulência e carícia que se mesclam e desarranjam esse organismo trazendo inflamações e imprecisões, afirmação de saúde, da mesma forma que se desarranjam categorias como Arte e Política.

Refiro-me aqui especificamente ao atual contexto da cidade de Belo Horizonte, onde vivo, pesquiso e pratico com o agrupamento OBSCENA², o que chamo de “intervenções cênico-urbanas”. Além de

¹ Analogia ao coletivo Líquida Ação (RJ), coordenado por Eloisa Brantes, ex-professora do curso de Artes Cênicas da UFOP. Sobre as ações do coletivo, pesquisar: coletivoliquidaacao.blogspot.com.

² Agrupamento independente de pesquisa cênica de Belo Horizonte (MG), coordenado por Nina Caetano, dramaturga e professora de Dramaturgia do curso de Artes Cênicas da UFOP, e pela atriz Lissandra Guimarães. Consultar: obsccenica.blogspot.com.

também acompanhar e dialogar com uma série de coletivos e artistas que levam para as ruas suas “*performances* da Indignação”. O entendimento do que é político ou não, numa ação artística, é algo complexo e exige uma conversa ampla. Para alguns artistas, o político na arte ultrapassaria o âmbito estetizante e até mesmo a dimensão relacional no sentido de formação de laços comunitários ou de ruptura deles, sendo necessário se operar pelo choque e pela cisão. Enfim, são questões e, também, escolhas, sem falar do perigo ingênuo de não se atentar para o fato de que a publicidade também já se apropriou da prática artística da intervenção urbana. Então quando associo arte e política, acrescento aí também o contexto dos lugares nos quais essa arte e essa política se inserem, e mais, o quê e como interferem. Para mim, tais linhas são inseparáveis nesse tipo de discussão.

Hoje se percebe a insurgência, pelo mundo afora, nos últimos anos, de artistas e agrupamentos artísticos independentes interessados em problematizar as temporalidades e as espacialidades humanas, funcionando como corpos complicadores do senso comum e das práticas ordinárias das cidades. Como ação transformadora, a *performance* de rua, ou intervenção urbana, se infiltra nas brechas de uma cidade organizada e, de alguma forma, resiste e contesta os discursos nela vigentes.

Poderíamos pensar essas intervenções como interversões, isto é, “entreversões” ou outras versões coexistindo nos espaços ou até uma contraversão, no sentido de uma resposta frente a uma versão dada como oficial e totalitária, o que se aproximaria de uma ideia de contravenção, algo que acontece numa certa ilegalidade e marginalidade, expressões que muito nos interessam nesse tipo de prática artista³. O fato é que

As obras de arte no espaço público realizam uma experiência sensível e questionadora de consensos estabelecidos e, sobretudo, potência explicitadora de tensões do

³ Artivista é o nome dado a uma prática artística que se veicula com alguma forma de ativismo ou militância, seja ela política, seja ecológica, seja social, seja espiritual. Registros de artivismo são muito encontrados em espaços públicos e meios eletrônicos.

e no espaço público, em particular diante da atual pacificação, despolíticação e estetização consensual dos espaços públicos globalizados. (JACQUES, 2003)

Essas práticas também conhecidas por “arte-ação” tentam promover a inscrição da diferença e do desassossego em espaços que insistem em permanecer homogeneizados. Nesse ponto, já é possível identificarmos uma primeira forma de operação política. Para Diéguez (2011, p. 47), tem-se hoje “a emergência de estados efêmeros de encontro que dão espaço a gestos de dissidência e de diferença, e que por isso mesmo invertem as relações com o que nos rodeia”.

Tal afirmação remete-me à ação “Moedas” do coletivo Os Conectores⁴, já feita em Belo Horizonte (2009) e em Manaus (2010) a convite do Vazio Festival de *Performance*. Tal ação consiste em abordar os motoristas parados em seus carros nos sinais e cruzamentos de trânsito e oferecer-lhes uma moeda. Quando o vidro do carro está fechado, os *performers* mostram um lado do cartaz com os escritos “bom dia” ou “boa tarde” e pedem ao motorista interpelado que abra o vidro para tentarem um início de conversa. Quando o motorista se recusa a essa abordagem, os *performers* mostram o avesso do cartaz, no qual se está escrito “boa solidão”. Então os motoristas não têm como escapar de algum tipo de provocação.

Quando o vidro do carro é aberto, os *performers*, na contramão dos pedintes, oferecem gratuitamente uma moeda aos condutores. Tudo acontece por meio da reação dos motoristas. Um convite que, segundo os artistas, gera embaraço e surpresa.

Para o coletivo, essa ação pode fazer pensar sobre o dinheiro e o valor das pessoas, as desigualdades sociais, sobre políticas assistencialistas, sobre alívio da culpa, violência urbana, e mais uma infinidade de questões que surgem no momento⁵.

Se cotidianamente motoristas são solicitados a ajudarem pessoas da rua doando algumas moedas, nessa proposição artística, há uma inversão

⁴ Para saber mais: <<http://www.osconectores.wordpress.com>>. Acessado em: 4 jun. 2018.

⁵ Depoimento de Rogério Araújo ao autor por e-mail em 05 de março de 2013.

de papéis entre aquele que oferece (um assaltante disfarçado? Um estranho? Um maluco? Um comunista?) e aquele que recebe (o motorista). Haveria uma chance de desprogramar uma gestualidade cotidiana, de ver a cidade na sua diversidade, incluindo aí suas ocupações, fluxos e manifestações. Mas como vemos, vivemos e praticamos a cidade?

Politi(cidade)

Cada vez mais isolados, ainda que juntos, temos experimentado a cidade como lugar de passagem e não mais como território de encontros. A nós, praticantes da cidade, resta-nos uma vivência empobrecida dos espaços públicos com a instauração de projetos de arquiteturas assépticas e espetaculares (a “cidade *outdoor*”, na expressão de Jacques) e não como um lugar de trocas humanas e afetividades, além de relações de naturezas diversas. E, isolados, perdemos a capacidade política e a faculdade de agir (ARENDDT, 2007). E mais: não fazemos política sozinhos, precisamos uns dos outros. Daí o aspecto político e social da intervenção urbana, como um convite a vivermos a arte como dimensão convivial e “não necessariamente no nível de coletividades massivas, mas também de microcomunidades e microencontros” (DIEGUEZ, 2011, p. 47). Isso com a criação de obras e situações que podem inclusive ultrapassar e abandonar seus objetivos artísticos, tocando em pontos como cidadania, ações de protesto e micropolíticas.

Segundo Diéguez (2011, p. 189), foram os acontecimentos reais e sociais que também transformaram a prática artística contemporânea nas últimas décadas e não necessariamente os artistas que modificaram a realidade. Podemos, por exemplo, lembrar o recente caso da administração da cidade de Belo Horizonte e seus cerceamentos públicos e decretos autoritários, o que gerou, nos últimos anos, uma série de eventos, manifestações e criações de coletivos artísticos. O hibridismo entre arte e política trouxe à cena pública desde *performances* sociais a eventos estético-políticos, organizados pela sociedade civil e pela comunidade

artística. Inclusive eventos subvencionados pela prefeitura que não se intimidaram em discutir e problematizar o direito à cidade.

Gostaria de destacar o surgimento de uma “praia” numa praça da cidade de Belo Horizonte, em 2010, ao lado da estação do metrô, centro nervoso e de chão seco, que se viu “molhado e escorregadio”, com a criação de um movimento popular e artístico, que confrontou, de forma lúdica e carnavalesca, um decreto proibindo o seu uso público. Sob alegação de depredação do patrimônio público (o que de alguma forma culpabilizava assim os moradores da cidade), a prefeitura passou também a alugar a tal praça proibida para empresas de grande porte realizarem seus eventos, além da instalação de cercas e grades em seu entorno. Tínhamos uma praça povoada por muros⁶.

Tais abusos de poder (faltaram transparência e diálogo, o que diluiu a existência do espaço público como lugar de reflexões para a tomada de decisões) não ficaram impunes. Uma revolta coletiva se organizou, e a praça passou a ser povoada por corpos com pouca roupa e muito calor e humor. A Praia da Estação se tornou, na visão de Louzada (2010, p. 62), “um movimento ondulatório, capaz de gerar fugas criativas, de dar chão a uma política de afirmação da vida pública e da poética dos encontros”.

A instauração dessa praia, como espaço aberto de lazer e prazer coletivos, só reforçou as cores existentes nos corpos que habitam a cidade. Mesmo com o fim do decreto, a Praia da Estação continua em seu terceiro ano de existência⁷.

O surgimento de ações instituintes revela o retorno de certa politicidade que, há alguns anos, parecia adormecida. A cidade se torna “cenário expandido”, comuna, espaço de conversa-ações, com a ocupação de marchas e movimentos tramados por redes artísticas horizontalizadas por táticas articuladas pela internet. A cidade acontece então nas experiências cotidianas miúdas, nas brechas, nas frestas e fissuras, nas

⁶ Inclusive tal acontecimento, somado a outras proibições do uso do espaço público, gerou um seminário intitulado “Muros: territórios compartilhados” que aconteceu em 2011, em Belo Horizonte. Ver site: www.muros.art.br.

⁷ Ver: <<http://www.pracalivrebh.wordpress.com>>. Acessado em: 4 jun. 2018.

reexistências afirmativas, nas transgressões, nas rasuras, nas rebeldias e nas traições cotidianas, nas opacidades, na clandestinidade, nas diversas micro-ousadias e nas epifanias que irrompem. (MACEDO, 2013, p. 22)

Em tempos desafiantes de globalização, individualismo, privatização, aceleração, guerras e consumo, a rua como espaço múltiplo e heterogêneo configura-se também como lugar de conflitos e desejos. A privação sensorial, segundo Sennet (2008), na qual vivemos hoje, aliada ao esgarçamento de espaços de encontro e troca na cidade, e a pressão imobiliária e estatal transformam a rua em lugar de alienação, além de ativar sentimentos como medo, desconfiança e falta de sentido de pertencimento. Daí a opção por uma arte que aproxime as pessoas e os espaços. A cidade é pública, mas a vivenciamos mais como propriedade privada do que como bem comum. Apartamos o que é público do que é comum?

A intervenção poético-urbana surge como desorientação e provocação. Corpos poéticos, indisciplinados e lúdicos, por isso políticos, produzindo *embaralhamentos* em nossas percepções automatizadas.

Um ponto a ser esclarecido: acredito que os artistas não têm a ilusão de que vão solucionar todos os problemas da cidade, mas, em suas ações, podem, ainda que, momentaneamente, denunciar e apontar a existência deles. E mais: apresentam alternativas outras para se ocupar e viver nos espaços públicos, pois interessa, isso sim, uma observação do interno frente ao externo, do pequeno frente ao monumental, do velado frente ao desvelado (GLUSBERG, 2003). A visibilidade seria também uma operação política. Muito além da ideia de visualidade (elemento presente na espetacularização das cidades), penso como Diéguez (2011, p. 140) que

Essas elaborações estéticas não se descolam das decisões éticas e dos motivos pelos quais são geradas. Quando a arte torna visíveis os processos de aniquilação que vão deteriorando as comunidades, lança uma advertência. Esse assinalamento é também resistência contra a indiferença e uma aposta pela transformação da vida.

Espaços vazios

Defendemo-nos do contato com alguns territórios na cidade, nos quais a pobreza, a exclusão e a dor habitam cotidianamente, mas inúmeros trabalhos acontecem exatamente nesses lugares de abandono social como pontes, viadutos e portas de hospitais, criando uma curiosa integração entre artistas e sujeitos sociais, não mais permitindo que desviemos o olhar daquilo que fere nossa sensibilidade. Ou então artistas cênicos buscam habitar paisagens sitiadas que concentram os restos, os detritos, aquilo que sobra, objetos e pessoas abandonados e esquecidos pela máquina social. São os descartados, mas ainda resistentes e residentes na cidade. Os ocupantes dos espaços excluídos dos mapas, lugares vazios de significação e atenção.

É o caso do trabalho “Corpolixopaisagem”, da artista Marcelle Louzada, que cria um corpo-instalação ambulante, carregando sacos de lixo pelas vias públicas e se deparando com moradores de rua, pessoas bem vestidas, seguranças de lojas e *shopping centers*, lixeiros e até com animais.

Experiência no limite de presentificar aquilo que, muitas vezes, é negado no convívio social. O que é a sujeira? Um corpo disforme, corpo residual, “meio coisa e meio gente”, não só se encontrando com as escórias e com as mazelas sociais, mas caminhando por regiões consideradas nobres da cidade e, de alguma forma, afrontando e perturbando lugares propagados como seguros e muito bem estabelecidos. O que seria aquela ação? Ambientalista? Teatro? Protesto? Esse trabalho poderia ser reconhecido como artístico para as pessoas na rua?

Para Pedrón (2012), a poética da *performance*,

Ao abandonar a transmissão de mensagens, rompe os tecidos significacionais e adquire a função de catalisar operadores existenciais, operando, assim, na dissolução de sentidos determinados, abrindo espaços de alteridade e se mostrando capaz de produzir subjetividades mutantes e promover intensidades sensoriais não discursivas.

Dificulta-se, assim, uma discursividade eficaz que produziria uma explicação certa do trabalho. Interrompem-se linhas lógicas, a compreensão clara hesita, a linguagem gagueja e fracassa. Algo movente retira o chão e causa certo estranhamento.

Numa poética da interrupção, já mencionada por Lehmann (2007) em seus estudos das atuais paisagens da cena pós-dramática, o político hoje se daria no campo da percepção. Dessa forma, os corpos podem experimentar sensações nomadizantes em oposição a padrões normalizantes (MEDEIROS, 2011).

Aqui se faz necessário um pequeno desvio: em muitos casos, trabalhos de “intervenção cênico-urbana” não conseguem inserção em festivais artísticos oficiais devido às suas especificidades, tais como a impossibilidade de terem seus horários e locais divulgados na programação, o que anularia suas potências de aparição e invasão inesperadas. Poucos eventos compreendem tais especificidades, e há sempre uma negociação tensa. Surgem questões interessantes: como divulgar na imprensa? Como as pessoas vão saber os nomes dos órgãos patrocinadores? Onde colocar o *banner* do evento?

São muitos impasses e, dessa forma, se torna difícil fazer parte do “mercado” das artes, mas há sempre a possibilidade de um diálogo criativo. Então esses trabalhos criam seu próprio meio de produção que, fora da captura capitalista, permite que se inventem “circuitos heterogêneos” (GOTO, 2005), como encontros e festivais independentes, nos quais a tônica é a solidariedade e o desejo por contaminações e compartilhamentos artísticos.

A *performance* é arte das fronteiras, numa contaminação de linguagens, cujo verbo parece ser o deslocar. Des-loca, sem local, “sem-lugar”, não tem assentamento, entra-se numa errância permanente. Nas palavras de Alcântara (2011, p. 201): “algo se produz. Algo que escapa quando se quer apreendido, algo que foge quando se quer seguro, algo que permanece em movediço. O pensamento e o conhecimento estão no acontecimento. É uma experimentação, não uma categoria”.

Deslocamento/des-loucamentos

O deslocamento da cena do palco italiano para os espaços alternativos (como das artes visuais e plásticas que migraram das galerias e museus para as ruas) abarcou a imensidão da cidade, criando uma fricção entre o real e o ficcional, a memória e o esquecimento, a teatralidade e a *performance*, a dramaturgia organizada e as dramaturgias do instante, numa prática que tensiona representação e acontecimento.

A recepção oscila entre contemplação e experiência, elaboração mediada e reação imediata, momento de pausa e deambulação. Essa cena na rua e nos espaços abertos e diversos da cidade, com seus perigos e acidentes, seria, a meu ver, uma cena-acontecimento, uma fluxocena, uma obscena. Muitas vezes, essa cena provoca reações como “isso é loucura!”.

A pesquisadora canadense Josette Féral (2008) defende hoje a existência de um “teatro performativo” e afirma que o teatro se alimentou da *performance-art* com o desejo de incomodar e chacoalhar o espectador. Retirá-lo de um certo conforto. O espectador também se desloca como numa procissão.

Podemos destacar as encenações performativas do Grupo Teatro da Vertigem (São Paulo) cuja conexão de suas pesquisas temáticas, aliadas a lugares de forte apelo do imaginário da cidade, planta na sensibilidade e corporalidade dos espectadores uma reapropriação, pela vivência física e emocional, de espaços até então experimentados de forma cotidiana, e outros, relegados pelo poder público.

Espetáculos encenados em templos religiosos (O Paraíso Perdido), nas dependências de um presídio desativado (Apocalipse 1,11), num hospital abandonado (O Livro de Jó) e até mesmo no interior de um rio poluído no coração da cidade (BR 3), promovem uma mediação das relações entre carnes e pedras, corpos e arquiteturas. Provocam um estado de vulnerabilidade para os espectadores ao frequentarem espaços de forte carga simbólica.

Recentemente o espetáculo “Bom Retiro 958 Metros” (também do Vertigem) colocou o bairro paulistano como ponto de encontro entre atores e público, e os espectadores vagando por um percurso de quase um quilômetro. O espectador caminha por ruas, vivencia os espaços e, seguindo os passos da encenação, acaba por praticar a cidade. Para algumas pessoas, caminhar mais demorada e coletivamente, seguindo um trabalho artístico, talvez possa se configurar como uma experiência regeneradora ou diferenciada. Caminhar seria também *performar*? Comparar a cena artística e urbana? Acredito que sim.

Existem deslocamentos programados (dentro de uma dinâmica espetacular) e outros que podem fazer com que o transeunte desavisado e distraído se depare com algo estranho acontecendo. Isso porque “no meio do caminho pode ter uma *performance*. Tinha uma *performance* no meio do caminho”, parafraseando o poema de Carlos Drummond de Andrade.

Nas artes da presença, o corpo do artista atua na cidade, mas, na rua, há três corpos: do artista, do transeunte e da cidade. Entrecorpos. Na intervenção urbana, como na *performance*, o corpo se apresenta em toda sua intensidade, nos campos entre o relacional e vibracional, provocando afetos como perturbação, ironia, desordem, a suspensão da significância, hostilidade ou, então, gerando reações como solidariedade, dialogicidade e delicadeza.

Entra em cena um entrelaçamento das dimensões humana, política e poética como um campo de afetações e atravessamentos entre esses três corpos. Temos, então, uma multiplicidade de corpos presentificados, com suas sensações e pulsações. Corpocoletivo.

Numa atualização do Movimento Situacionista, com a construção de situações, tornamo-nos todos “vivedores” (DIEGUEZ, 2011) de uma experiência inédita e de considerável risco e que pode causar rachaduras e perturbações em ambos os corpos. No caso do artista na rua, ele “também é arrebatado pelo espaço e pelos seus ocupantes, sendo, ao mesmo tempo, criador, obra e espectador – termos altamente subvertidos pelos eventos” (SAIDEL, 2009). Aconteceria dessa forma um trânsito *performático* e político.

Lehmann (2007, p. 170) adverte que: “as novas artes elaboram as relações corporais, efetivas e espaciais entre atores e espectadores, buscando a possibilidade de participação, acentuando a interação em detrimento à mera representação”.

Como denominar o transeunte que é confrontado pela obra? Espectador-transeunte (GASPERI, 2010), atuante, participante, iterator (MEDEIROS, 2011), testemunha, agente compositor (RAUEN, 2009), coautor, colaborador participante, etc. Qual o lugar dele na obra? Pode intervir, apenas observar, pode alterar a proposta ou pode ficar indiferente? Se a obra é um espaço público, qual o espaço do público na obra?

Acreditamos que o que se lança nas ruas são perguntas a serem respondidas pelos transeuntes e pelas dinâmicas espaciais, como hipóteses que serão verificadas na prática, numa complexidade de fatores, no que acontece, no que a ação se des-dobra. Então se trata de uma obra pública em processo, não um resultado pronto ou a expectativa de uma recepção idealizada. A busca de uma processualidade aberta (GASPERI, 2010, p. 93): arte em processo, relações em processo, vida em processo.

“Bem-vindo ao transtorno, estamos trabalhando com você” - pode ser uma fala do artista para as pessoas e os espaços. Isso implica uma autoria da intervenção que pode ser compartilhada ou até mesmo invertida. Essa possibilidade de colaboração e inversão pode ser política, por se colocar num patamar de escuta, abertura e quebra de hierarquia.

Há uma ação cênico-urbana que se chama “Salve Padilha”, realizada por mim com Erica Vilhena, também pesquisadora do Obscena. Tudo começou pelo nosso interesse de se trabalhar com as representações do feminino marginalizado na umbanda, elegendo a figura da pomba-gira. Essas entidades são sempre demonizadas, por apresentarem a mulher não na dimensão da sagrada maternidade tão difundida no imaginário religioso cristão, mas, pelo contrário, pela força da pulsão sexual e afirmação dos desejos da carne.

Decidimos investigar essa representação libertária do impulso sexual feminino e também masculino nas ruas, criando uma ação com fortes tons de *performatividade*, numa “caminhada vermelha”, quase um

trabalho de artes plásticas a percorrer a rua Guaicurus, centro de Belo Horizonte, lugar onde se encontram muitas casas nas quais trabalham as profissionais do sexo, parte movimentada da cidade e com forte presença masculina. Então Erica, com seu véu vermelho de sete metros, vai caminhando por essas ruas e as “sujando” ou marcando com pétalas de rosa.

Nesse trabalho, acontecem diferentes leituras por parte das pessoas que encontramos. Há aquelas que pedem bênçãos, outras que xingam, as que viram o rosto, a senhora evangélica que para e prega em nome de Deus e da moral religiosa, algumas profissionais do sexo que acompanham a caminhada e depois desejam conversar, os homens que assoviam e querem guardar uma fotografia, mulheres que pegam as pétalas do chão e as escondem no sutiã, etc.

Como vou segurando o longo véu, meu trabalho é de uma escuta sensível a tudo o que é dito ou significado. Já escutei: “chuta que é macumba”, “é uma ex-puta arrependida”, “é promessa para casar”, “é uma noiva vermelha”, “é manifestação feminista”, “coisa de mulher à toa”, “está amarrado em nome de Jesus”, “é propaganda pra chamar homem”, etc.

Uma ação de grande risco, pois estamos vulneráveis a todo tipo de reação. Há os que pisam no véu dificultando a caminhada, há desde curiosidades a agressividades. A cidade bate e apanha. Violência e carícia. A cidade protege e acolhe. Entramos num estado de atenção absoluta. Medo e desejo.

Nessas várias *apropriações* e *ficções* da ação, feitas pelas pessoas no espaço público, a obra ganha vida. A experimentação não tem limites definidos, a forma entra na lógica do devir. Existe uma dinâmica de inclusão que alimenta a intervenção e transforma a percepção do *performer* em relação a si mesmo, o que ele faz, o que atua sobre ele, até que ponto ele suporta o que provoca, ou provoca aquilo que suporta. Isso tira o artista do pedestal protegido da obra. Na intervenção em espaço público, o *performer* não está no centro, ele aciona situações que desdobram possibilidades de vida, que coloca em jogo os limites do corpo, da cidade, da sociedade e da cultura.

Somos corpos expostos também expondo os corpos dos transeuntes e da cidade. Tudo pode acontecer. Terminamos a ação sempre exaustos, a imprevisibilidade às vezes nos esgota. Não sabemos se afetamos ou o quanto afetamos, mas saímos afetados.

Cidade dos afetos

Em “Salve Padilha”⁸ nosso único objetivo era passear com essa figura por lugares onde corpos sujam e suam e, de alguma forma, entregar flores, deixar perfumes, homenagear essas trabalhadoras, porque elas sofrem, são exploradas, vendem seus corpos e talvez até sintam prazer. No espaço do fora, das calçadas e pontos de ônibus, rastejar esse véu vermelho, “meio rabo e meio asa” que vai ficando imundo, tentando sinalizar o que acontece nos quartos quentes e abafados lá de dentro. Política e prática artística do Afeto. Vulnerabilizar espaços. Isso seria o contrário de exercitar poderes. A criação de uma cidade dos AFETOS, pois

O espaço ocupado por uma escultura pode substituir o espaço de uma barraca de camelô, mas essa troca não dialoga com o excesso populacional, com a pobreza, com o sucateamento das vias públicas, com a poluição ambiental, visual, sonora, com a violência. Só o afeto é capaz de criar um canal de comunicação verdadeiro com as pessoas que habitam esse panorama. (CANTON, 2009, p. 25)

Acreditamos que aí se incluía o respeito ao transeunte, permitindo que ele interaja com a obra da forma que bem quiser. O *performer* não deveria impor sua presença ao outro e nem estipular como seria sua forma de participação naquilo que acontece. Rancière (2011) fala de um espectador emancipado:

A emancipação começa quando dispensamos a oposição entre olhar e agir e entendemos que a distribuição do próprio visível faz parte da configuração de dominação e sujeição. Ela começa quando nos damos conta de que olhar

⁸ Ver imagens dessa ação no blog do Obscena: obscena.blogspot.com.

também é uma ação que confirma ou modifica tal distribuição, e que interpretar o mundo já é uma forma de transformá-lo, de reconfigurá-lo.

No espaço público, o transeunte não estará privado de encontrar surpresas ou presentes *performáticos*. Como ele reage a isso é que se coloca como uma questão política. E não que ele possa ser violento e sem qualquer responsabilidade. Muitas vezes ele terá que lidar com alguns limites. Entra em cena uma ética das relações.

Sim, os artistas quando criam uma proposição possuem uma intencionalidade. Mas não há garantias de que haverá uma compreensão daquele fenômeno. Muitas coisas são descobertas nesse contato com o transeunte. Arte não se sabe, se faz para saber.

O que sabemos é que

Entre a casa e a rua, eu quero a rua. A noite nua, o frio e o chuvisco. Fazer arte correndo o risco. De não ser arte. Não ser nada. Ser apenas uma trepada, com a vida e com o perigo! Uma foda interrompida, por um transeunte amigo, que me cobra: isso é a tua obra? Sem palco e sem moldura? É uma cidade que a gente procura! Mas numa outra configuração. Queremos cidade, diver-cidade, feliz-cidade, diversão! Mas cadê a cidade? Cadê a rua? Está tudo controlado, vigiado. Ainda temos espaço público? Ou esse já foi privatizado? Consuma, Consuma! Ou então suma! Somos corpos proibidos! Somos corpos proibidos? Então fica decidido: façamos da rua a nossa casa, sem grades, sem gruas... O que a gente quer é BOTAR NOSSO BLOCO NA RUA!!!⁹

⁹ Poema do autor para o espetáculo "Sonoridades obscênicas", apresentado pelo agrupamento Obscena no evento "Música e Poesia", do Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2011.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Clarissa de Carvalho. *Corpoalingua: performance e esquizoanálise*. Curitiba: CRV, 2011.

ARENDETT, Hannah. *A condição humana*. Trad. de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares – teatralidades, performances e política*. Trad. de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CANTON, Katia. *Espaço e lugar*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Revista Sala Preta. Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2008.

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco. *Aproximação entre cena e o espectador-transeunte na sociedade espetacularizada – Às Margens do Feminino – Agrupamento Obscena*. Dissertação de Mestrado. Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

GOTO, Newton. *Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura*. Curitiba: EPA, 2005. Disponível em: www.rizoma.net.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva – escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Trad. de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007.

LOUZADA, Marcelle Ferreira. *Corpopaisagem: dança e experimentações urbanas*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

MACEDO, Sidnei Roberto. *Atos de currículo e autonomia pedagógica: o socioconstrucionismo curricular em perspectiva*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Corpos informáticos – corpo, política e cidade*. Brasília: UNB, 2011.

PEDRÓN, Denise Araújo. *A arte como vetor de subjetividade ou afetações de um intercâmbio*. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: www.primeirosinal.com.br.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Revista Urdimento. Santa Catarina: UDESC, 2011.

RAUEN, Margarida G. Do controle da cena a interações alostéricas – o público como agente compositor. In: *A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor*. Organização de Margarida Gandara Rauen. Salvador: EDUFBA, 2009.

SAIDEL, Henrique. Infiltrações silenciosas: relações nada comportadas entre artista, espaço público e espectador. In: *A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor*. Organização de Margarida Gandara Rauen. Salvador: EDUFBA, 2009.

SENNET, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

CORPO, POLÍTICA E PRESENÇA

TEATRO E POLÍTICA: ENSAIO À INTRODUÇÃO DE UM DEBATE

Berilo Luigi Deiró Nosella

Vocês, artistas que, para o seu prazer e o seu desgosto, entregam-se ao julgamento da plateia, deixem-se convencer de agora em diante entregar ao julgamento da plateia também o mundo que representam.
(Bertolt Brecht)

O problema é que, quando há uma revolta sem um projeto de esquerda que seja aceito pelas pessoas, a direita radical vence.
(Slavoj Žižek)

O presente texto propõe-se como uma tentativa, nada nova, de um ensaio de transpor, numa luxação, o movimento em processo das ideias em debate para a estrutura estática do texto. Nesse sentido, compõe-se de fragmentos de provocações aos demais integrantes da mesa **Teatro e Política** que compôs o evento **Corpolítico: corpo e política nas artes da presença**¹ junto a relances de amarrações e conclusões ao debate. A referida mesa apresentou-se da seguinte forma: partindo-se do pressuposto, senso comum, de que, sendo o político o campo da representatividade do público na *polis*; e o teatro, uma arte da representação, urbana e coletiva, todo teatro é, em essência, político. Propôs-se, então, numa inversão dialética, pensar (e quem sabe compreender) que é apenas na busca pelos limites do político no teatro que talvez se possa vislumbrar o real potencial crítico dessa arte da representação. Tal inversão dialética

¹ Fala de introdução à mesa: Teatro e Política, mediada por mim no evento **Corpolítico: corpo e política nas artes da presença**, organizado pelo Prof. Dr. Éden Peretta e promovido pelo Grupo de Pesquisa HÍBRIDA, da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, em abril de 2013. Participaram da mesa os professores Alexandre Mate, da UNESP, e Carina M. Guimarães Moreira, da UFSJ.

procura, como estratégia de uma disputa teórica efetiva, reconfigurar o sentido de político num campo específico, ou melhor dizendo, partidário, com base na convicção de que sua generalização (já posta como senso comum) esconde um ato anestésico dos seus potenciais críticos. Do mesmo modo, desde os gregos, certas formas artísticas, ajustadas aos interesses de classe no poder, buscaram, sem deixar de ser políticas, a anestesia dos seus sentimentos críticos. Se todo teatro é político, nem todo teatro explicita tal pressuposto.

E daí em diante, prossegui ensaiando: começo com uma afirmação polêmica, levando em consideração o raciocínio do crítico Eric Bentley de que os assuntos da esfera do político pertencem mais ao domínio da polêmica do que da filosofia (com perdas à filosofia, no meu entender), a de que o título da mesa é um equívoco. Bom, agora que consegui a atenção de todos, no sentido de que criei um campo de forças tensionado com a instauração de uma polêmica, me explico. Com tal afirmação, de que o título da mesa “Teatro e Política” é um equívoco, tenho aqui dois objetivos: o primeiro deles é fazer uma demonstração prática de um princípio, que acredito, seja fundamental para o estabelecimento de uma relação pertinente entre teatro e política – chamo de relação pertinente aquela que se dá numa prática cênica que tenha intenção e ação política –, ou seja, inverter a lógica de forma negativa. Claro que minha intenção aqui (e se já não for, elucidado de saída) é a defesa de um teatro que se proponha declaradamente como político e, para tal, tentar pensar, dentro das minhas limitações pessoais e de tempo, o que é esse teatro declaradamente político, deixando, após a questão, aos meus colegas, com mais tempo e menos limitações, elucidá-la (tenho certeza). Sendo essa minha intenção, pressuponho (posso estar errado) que as pessoas que aqui estão – sendo o título da mesa “Teatro e Política” e do evento Corpolítico – buscam inquirir-se várias possíveis relações entre arte e política. Ao realizar a afirmação negativa no início de minha fala, busco aplicar uma injeção de atenção, como dizendo: “olhe ao que vem por aí!”, direcionada à minha plateia. Brecht fez muito isso, pressupondo que sua plateia possuísse um esclarecimento prévio das questões (por

mais que ele mesmo tenha se autocriticado em seus diários quanto a essa pressuposição), apresentar um ponto de vista oposto, para que o público recolocasse, num exercício mental, as coisas em seus devidos lugares. Bom, aí vem a grande lição do teatro político: 1) é preciso que a plateia se posicione, participe, ativamente, do sentido crítico, das reflexões e dos pontos de vista que estão sendo propostos em cena; 2) isso só é possível se houver, por parte da cena, um posicionamento que, em algum nível (a via negativa é uma das possibilidades), explicita seu ponto de vista claramente como um ponto de vista. Para falar como Iná Camargo Costa, “é importante não fazer de conta que está acontecendo uma coisa que não está” – tanto no nível ficcional quanto da compreensão e interpretação da realidade por esse nível ficcional. Esse foi o primeiro objetivo, formal, e daqui é importante atentar para a noção de “interpretação”. O segundo objetivo diz respeito à compreensão de que a força de um argumento só existe se houver, por parte de quem o emite, a legítima consciência de suas fraquezas. E aqui entro no campo de um argumento polêmico, mas fundamental para o tema, o da relação entre tendência política e qualidade literária.

Considerando Walter Benjamin, em seu texto “O Autor como Produtor”, escrito em 1934, procurarei defender que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário: “(...) a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária”. (BENJAMIN, 1994, p. 121)

O que se põe em jogo aqui é exatamente a relação entre meio de produção e o lugar em que o artista e a obra se situam dentro do conjunto das relações de produção – no conjunto da circulação definida pelos meios. Nessa articulação socioeconômica da arte em sua dimensão produtiva, socialmente produzida, há uma relação entre forma como qualidade (entendida como melhor acabamento) e lugar que ela ocupa no conjunto das relações de produção que, muitas vezes, é deixada em segundo plano, ou simplesmente ignorada. Historicamente, a distinção das obras em gêneros, se compreendida apenas como uma distinção for-

mal, apresenta-se como uma perversa manifestação em superfície desse problema em profundidade. E, também historicamente, para combater tal compreensão em superfície, perversa, da distinção das obras em gêneros, uma eficaz vacina (apresentada por Benjamin em seu texto) é compreender que a tendência política correta só se realiza quando a forma correta se realiza, no caso uma forma que questione o próprio lugar ocupado no conjunto das relações de produção. Tal forma não pode ser a reprodução, entendida como melhor acabamento das formas já estabelecidas pelas relações produtivas dominantes.

O que tem me chamado muito a atenção, falo isso aos meus alunos, é o quanto devemos ser cuidadosos com as noções de “qualidade artística” e “qualidade estética”. Tal cuidado refere-se à forma como certo discurso crítico oficial se relaciona, ao longo da história, com a produção artística, no exercício de enquadrá-la ou não em determinado gênero. Chamo de discurso crítico oficial o proferido pela crítica especializada (tanto os acadêmicos quanto outro tipo de intelectual) que se embute no próprio seio da produção cultural, no caso artística/teatral, sejam ligados ao âmbito da produção, sejam da circulação, e estabelecem a lógica relacional no sentido de enquadramento ou não enquadramento da obra em determinado gênero, cujo instrumento retórico ideológico tem força premente. Tal instrumento retórico apoia-se (se não sempre, quase sempre) nas noções de qualidade e “acabamento técnico”, tendo sua prática mais radical na negação a uma dada obra a um enquadramento, ou gênero. Nesse sentido, a primeira ação política seria tomar consciência do lugar que se ocupa no interior das relações de produção e assumir uma posição quanto a ela. Acredito que aqui, ao menos na mesa, concordamos que a tendência política correta é a que se opõe às estruturas de produção correntes e dominantes, aos enquadramentos predominantes. Se entendêssemos o raciocínio até aqui, a tendência política correta estaria com as obras que, para falar português claro, “não se enquadram” ou apresentam traços de “inacabamento” formal, técnico.

Porém (há um porém) há algo de idealismo na noção absoluta de não enquadramento, que se liga a noção moderna de novo, de progresso,

de avanço. Benjamin o aponta muito precisamente num vasto conjunto de textos e, na contramão dessa tendência, Brecht nos dá lições várias de um não enquadramento que, ao invés de opor-se, dialoga com a tradição, (claro, tradições que interessam). Essa é uma grande lição que a contemporaneidade, me parece, em algum momento, precisa parar para pensar. E é nesse contexto (tenho consciência de que isso é só um exemplo meio jogado neste texto sem pretensões, mas acho que temos que começar a pensar e falar sobre certas coisas) que a *performance*, muitas vezes, assume atualmente profundo potencial de “não enquadramento”, mas é um erro, que tenho visto ser perpetrado, considerar que só por isso ela é em si política (lembrando que entendemos político como aquele que se opõe ao *status quo* das relações de produção e seus resultados formais). Tal erro é perigoso, pois negligencia a possibilidade de, no seu “não enquadramento”, haver elementos que funcionariam como “esvaziadores” do potencial político, muitas vezes idealista, podendo ser sim profundamente reacionários (por mais que isso pareça uma contradição em termos), já sabemos disso desde Benjamin, e recomendo a leitura do livro *Política do Modernismo*, de Raymond Williams (2011).

Mas voltemos ao enquadramento/não enquadramento, lembrando algumas histórias que se colocam em diferentes limites da questão: Teatro e Política. Podemos citar como a mais clássica a do teatro épico – que se relaciona com o tema de *O Autor como Produtor*, de Benjamin (1994). O próprio nome – TEATRO ÉPICO –, se considerarmos a teoria clássica dos gêneros em sua forma mais “tacanha”, é uma contradição em si mesmo. O nome nasce da negação ao enquadramento de um conjunto de obras do final do século XIX e início do século XX, um conjunto de obras teatrais que a crítica especializada afirmava não ser teatro, pois não se enquadravam no gênero dramático. Em vez de se enquadrarem, os autores afirmaram: fato, o que fazemos não é dramático, é épico, mas é teatro, ou seja, é TEATRO ÉPICO.

No Brasil, podemos citar alguns momentos em que tal lógica imperou, desde Martins Pena, no século XIX, passando pelo Teatro de Revista, na passagem do XIX para o XX, pelo Teatro Anarquista, nos primeiros

anos do XX; mais à frente com a experiência do CPC, com a experiência de grupos como o Teatro do União e Olho Vivo, o grupo Forja, o Engenho Teatral (para ficar em pouquíssimos exemplos); e mais atualmente o teatro realizado no e pelo MST que, no contexto apresentado, foram todas as manifestações sem enquadramento, pois não tinham “qualidade artística ou estética”, ou seja, não eram arte, não eram literários, não eram teatro, etc.

Bom, há algo por trás dessa questão que diz respeito aos meios de circulação, ou seja, ao público à que se destina tal obra – o teatro. E vejo aqui três problemas básicos, ligados a três níveis inseridos nessa relação, ou seja, três possíveis opções de atuação: 1) máxima circulação; ligada à inserção maior no mercado; ligada à forma mais rígida; ligada a um menor potencial político; 2) tentativa de articular uma posição lá e cá (ainda com dois desdobramentos) e 3) compromisso de assumir a posição de não enquadramento.

Em todo caso, algo me parece, para quem quer pensar o teatro politicamente, no sentido que obviamente estamos entendendo na mesa o político, que duas coisas no estrato da consciência são imprescindíveis aqui: 1) ter claro qual o lugar no complexo produtivo, nas relações de produção, se propõe ocupar, entendendo os problemas e os limites desse lugar e definindo com qual público se pretende estabelecer contato. Tudo isso, tendo claro que tal escolha define diretamente qual será o resultado formal e, portanto, a dita “qualidade artística” da obra que se propõe realizar. 2) ter claro, e aí quem não tiver tal consciência, me parece, não faz política em nenhum nível, de que a primeira opção é ilusória. No caso do teatro mais ainda, pois (não sou eu quem diz isso sozinho) não há, não houve e talvez nunca haverá mercado teatral instaurado no Brasil no sentido radical que o termo possui em um sistema econômico capitalista.

Bom, agora a coisa precisa encerrar-se, primeiramente porque, como disse, são apenas fragmentos de provocações para o debate e para as falas que se seguirão; posteriormente porque, para ir além, precisaria

de muito mais tempo e espaço do que apenas uma introdução a uma mesa, e meus colegas têm outras coisas (e acredito) mais interessantes para serem ditas.

Antes de finalizar, para manter a proposta da estrutura fragmentada, um breve parêntese para falar rapidamente de um trabalho teatral daqui, do Departamento de Artes Cênicas, do Curso de Direção Teatral, da Universidade Federal de Ouro Preto: *O Jardim do Silêncio*² que, propondo-se rever de um ponto de vista crítico um momento politicamente tenso de nossa história – o período do regime militar e suas consequências históricas –, realizou-se um espetáculo, de meu ponto de vista, profundamente político, porém não se trata de uma análise nem de uma crítica, trata-se de uma rapidíssima reflexão que a experiência de ter assistido ao trabalho me suscitou, fundamentalmente no que se refere à relação do trabalho com o público, ou seja, de um espetáculo (cuja dimensão política se evidencia) e seu público. Vi-o num dia, considerado por mim privilegiado, em que o público era formado por alunos do período noturno de uma escola pública de ensino médio daqui de Ouro Preto. Privilegiado, pois não se tratava (como é o mais comum nos trabalhos dos estudantes) de um público amigo e entendido, ou seja, de outros estudantes de teatro, mas faço o comentário sabendo que nem todos os dias foram contemplados com esse público. Nesse dia, a sensação foi de que, mesmo havendo uma predisposição do público, o espetáculo chegava próximo a ele, mas recuava, não o tocava. Não houve, do meu ponto de vista, uma “integração”, a instauração de uma experiência coletiva entre cena e público. Ainda, do meu ponto de vista, tal se deu pelo fato de o espetáculo se alocar entre estes dois equívocos históricos (já presentes nas três opções aparentemente apresentadas por mim):

² FICHA TÉCNICA: *O Jardim do Silêncio*. Idealização: Cia. Calor de Laura; Direção: Du Sarto; Texto Original: Márcio Oliveira Silva; Dramaturgia: Márcio Oliveira Silva/Cia. Calor de Laura; Atuação: Adriana Maciel, Gabriela Felipe, Gabriel Edeano, Hideo Kushiana, Thiago Meira; Atriz pesquisadora: Elis Mira; Produção: Ricelli Piva; Iluminação: Nadiana Carvalho; Figurino e cenário: Cia. Calor de Laura; Composição Arranjo Sonoro “Hino”: Matheus Ferro; Composição Letra/Música “Moderador”: Thaiz Cantasini; Preparação vocal: Letícia Afonso; Cenotécnico e Registro Audiovisual: Ricardo Maia; Arte Gráfica: Phelippe Celestino.

1) equívoco 1: posição de “doutrinação” e 2) equívoco 2: posição de “falta de posição”.

O equívoco maior (eu defenderei aqui) foi manter-se exatamente entre os dois posicionamentos, ideologicamente opostos, e me pareceu que o espetáculo ali permaneceu numa busca estranha por algum tipo de “equilíbrio”, tocando, assim, na junção de duas tendências já categorizadas historicamente em definições simplificadas: de um lado, um teatro (hipotética/ideologicamente) ultrapassado, “O Engajado”, e de outro, um teatro de hoje, contemporâneo, “O Estético”.

O equívoco 1 – não entender que a relação se dá num nível de descoberta e despertar do conhecimento mútuo, cena e plateia, por isso a importância, como já disse, de definir-se e ter claro quem é o público com quem se dialoga, ou melhor, com qual público interessa dialogar. É preciso que o referido prazer do conhecimento exista e, como propunha Brecht, seja criado em todos. Nesse sentido, há uma relação de diferença, mas não de desigualdade entre público e cena. Há, deve e pode haver o desejo de descobrir e difundir a descoberta, mas tal deve ser feito, conjuntamente, na instauração de uma experiência coletiva. No dia em questão, o conjunto era feito por estudantes – de um lado, universitários; de outro, de ensino médio –, mas não prevaleceram as igualdades, gritaram as diferenças.

O equívoco 2 – a proposta de relação e do mecanismo de comunicação. Aqui o espetáculo propunha ora a dissolução do sentido de uma ideia totalizante de verdade, ora, em outros, “acusava” a plateia de não “enxergar” a verdade. Além de obviamente conflitantes, os dois caminhos são equivocados. É preciso o ponto de vista daqui, claro, mas não como verdade absoluta, para que de lá, outro (ou o mesmo) ponto de vista possa formar-se. É possível dar ao outro a possibilidade de liberdade de experiência mesmo se uma experiência não se instaura do lado de cá?

E com essa pergunta, agora sim, concluo, no mesmo tom provocativo e generalista, afirmando que o teatro é político, no sentido crítico aqui proposto, apenas se, de antemão, assim, se propuser. Um teatro que se proponha político só o é se se propuser como tal em sua totalidade,

(re)pensando-se sempre, (re)tomando a consciência de si, do seu lugar no mundo (na sociedade, na economia, na política), no âmbito da sua produção e reprodução, entendido aí também o estético, pois não é possível uma atitude política relevante se não entendermos que o estético não é autônomo (só para ficar claro). E, numa sociedade em que, como esta em que vivemos, não há lugar fora do mundo da mercadoria, o papel crítico (político) possível, e necessário, só se inicia na tomada de consciência clara da própria derrota histórica.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica: arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho*. V. II: 1941-1947. Trad. Reinaldo Guarany e José L. de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. Trad. André Glaser. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

TODA RELAÇÃO SOCIAL, DESENVOLVIDA POR MEIO DA REPRESENTAÇÃO, PASSA PELO POLÍTICO, MAS NEM TODO COLETIVO TEATRAL SE POLITIZA

Alexandre Mate

*O que significa roubar um banco comparado
à fundação de um?
(Ópera dos três vinténs, Bertolt Brecht)*

*Que sempre que o homem sonha
O mundo pula e avança
Como bola colorida
Entre as mãos de uma criança.
(Pedra filosofal, de António Gedeão e Manuel Freire)*

As práticas sociais, concernentes a formas relacionais, nos mais díspares e contraditórios ambientes (casa, escola, local de trabalho, espaços públicos, etc.), desenvolvem-se por intermédio de inúmeros reguladores comportamentais. Um dos mais efetivos deles foi chamado, em fins da década de 1970, por Cacá Diegues, de patrulhas ideológicas¹. Independentemente da classe, da idade, do sexo, da profissão, do credo religioso, a totalidade das nossas ações – sobretudo pelo fato de querermos ser aceitos pelos grupos de que fazemos ou vislumbramos fazer parte – é pautada ou baliza-se por aqueles com os quais nos identificamos, ou pensamos nos identificar. Muito do que fazemos, supostamente por aquilo

¹ Para mais detalhes a esse respeito, cf., entre outras fontes, Carlos Alberto M. Pereira e Heloisa Buarque de Hollanda. Anotações sobre o caso das patrulhas. In: *Patrulhas ideológicas* – marca reg.: arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980, p.7-12.

que chamamos escolha, arbítrio, vontade, grudam-se em nós pelos mais diferentes processos, normalmente, decorrentes dos influxos da moda ou pelo comportamento daqueles que imitamos por admiração (por nos sermos simpáticos, queremos ser iguais). Criança aprende, também, por meio dos processos imitativos; adultos imitam, principalmente, como espécie de senha para ser admitido nos diversos grupos sociais.

Em processos tidos como naturais ou propendentes à naturalização, de formação de grupos, coletivos, gangues, turmas, etc., o receituário (quase sempre impositivo) e a cartilha (cujas lições precisam ser decoradas e praticadas), impostos pelos cabeças ou líderes, acabam sendo incorporados infindas vezes sem qualquer possibilidade de discussão ou questionamento pelos neófitos, pelos recém-iniciados. De múltiplas demandas sociais decorrentes do viver compartilhado, a necessidade da consciência autônoma para a escolha dos representantes nos processos regulatórios do ato político (pressupondo aqui, também, a delegação, por representatividade para o exercício da voz e do voto nas questões atinentes a *polis*), deveria (mas nem sempre o é) ser considerada ações fundamentais. Evidentemente, não se trata de um processo natural, mas cultural, que demanda capacidade avaliatória e cotejo entre os inúmeros interstícios verificáveis nas falas e promessas feitas contrapostas ao conjunto de ações do passado e presente do sujeito que se candidata.

Como o viver exige uma luta permanente pela nossa própria sobrevivência – e decorrente dessa imensa tarefa, tantas vezes sermos obrigados a nos afastar dos atos de gerir, gestar, administrar aquilo que concerne ao bem comum –, as questões ligadas à vida na *polis*, ao longo da história, se depuraram, de acordo com múltiplos interesses, por meio de sistemas representacionais. O sujeito não está presente para participar da discussão de algo que o afeta, mas, por intermédio do voto, ele pode ter ajudado a eleger alguém que falará em seu nome e se colocará em situação privilegiada para defender aqueles interesses essenciais aos grupos. Movimento de marcha dupla, a política exige participação e consciência nos processos de escolha e atenção permanente nos atos de atuação. O ser social é tecido (e também tecedor) de uma imensa rede de relações.

Em essência, e pelo viés metafórico, a política, portanto, pressuporia um permanente ato de tecimento quanto à representação delegada, em confiança, àquele que, no âmbito da *polis*, possa nos representar para a tomada de decisões que concernem à vida coletiva.

Em boa parte do planeta, onde, em tese, existem sistemas democráticos constituídos, confunde-se muito política com partidarismo. Tão grave quanto isso, é o voto (que em tese pressuporia um ato premido pelo arbítrio) ser obrigatório. Desse modo, a representação que, no caso político, pressupõe uma delegação provisória de intervenção de alguém nas malhas impossíveis de tecimento aos sujeitos comuns, quanto à conquista e à ampliação dos direitos da maioria, tem induzido avós, pais e netos a votarem em um mesmo sujeito pelos mais diversos motivos (e que, em tese, caracteriza um comportamento ortodoxo). Não se pode dizer que exista aí um sentido metafórico e positivo de velhos querendo ser joviais, ou jovens querendo ter a maturidade de discernimento do mais velho. Trata-se, de uma descrença generalizada no sistema de representação política. Como resultado imediato, decorrente disso, ainda no Brasil, vota-se principalmente em sujeitos e não em partidos. Dentre tantos outros, Bertolt Brecht, em *Elogio do Partido*, aponta – ainda que idealmente, neste caso –, a diferença entre um sujeito e um partido:

O partido tem dois olhos
O Partido tem mil olhos.
O Partido vê sete Estados
O indivíduo vê uma cidade.
O indivíduo tem sua hora
Mas o Partido tem muitas horas.
O indivíduo pode ser liquidado
Mas o Partido não pode ser liquidado.
Pois ele é a vanguarda das massas
E conduz sua luta
Com o método dos Clássicos, forjados a partir
Do conhecimento da realidade. (1990, p. 122)

Pelo fato de, também em tese, não estarem sujeitos a códigos reguladores de pertencimento a agrupamentos coletivos, sujeitos dissociados de partidos podem cometer todo tipo de bravata. Afinal, eles não deveriam qualquer tipo de justificativa a não ser a si mesmos. Não foram poucos os casos, também em política, do surgimento de “paladinos da justiça”, cujos discursos – beirando o irresponsável, mas tecidos prometendo certo ajuste de contas com os criminosos da pátria –, não foram cumpridos ao longo da história. O ex-presidente Fernando Collor de Mello foi bastante expressivo nesse sentido e, depois de tantos malabarismos, para driblar a tantos interesses em “juego” (“duela a quien due-la”²), acabou renunciando ao cargo para não ser cassado por expulsão do cargo (*impeachment*) também foi exemplar na política brasileira³.

Infundas são as confusões, e interessa que esse estado assim permaneça. Múltiplos são os maus exemplos. Se para *intervier na polis*, são necessários princípios, o que justifica, por exemplo, o sucesso de uma trajetória como a de um político como José Sarney? Como esse homem que, na condição de político, pulou de galho em galho – antes, durante e depois da ditadura civil-militar –, continua a ser votado, a ser permanentemente entronizado em atos de poder e de representação? Que significado pode ter para aqueles que nele votam a representação política?

Em outro de seus poemas, Brecht afirma que vivemos em um tempo de confusão generalizada, portanto, isso não é de agora. Por exemplo, ouve-se, de A a Z, em todos as instâncias da vida, que o teatro é político. E isso é verdade. Afinal, o espetáculo se configura em um fenômeno social cuja realidade se materializa por meio da relação presentificada (e aurática) de dois grupos distintos de sujeitos: artistas e público. O primeiro grupo, por meio de diversas formas organizacionais (cujo processo

² No sentido de apurar as denúncias de que era acusado, Fernando Collor de Mello, ainda como presidente do Brasil, em entrevista à TV argentina, em 25 de agosto de 1992, usa a expressão. Posteriormente, em 29 de setembro de 1992, na Câmara dos Deputados, durante o julgamento de processo de *impeachment*, a mesma expressão foi usada pelo deputado Delcino Tavares, no sentido de voto favorável à expulsão do cargo.

³ A respeito do incontestável espetáculo representado pela apresentação pública de voto no evento citado, dentre outros materiais, cf.: <<http://stephanemonclaire.com/Anexo-9-de-O-Impeachment-Revisitado-Stephane-Monclaire.pdf>>. Acessado em: 2 mar. 2013.

pode ou não ser democrático), constrói uma obra, tecida por símbolos (normalmente, e nas formas mais tradicionais) sonoros e visuais; e, o segundo, pode ser convidado, além da decodificação da rede simbólica, a relacionar-se de modos diferentes no processo relacional. Tudo pode modificar a apreensão de espectadores, tendo em vista o sofisticadíssimo sistema de tecimento ficcional das chamadas artes da representação, compreendendo a junção de texto: dito (por personagens e intérpretes, ou por ambos) e manifestado de diferentes formas (atualmente, não são poucos os grupos a projetar os textos, a escrevê-los no cenário, a enviá-lo por bilhetes, cartas, SMS, etc.); da interpretação, em que os símbolos, isolados ou em conjunto, ganham matizes de intencionalidade diferenciada (tendo em vista seu caráter polissêmico); a organização espacial para que a obra se transforme em fenômeno (em espaço fechado: tradicional ou não; em espaços híbridos e inusitados; em espaços públicos abertos ou fechados). Se se pensar de modo aproximativo, teatro e política, por serem premidos por sistemas de representação, podem, sim, e por diferentes modos, atordoar os pares, que estariam do outro lado da relação. Aquilo que os gregos nomeiam teatro, compreendendo uma estetização do fenômeno representacional, a partir do espaço em que ficariam os fruidores da obra: a plateia compreende a ampliação do “cordão de isolamento” quanto à restrição de participação dos sujeitos na *polis*. A etimologia da palavra grega plateia, *plastós*, concerne àquilo que é manipulado por gesso, cera, argila. De outro modo, a intenção dos governantes seria promover uma identificação emocional (catártica) dos espectadores com as protagonistas da obra para “reparamento” do espírito e do comportamento adverso àquele (im)posto pelo Estado. Portanto, o caráter cívico/político, religioso e estético do teatro se consolidaria quase que na condição de um sucedâneo da política. Ainda que se evoquem nomes diversos como inventores do enigma compreendendo os três “ps” do poder (palanque, púlpito e palco), pode-se perceber que a primeira lição de príncipe (alusão, também, à obra homônima de Maquiavel) decorre daquele momento histórico que, ainda em tese, teria inventado o teatro.

No momento em que ocorre o fenômeno teatral, que é social e com ênfase ao tratamento estético, compreendendo, portanto, um tecido construído por meio de uma reordenação em profusão de símbolos, mesmo blindado por diversos modos, muito de imprevisto pode acontecer. Como exemplo recente, durante o espetáculo de um grande astro da televisão, logo que este aparece em cena, na plateia uma senhora comenta: “— Vich, como tá gordo!”. Todos os mais próximos da senhora riram bastante. Aquela senhora ou “elemento estranho àquela canonizada realidade”, pela quebra de uma convenção, cria uma fissura na quarta parede e em todo um sistema de convenção blindado para não haver aproximação. Ela, com uma frase, puxou o foco para ela. Mal comparando, a intenção política, baseando-se em expedientes dessa natureza, tende a trazer o político para a cena estético-social.

Mesmo não sendo fenômeno recente, e tudo parece ter chegado ao paroxismo com as proposições, ditas radicais, de Bertolt Brecht. Ao desenvolver filosófica, estética e politicamente o teatro épico dialético, o dramaturgo alemão explicita a necessidade de um teatro, também fundamentado na educação e no divertimento⁴, assumir seu caráter político-panfletário. Assim como todo o teatro é político, todo o teatro, também, é panfletário. O problema maior, pela necessidade de naturalização de todo tipo de exploração e exclusão, poucos são os que se assumem desse modo.

Alguém pode dizer, conscientemente, que as telenovelas não são panfletárias? Que elas não veiculam ideologia perversa e naturalizada, consoantes aos interesses, hoje ditos neoliberais?

No sentido de limpar algumas arestas, por panfleto – e novamente recorrendo à etimologia –, é fundamental saber que se trata de mais

⁴ Para Brecht, o “binômio” educar e divertir concernia, respectivamente, à educação socialista sob a responsabilidade da práxis proletária e ao divertimento, derivado etimologicamente do verbo latino *divertere*, cujo infinitivo significa apodar-se, separar-se de, divorciar-se, ir embora. Bastante apoiado no primeiro sentido da palavra, articulado à práxis dialético-intervencionista, Brecht cria o conceito de *werfremdungseffekt* (ou efeito de estranhamento). De modo mais específico, ao distanciar-se do objeto, pode-se vê-lo de modo histórico e crítico. Assim, a função precípua de um teatro revolucionário, épico e dialético significava, também, articulada ao sentido da palavra teatro, em grego, ver por novos ângulos, ver tomando um partido acerca do objeto e da relação histórica dos sujeitos sociais.

um conceito tomado do popular, com sentido oposto àquele histórico. Derivado do francês *pamphlet*, no *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (2003, p. 292), panfleto corresponde a vocábulo tornado usual no século XVIII, originário do inglês *pamphlet*, alteração de *pamphilet* e *panflet*, nome popular de certa comédia latina, em verso, do século XII, denominada “*pamphilus seu de amore*”. O nome da modalidade de comédia latina, conhecida, sobretudo, por causa da personagem representativa: a velha alcoviteira serviu para designar, na Inglaterra, a partir do século XVI, qualquer escrito satírico de pouca extensão. A partir do século XIX, panfleto corresponde hoje (e desde o século XIX) a texto curto, que ganha conotação, eminentemente, radical, premido por caráter propagandístico: político e partidário. Para concluir, Brecht sempre fez propaganda política por meio de suas peças, mas, ao transitar com narrativas episódicas elaboradas de diferentes pontos de vista histórico-políticos, imprimiu a dialética na dramaturgia de texto e na dramaturgia do espetáculo. Desse modo, ao assumir um lado, o sujeito com ideia e certeza de que o todo compreende o político, tende a tomar um partido: nessa medida, decorrente de sua consciência, escolhas e processos de criação (inserindo-se aí, também, certo modo de produção), tanto o texto quanto a encenação, ao se assumirem obras políticas, riscam o chão e se mostram em potência.

De fato, o ato representacional, seja ele social, seja estetizado, pressupõe que os pares do processo se coloquem em relação. Entretanto, normas e regras são quebradas (mesmo quando canonizadas); todo tipo de expediente ou sofisticado processo retórico pode ser utilizado para não explicitar os incontáveis interesses na preservação de certas formas (tanto sociais quanto estéticas). O político, infelizmente, e de modo majoritário, tende a esconder interesses e a não explicitar os disfarces dos sujeitos que detêm alguma forma de poder. Políticos, pastores e artistas do teatro (ligados às formas burguesas), escondem-se também aos seus reais interesses. Em tese (e de modo majoritário), as partituras dos padres, dos políticos e dos atores/atrizes a serviço da manutenção da ordem e do estado/Estado atual, parafraseando verso de José Régio, não

vêm “ao mundo para desflorar florestas virgens”. Tais sujeitos querem a política de cabresto; manutenção de um teatro que induz à identificação dos espectadores com os indivíduos do drama burguês; que induz ao corpo culpado e interdito para facilitar a manipulação.

Em tempos de propaganda mesquinha, absoluta e de espetacularização da vida; em que o assalto a um banco é mais escandaloso do que sua abertura, ou, o que pior, a ajuda a um banco falido pelo Estado não provoca mais quase o espanto, tudo precisava ser politicamente revisto. O teatro a serviço da identificação emocional com o indivíduo, que se aparta da história (e cujos direitos “naturalmente” correspondem aos *royalties* culturais que precisam e são subservientemente pagos aos produtores da Broadway), precisaria, como aconteceu com o já mencionado Fernando Collor de Mello, passar por um processo de *impeachment*. É grande o número de astros e estrelas da televisão, vez ou outra, a buscarem a linguagem teatral e a apresentarem-se nos teatros para a burguesia abastada. Evidentemente, são artistas inseridos no p-de-poder. Suas obras não vêm para mudar nada. Suas obras não vêm para chamar a atenção com relação ao que, de mais importante e significativo, vai pelo mundo. Obras em nova paráfrase que não vêm para lembrar que o “Haiti é aqui!”.

Em incontáveis textos, tenho buscado, e inserido na ótica por meio da qual entendo o teatro e diviso sua pertinência, apresentar panoramas e detalhes da produção teatral que tem sido desenvolvida na rebatizada, por Mario de Andrade, pauliceia desvairada. Especificamente, alguns grupos de teatro na cidade de São Paulo, ao questionar o conceito de autonomia burguesa⁵, têm promovido práxis, compreendendo a criação de espetáculos e de práticas pedagógico-políticas, que acompanham o exercício estético e se colocado ao lado de diversas lutas sociais. Dentre os grupos que escolheram um lado e que estão a trabalhar com o panfle-

⁵ No sentido de como se pensa o conceito, é fundamental a leitura do texto “O autor como produtor”, de Walter Benjamin (1985). Para o filósofo alemão, em uma sociedade dividida em classes, os artistas têm de tomar um partido político e definir ao lado de quem suas obras (e eles próprios) se colocam: nas fileiras do proletariado ou da burguesia. Nessa medida, é fundamental, para Benjamin, a conciliação histórico-política, entre qualidade estética e tendência política justa.

tário e assumidamente político, em perspectiva épico-dialética na cidade de São Paulo, podem assim ser citados: na Zona Sul da cidade, Brava Companhia; na Zona Oeste, Companhia Antropofágica, Companhia do Latão; na Zona Leste, Buraco d'Oráculo, Companhia Estável de Teatro, Companhia Estudo de Cena, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Engenho Teatral, Grupo Teatral Parlandas; no Centro, Companhia Ocamorana de Pesquisas Teatrais, Kiwi Companhia de Teatro; na Zona Norte, Núcleo Pavanelli de Circo e Teatro de Rua.

Os grupos citados acima inserem-se no novo e politizado sujeito histórico que surge na cidade de São Paulo, em fins da década de 1990 (diversos dos quais participaram das campanhas de luta decorrentes de toda a década de 1980), denominado teatro de grupo. Nesses coletivos, cujas relações são horizontais, e todo o processo de criação é colaborativo, a forma epicizada, de modo dialético, corresponde à opção inicial e balizadora de modo de trabalho. Em razão de tal proposição, a escolha dos temas, os expedientes de criação, os processos de recepção, em tese, tendem a alicerçar-se nas proposições brechtianas. Diversos desses coletivos, ainda, que buscam o espaço da rua ou aqueles alternativos, têm desenvolvido novas formulações e ampliado a função social do teatro. Em algumas dessas obras (como, por exemplo, *Aqui não, senhor patrão*, do citado Núcleo Pavanelli), ao término do espetáculo formal, liga-se um microfone para os espectadores apresentarem seus pontos de vista, aflições e protestos, porque se trata de uma luta em prol da existência e da memória cultural, também decorrente de conquista coletiva, que foi articulada e criteriosamente política, os coletivos inseridos no mencionado teatro de grupo têm escrito suas trajetórias de luta e seus processos de criação, por meio da publicação de boletins, vídeos documentários, panfletos, programas mais explicativos, livros de memória, cadernos, revistas, fanzines e livros. Nesse particular, é importante registrar, ainda, que coletivos teatrais têm buscado desenvolver ações conjuntas e cedido seus espaços para encontros e discussão de diversos temas (e também das questões políticas) para a realização de mostras, fóruns,

simpósios. Em uma cidade com mais de dois espetáculos estreados por dia, a febre teatral – ainda bastante distante da cesta básica da população – constitui-se em valor significativo e de referência a muitos homens e mulheres dos imensos territórios que constituem a periférica cidade de São Paulo (inserida na periferia latino-americana).

Nas universidades, alguns estudantes e professores têm tomado como objeto (porque de fato, tal ação é importante e significativa) os processos de luta pela ampliação dos temas, dos processos relacionais, da função social (e, mesmo parecendo redundante, da função aurática) do teatro. Hoje, os pesquisadores e interessados na linguagem teatral têm à sua disposição fontes documentais as mais diversas para pesquisar e se informar do que homens e mulheres, fazedores de teatro, têm desenvolvido e pensado sobre a linguagem teatral. Portanto, além do estético, da memória, da importância com relação aos fazeres por si e para si, os coletivos teatrais, inseridos nos teatros de grupo paulistanos, constroem uma arte polêmica, cujo objetivo colhido de Bertolt Brecht é divertir e educar (cujos sentidos, sucintamente, foram apresentados na nota número 5 deste texto). Desse modo, é importante finalizar com um excerto de Bertolt Brecht (dos mais politizados teatrólogos da produção e reflexão teatral), acerca do assunto em epígrafe, segundo o qual:

O *teatro* consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir. Será sempre com este sentido que empregaremos o termo, tanto ao falarmos do teatro antigo como do moderno. [...]

Se quisermos ampliar o conteúdo da expressão, poderíamos incluir nela, também, os acontecimentos ocorridos entre homens e deuses, mas, como nos interessa apenas determinar seu sentido restrito, tal acréscimo pode, perfeitamente, ser abolido. E, mesmo que optássemos por um tal alargamento de sentido, teríamos de continuar a descrever a função mais geral desta instituição que se denomina *teatro* exatamente nos mesmos termos, isto é, teríamos de continuar a descrevê-la como uma função de diversão. É esta a função mais nobre que atribuímos ao teatro.

O teatro, tal como todas as outras artes, tem estado, sempre, empenhado em divertir. E é este empenho precisamente, que lhe confere, e continua a conferir, uma dignidade especial. Como característica específica, basta-lhe o prazer que terá de ser, evidentemente, absoluto. Tornando-o um mercado abastecedor de moral, não o faremos ascender a um plano superior; muito pelo contrário, o teatro deve justamente se precaver nesse caso, para não degradar-se, o que certamente sucederá se não transformar o elemento moral em algo agradável, ou, melhor, susceptível de causar prazer aos sentidos. Tal transformação irá beneficiar, justamente, o aspecto moral. Nem sequer se deverá exigir ao teatro que ensine, ou que possua utilidade maior do que a de uma emoção de prazer, quer orgânica, quer psicológica. O teatro precisa poder continuar a ser algo absolutamente supérfluo, o que significa, evidentemente, que vivemos para o supérfluo. E a causa dos divertimentos é, dentre todas, a que menos necessita de ser advogada. (2005, p. 101)

Por intermédio de uma das fundantes teses de Bertolt Brecht, e de modo significativo, sem compromisso que concilie a educação (em perspectiva libertadora) e o divertimento (em perspectiva afeita à libertação transformadora), não existe o político ou o politizável. Trata-se, portanto, para os inquietos, de buscar os parceiros, as experiências e as obras que perseguiram tal proposição. O resto: “pura” espe[ta]cula[riza]ção!

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1985. Série Grandes Cientistas Sociais.

BRECHT, Bertolt. *Pequeno organon para o teatro*. In: Estudos sobre Brecht. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Poemas (1913-1956). 4. ed. Sel., tradução e posfácio de Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa, de Machado*. IV vol.. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

MATE, Alexandre. *O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Anotações sobre o caso das patrulhas*. In: *Patrulhas ideológicas – marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

O CORPO E A CIDADE

Carina Maria Guimarães Moreira

Exponho aqui parte de uma ideia que compõe o núcleo central de minha pesquisa de doutoramento intitulada *Barafonda: Dimensão Política e Produto Artístico*. *Barafonda* é um espetáculo que estreou em maio de 2012, na cidade de São Paulo, encenado e concebido pela Cia. São Jorge de Variedades. O referido espetáculo entrou como objeto de interesse da pesquisa no decorrer do doutorado que, desde seu início, buscou pensar e problematizar a relação entre o teatro e a sua dimensão política. Ter adentrado a pesquisa já em seu andamento implicou no fato de algumas bases teóricas de análise já estarem estabelecidas, dentre elas uma das que mais me seduz e, ao mantê-la, tenho encontrado diálogos importantes, são os conceitos levantados com base na leitura de “O Espectador Emancipado”, de Jaques Rancière, em que

O espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços. Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele. Ou se for capaz de desfazer o espetáculo – por exemplo, negar a energia corporal que deve transmitir o aqui e agora e transformá-la em mera imagem, ao conectá-la com algo que leu num livro ou sonhou, viveu ou imaginou. Estes são observadores e intérpretes distantes daquilo que se apresenta diante deles. Eles prestam atenção ao espetáculo na medida da sua distância. (RANCIÈRE, 2010, p. 115)

Recuperando a noção de “emancipação intelectual”, do pedagogo Joseph Jacotot (1770-1840), que defendia uma ideia contrária ao mode-

lo de educação vigente em sua época, na qual existem pessoas ignorantes que precisam de ajuda para evoluir ao patamar de pessoas cultas. Nesse sentido, há, de um lado, o ignorante, carente de cultura e conhecimento e, do outro, o culto, aquele que detém o conhecimento e a chave de entrada para ele. Contrariando essa ideia, Jacotot pregava que “a igualdade não era um ponto de chegada, mas um ponto de partida”, partindo do pressuposto de que, a partir do momento em que as pessoas possuem seus próprios conhecimentos e aptidões, elas são iguais. Em relação à arte, ao teatro em específico, tal ideia opera na própria emancipação artística, pois, partindo desse princípio, o artista não deve mais antecipar o que o espectador deve compreender a partir da obra. De acordo com os seus princípios em questão, o artista deve partir do pressuposto de que o espectador é um semelhante, colocando em questão a própria competência da arte.

Barafunda, no dicionário Aurélio, da língua portuguesa, quer dizer: “Mistura desordenada de pessoas ou coisas. Confusão, balbúrdia, baderna. Algazarra, barulho, vozeria, vozerio”. Depois de assistir a *Barafunda*, espetáculo que se propõe como um mergulho na história do bairro, passamos a refletir sobre o potencial político da obra, problematizando as relações dos conceitos que abrangem o teatro contemporâneo e a presença do corpo como mediador fundamental da dimensão política.

Com quatro horas de duração, o espetáculo apresenta-se na rua e na sede da Cia. São Jorge de Variedades. Seu trajeto começa na Praça Marechal Deodoro, percorre as ruas do comércio e serviços do bairro Barra Funda, adentra a sede do grupo, continua sua caminhada, atravessa a linha do trem e termina em um local que alude à memória do passado do bairro: casarões geminados, ausência de trânsito de carros, tudo iluminado por tochas e lâmpadas, trazendo um ar nostálgico e singelo em meio à confusão da cidade. O espetáculo tem a dramaturgia fragmentada, não conta com um roteiro linear, opta-se por fazer um jogo em que se começa a obra narrando-a pelo fim. O personagem Rafael Galvez (1907-1998), um artista plástico que morou na Barra Funda anuncia um prólogo já em sua primeira fala: “Aqui acaba a história

contada por mim. Estamos assistindo a última cena. (...)”. Portanto, a primeira frase do texto teatral proferida já se percebe a fragmentação que será oferecida pela obra e, junto a ela, a recepção não passiva que aguarda os espectadores. A fragmentação na encenação contemporânea não é novidade. Desde a transição do século XX, quando se passa a entender que o teatro é não apenas uma arte do texto, mas sim uma arte para ser vista, em sua materialidade no palco, caminhamos para a emancipação dos elementos contidos na encenação. Bernard Dort evoca como modelo de representação:

A revolução copernicana do início do século transformou-se numa revolução einsteiniana. O desmoronamento da primazia entre o texto e a cena deu lugar a uma relativização generalizada dos fatores da representação teatral uns relativamente aos outros. Este fato faz-nos renunciar à ideia de uma unidade orgânica, fixada antecipadamente, e mesmo à ideia de uma essência do efeito teatral (a misteriosa teatralidade), e ao concebê-lo sob uma espécie de polifonia significante, aberta ao espectador. (DORT, *apud* SARRAZAC, 2009, p. 39-40)

Barafonda nos convida a participar conjuntamente da construção de sentido a que assistimos. O conjunto da encenação, que abrange a textualidade, a corporeidade, a plasticidade e a musicalidade, se une ao espaço inusitado da encenação. A quantidade de informações que a rua traz é imensurável, isso se agrava pelo dia e horário escolhidos para a apresentação, sextas-feiras, das 15 às 19 horas, dia e horário em que a cidade de São Paulo encontra-se em “pleno vapor”, tanto pelo funcionamento do comércio e serviços em geral quanto pelo crescimento da chamada “hora do rush”, configurando, assim, num dos períodos de trânsito de pessoas e veículos mais intensos da cidade. Há um espectro semântico que o espaço por si só traz à obra, que contamina tanto o espetáculo como os espectadores. O conjunto de sentidos que se pode extrair da rua corrobora para o intrincado semântico da obra, e o mais impressionante é que o espetáculo prevê tal fenômeno. *Barafonda* não se sobrepõe

à rua, ao contrário, a quantidade de informações características do lugar faz parte da obra. Assisti a várias apresentações, uma delas foi no sábado de um feriado, com isso grande parte do comércio e serviços estava fechada, além do trânsito de carros bem atenuado. Foi visível a “perda” do espetáculo, que depende do ritmo frenético da cidade, cenário este exigido pelo trânsito dos carros, do barulho, das manifestações vindas dos passantes a favor ou contra. Todos esses elementos compõem a narrativa, uma polifonia construída pelas vozes dos artistas, mas também pelo espaço. Assim se pode entender o espaço da encenação como um dos elementos que dá voz à dramaturgia e, talvez, seja um dos elementos mais fortes, pois além de representar uma voz marcante da dramaturgia, insere e comunga a ficção e o público em um só ato. Nesse sentido, a rua, no espetáculo *Barafonda*, não é apenas um pano de fundo, mas uma ambiência essencial para seu acontecimento. A ideia de ambiente foi muito cara ao movimento naturalista, e esse caro esteve também com o surgimento do teatro político do início do século XX representado principalmente nas figuras de Piscator e Brecht:

Com efeito, é com o naturalismo que se produz aquilo que Piscator chama de “a descoberta do povo, do quarto estado em matéria de literatura: em oposição a todas as demais épocas literárias, onde o povo era representado como personagem cômica ou como herói sentimental, ou ainda, em Büchner, por exemplo, como personagem trágica, agora pela primeira vez o proletariado aparece em cena enquanto classe social.” (...)

A teoria do *ambiente*, mais fecunda, contém em germe a contradição essencial do naturalismo. Querer reconstruir no palco o ambiente, antes mesmo de colocar em cena as personagens, lhes dá palavra, equivalia a afirmar a primazia da sociedade sobre o indivíduo. Mas reproduzir este ambiente sob a forma de um lugar fechado, imutável, era negar toda a evolução da sociedade, toda a interação entre o indivíduo e sociedade. Assim o teatro naturalista não fez senão nos propor imagens parciais da realidade, fragmentos de uma história morta. (DORT, 1977, p. 17)

Barafonda utiliza-se da rua como ambiência, coloca-se dentro desse ambiente real, mas, em todo o momento, assume sua teatralidade, lição dada por Meyerhold e bem acabada em Brecht: “o teatro que confesse que é teatro”. Tanto a manipulação dos elementos do real, quanto a confecção de seus cenários e adereços que se utilizam de materiais cotidianos, são facilmente encontrados descartados pela rua, como garrafas de água, sacos de lixo, embalagens de alimentos, chocolates, biscoitos. Os figurinos são trocados no decorrer da encenação. No primeiro momento, antes de chegarmos à sede do grupo, a maioria dos atores veste macacões de operários, forte referência ao teatro *Agitprop*. Na primeira cena com o coro na Praça Marechal Deodoro, usam capas de chuva amarelas lembrando a imagem de garis em dia de chuva, a cor forte do amarelo usado pelo coro contrasta com o cinza da cidade, trazendo um estado festivo e, ao mesmo tempo, a imagem de trabalhadores da rua. O uso extracotidiano do corpo e do espaço instaura o inusitado, partindo do próprio cotidiano do bairro.

Depois do prólogo, de Rafael Galvez, que narra sua morte, assistimos à cena de libertação de Prometeu, uma cena narrada pela música de uma banda de rock que se apresenta ao vivo e também pela participação de quase todos os atores do grupo, que surgem das ruas atravessando na frente dos carros e fazendo movimentações como um coro teatral. Hércules lidera esse coro que, na representação simbólica, mata a águia que ameaça Prometeu, libertando um pombo de uma gaiola que fica ao lado dele. O que chama a atenção desde o início dessa cena, e que será operado durante boa parte do espetáculo, é a forma com que os atores se colocam diante da rua, em confronto com a arquitetura, com o trânsito dos carros, marcando a presença do corpo nos momentos de risco. Isso também acontece quando da apropriação do espaço, quando sobem nos monumentos, atravessam junto aos carros, representam junto às figuras da rua, instaurando o inesperado. A valorização da presença do corpo que se coloca em risco é ressaltada por estudiosos do teatro contemporâneo como é o caso de Silvia Fernandes ao analisar o trabalho do teatro da Vertigem:

(...) um desempenho que agride o espectador pela violenta exposição corporal do ator, mantido nos limites da resistência física e psíquica, são aos espetáculos a contundência de eventos de riscos, de formalização instável, quase fluxos processuais de performatividade, inacabados e atualizados a partir dos vetores referidos, de ocupação espacial de fisicalidade. (FERNANDES, 2009, p. 127)

No caso do *Barafonda*, a presença do ator, somada à ambiência escolhida para a encenação, provoca um efeito crítico, e por que não dizer, político quando se soma a esses dois fatores o fator ético da inserção do teatro na realidade. A aproximação com o real, combinada à rejeição da representação realista nos moldes tradicionais e mercadológicos do teatro está presente na produção teatral de alguns grupos paulistas. Em *Teatros do Real*, Silvia Fernandes coloca a questão:

Não por acaso, os grupos mencionados buscam espaços urbanos de uso público para suas apresentações, em geral contaminados de alta carga política e simbólica, além de apresentarem um desvio geográfico de interesses, do centro para as periferias urbanas e nacionais e, especialmente, recusarem-se a funcionar em circuitos fechados de produção e recepção teatral. A autonomia e a autorreferência das encenações dos anos de 1980, por exemplo, de alto calibre estético e baixa voltagem política são, dessa forma, substituídas pela vontade explícita de contaminação com a realidade social mais brutal, em geral explorada num confronto corpo a corpo com o outro, o diferente, o excluído, o estigmatizado. (...)

Esse teatro de vivências e situações públicas não pretende, evidentemente, representar alguma coisa que não esteja ali. Ao contrário a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua presentificação. (FERNANDES, 2010, p. 85)

Tal teatro, nomeado por Silvia Fernandes como “teatro de vivências e situações públicas”, toma para si dois espectadores diversos: o que

está ali para assistir ao espetáculo (espectador teatral) e o que está ali, na rua, na sua rotina diária e encontra-se com o espetáculo (espectador transeunte), podendo parar para assisti-lo (ou não) apenas por um momento ou por todo ele. Os dois espectadores trazem à experiência do espetáculo suas práticas cotidianas: o espectador teatral, mesmo na rua, tende a comportar-se como no espaço teatral, segundo suas convenções – não é difícil ver alguns deles incomodados com barulhos e interferências da rua no *continuum* do espetáculo –, observa e tenta compreender as ações; por outro lado, quem pertence à rua, ou seja, os moradores, transeuntes, comerciantes, moradores de rua, etc. tendem a se comportar de forma habitual – o que também os leva, em casos não pouco raros, a se incomodarem com aquela “balbúrdia” que lhes atravessa o caminho. Contudo percebe-se que o espetáculo instaura um desequilíbrio nesses comportamentos habituais, contaminando ambas as partes com o acontecimento cênico, instaurando um estado de “liminaridade”, unindo espectadores e habitantes no jogo cênico do olhar e ser olhado, dar sentido e sentir-se, inscrevendo um espaço-tempo extraordinário que invade a vida cotidiana e instiga a participação ativa do público. Em seus estudos sobre a cultura e a sociedade, Turner (1974) considera, com base naquilo que Arnold Van Gennep chamou de “fase liminar” dos ritos de passagem, as características desses ritos para sinalizar a oposição entre “estado” e “transição”. Van Gennep caracteriza os ritos de passagem por três fases: separação, comportamento simbólico de afastamento de uma estrutura social ou de um complexo cultural; margem (ou “limem” significando “limiar”, em latim), fase transitória em que o sujeito possui características ambíguas, escapando das classificações normativas atribuídas a estados ou posições culturais; e agregação, quando a pessoa volta a possuir um “estado”, um atributo social ou cultural. A liminaridade, momento de transição em que as “entidades liminares não estão aqui nem lá” (TURNER, 1974, p. 116-117), é o momento que também se pode chamar de performático. Trata-se da “antiestrutura” apontada por Turner, um espaço-tempo propício às associações ao jogo, ao lú-

dico, uma liberação do conjunto de regras normativas sociais comuns à vida diária. Dentro desse espaço-tempo, localiza-se o sentimento de “*communitas*”, que pressupõe uma igualdade temporária de *status* entre os participantes do ritual. Turner também percebeu uma diferença entre tais acontecimentos ritualísticos nas culturas tradicionais e nas culturas modernas. A função do ritual contido nas culturas tradicionais é retomada nas culturas modernas pelo entretenimento, pela arte, etc., assim, ele usa o termo “liminoide” (*liminoid*) para definir tipos de ações simbólicas ligadas às diferentes experiências de lazer, arte, entretenimento, etc. que possuiriam funções similares aos ritos das culturas tradicionais. Os rituais liminoides causam mudanças temporárias, o que Schechner (2002) chama de “transportação”, que pode ocorrer tanto em situações rituais como em *performances* estéticas. A encenação, portanto, desenvolve uma estratégia de relação com o público e com a cidade, e o público extrapola seu papel de espectador para configurar-se como participante ativo.

Terminada a cena de libertação de Prometeu, somos convidados a seguir uma bicicleta-carro de som, de onde ouvimos a seguinte chamada:

Alô, alô, alô! Alô, você! Alô, todos vós! Aqui é a Radio Cipó na Selva das Cidades, prefixo z.y.l.o. 342. Sua voz amiga de todos os dias desde o início dos tempos. Bons tempos. Bom tarde a você, que nos ouve. Boa tarde a você que está apenas passando e que também está conosco, afinal já diz o velho ditado: “tudo é passageiro, menos o condutor do bonde”. Estamos todos apenas de passagem, não é? Nós todos, ouvintes passantes reles mortais, vamos lá. Vamos descer pela toca do coelho. Agora tempo bom. Temperatura em elevação. E a hora... é a de vir comigo e me seguir nessa jornada. Não se desespere que assim mesmo, mesmo é! Abra os olhos e os ouvidos. Abra todos os sete buracos da sua cabeça. (CIA. SÃO JORGE, 2012, p. 4)

Em seguida, a rádio anuncia que vai contar a história do Bairro e começa então nossa caminhada. Durante o percurso, os atores compõem quadros na malha urbana. São dezenas de quadros instalados nas praças, estabelecimentos, ao lado de transeuntes, moradores de rua.

Esses quadros direcionam o olhar do público para a cidade, mostrando suas contradições, porém são apenas quadros que não trazem a leitura de um significado direto e racional, mas acionam os domínios sensitivo e afetivo daquele que assiste ao espetáculo. Portanto, esses quadros colocam-se ao lado do real, brincando com ele e, com esse jogo, inventam uma nova realidade, revelando a dialética entre o real e aquilo que poderia ser o real. Esse mecanismo, como nos lembra Dort, segue o direcionamento e o entendimento de Brecht, no sentido de “situar o palco e plateia na história”, sendo ela a responsável pela última palavra, na organização de uma “nova dialética entre o palco, a plateia e a história”. Os quadros formados pelos atores remetem a um lirismo, quando, por exemplo, dançam na saída de ar do metrô, e um longo TNT¹ branco voa, numa dança leve, mas a maioria das imagens nos parece imagens críticas que se referem ao homem diante da cidade, sua estrutura do consumo e das relações humanas desgastadas. As imagens forçam-nos a olhar para as lojas, bancos, lixeiras, carros e para seus motoristas impacientes, moradores de rua, passantes, trabalhadores da área, de forma especial. Quando nos deslocamos para a praça onde começa o espetáculo, passamos por muitos desses lugares e pessoas, mas não os reparamos. As grandes cidades desenvolvem esse potencial. Passamos e olhamos apenas aquilo que nos interessa, ou mesmo nem olhamos para nada, pela pressa e objetividade de chegar a nosso destino. Eis a surpresa dessa primeira parte do espetáculo, que nos convida a apreciar o caminho, a olhar cada detalhe e extrair do olhar as sensações mais íntimas de nossa história no embate com a história viva do local. Depois dessa mirada pelo bairro, nada mais parece habitual: o som e as imagens da cidade se revelam com outras cores e contornos. Finalizamos, então, com um trecho do poema “*Nada é Impossível Mudar*”, de Bertolt Brecht, para termos a certeza de que esse desejo de um teatro transformador possui raízes longínquas e históricas.

¹ TNT é a sigla para Tecido Não Tecido, é um tecido classificado como um não tecido. É produzido a partir de fibras desorientadas que são aglomeradas e fixadas, não passando pelos processos têxteis mais comuns que são a fiação e a tecelagem (ou malharia).

Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo. E examinai, sobretudo, o que parece habitual. Suplicamos expressamente: não aceiteis o que é de hábito como coisa natural, pois em tempo de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada, nada deve parecer natural, nada deve parecer impossível de mudar.

REFERÊNCIAS

CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES. *Roteiro Barafonda*. Texto do Espectáculo *Barafonda* cedido pelos membros da Cia. São Jorge de Variedades. 2012.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FERNANDES, Silva. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. In: *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. v. 1, n. 15, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade*. Apresentação e tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva Editores, 2009.

SOBRE OS AUTORES

Alexandre Mate é Doutor em História Social (USP); professor-pesquisador da graduação e da pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP); integrante do Núcleo Paulistano de Fazedores e Pesquisadores do Teatro de Rua.

Berilo Luigi Deiró Nosella é Professor de Iluminação Cênica e de Teoria, Análise e História e Historiografia do Texto e da Cena Teatral, do curso de graduação em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Mestrado Acadêmico do DELAC/UFSJ, e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Mestrado Acadêmico do IFAC/UFOP. Lidera o Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena-UFSJ e é autor do livro *Inacabamento, um gesto de resistência na história: a metateatralidade de Luigi Pirandello e Jorge Andrade* (Ed. Cousa, 2014).

Carina Guimarães Moreira é Professora de Direção, Iluminação Cênica e Elementos Plásticos da Cena no curso de graduação em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Mestrado Acadêmico do Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ). Doutora em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Clarissa Alcântara é Pesquisadora-performer, doutora em Teoria Literária e Pós-Doutorado (FAPESP) no Programa de Estudos de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Núcleo de Estudos da Subjetividade, área Psicologia Clínica, especialidade Arte da *Performance*, PUC/SP (2009-2011). Pós-Doutorado (CNPq) no Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura, Linguística (NUPILL), área Teoria Literária, UFSC/SC (2006).

Clóvis Domingos dos Santos é Professor de Teoria da Arte e História do Teatro no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutorando em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG. Mestre em Artes pela UFMG. Bacharel em Direção Teatral pela UFOP e ator formado pelo Teatro Universitário da UFMG.

Éden Peretta é Professor adjunto do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutor em Studi Teatrali e Cinematografici pela Universidade de Bolonha, na Itália. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) HÍBRIDA – Poéticas Híbridas da Cena Contemporânea e o Coletivo Anticorpos – Investigações em Dança. É autor do livro *O soldado nu: raízes da dança butô* (Perspectiva, 2015).

Yoshito Ohno é dançarino de dança Butô e filho do mestre Kazuo Ohno. Em 1959, atuou em *Kinjiki* (“Cores Proibidas”), dirigido e coreografado por Tatsumi Hijikata, que é tida como a primeira criação de Butô da história. Participou do grupo *Ankoku Butoh-ha* de Hijikata nos anos 60 e, desde 1986, atua com Kazuo Ohno, dirigindo as suas *performances*. Publicou o livro *Kazuo Ohno: alimento da alma*, publicado pela Film Art-sha.

Zalinda Cartaxo é Artista Visual e professora adjunta do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO). É autora dos livros *Pintura em distensão* (2006) e *Pintura e realidade: realismo arquitetônico na pintura figurativa contemporânea*. Adriana Varejão e José Lourenço (2012).

"Este livro foi desenvolvido com as fontes *Berkeley Oldstyle*
e *Pill Gothic*, conforme Projeto Gráfico aprovado pela
Diretoria da Editora UFOP em 2014."



editora **UFOP**

