PAOLA LOPES ZAMARIOLA

**O REAL COMO DISPOSITIVO NAS PRÁTICAS IN(TER)DISCIPLINARES
LATINO-AMERICANAS CONTEMPORÂNEAS:
Emilio García Wehbi, Mapa Teatro e LOT**

São Paulo

2014

PAOLA LOPES ZAMARIOLA

**O REAL COMO DISPOSITIVO NAS PRÁTICAS IN(TER)DISCIPLINARES
LATINO-AMERICANAS CONTEMPORÂNEAS:
Emilio García Wehbi, Mapa Teatro e LOT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Zamariola, Paola Lopes

O real como dispositivo nas práticas
in(ter)disciplinares latino-americanas contemporâneas:
Emilio García Wehbi, Mapa Teatro e LOT / Paola Lopes
Zamariola. -- São Paulo: P. L. Zamariola, 2014.

94 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: Antônio Carlos de Araújo Silva

Bibliografia

1. Real 2. América Latina 3. Emilio García Wehbi 4. Mapa
Teatro 5. LOT I. Silva, Antônio Carlos de Araújo II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: Paola Lopes Zamariola

Título: O real como dispositivo nas práticas in(ter)disciplinares latino-americanas contemporâneas: Emilio García Wehbi, Mapa Teatro e LOT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aprovado em: ____/____/____.

*La función del arte es ayudar a vivir, pero la vida es lo más importante.
Por eso vivir todos los días es la mayor obra de arte imaginable.*
José Antonio Sánchez

Dedico este trabalho à minha mãe Amélia Lopes, que me apresentou o mundo com seus olhos azuis e me encorajou a não desistir de conjugar os verbos acreditar e sorrir.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Antônio Araújo, por orientar minhas intuições à caminhos férteis durante a trajetória deste mestrado;

À Profa. Dra. Sílvia Fernandes, por alimentar com doçura e atenção as referências desta dissertação;

Ao Prof. Dr. Cassiano Quilici, por durante o exame de qualificação recordar com serenidade que esta pesquisa é “apenas” um mestrado;

À Profa. Dra. Sylvia Furegatti, por desde a especialização me inspirar como artista e pesquisadora;

À Profa. Dra. Maria Lúcia Pupo, por todo incentivo recebido no início do mestrado;

À doutoranda Júlia Guimarães, por me auxiliar com preciosos apontamentos que impulsionaram a pesquisa;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela bolsa de estudos no país e pela bolsa de estudos no exterior, sem as quais esta dissertação não poderia se efetivar;

À Universidad Nacional de Colombia, pela apoio à realização da pesquisa no exterior através do seu pioneiro mestrado em teatro e artes vivas;

Ao Goethe Institut de Bogotá, pela bolsa concedida para participar do III *Experimenta Sur*;

À Emilio García Wehbi, pela generosidade com que manteve interlocução com as minhas inquietações;

À equipe de criadores do espetáculo *Rey Lear*: Maricel Alvarez, Cecilia Blanco, Federico

Figueroa, Juliana Mura, Pablo Seijo, Ana Balduini, Camila Carreira, Mateo De Urquiza, Amalia Tercelan, Paula Triñanes, Marina Sarmiento e Julieta Potenze, por permitirem que eu acompanhasse a gestação de uma nova criação;

À Heidi Abderhalden e Rolf Abderhalden, por serem tão indisciplinados, inquietos e inspiradores;

À equipe de criadores do espetáculo *Los Incontados*: Ximena Vargas, Agnès Brekke, Andrés Castañeda, Julian Diaz, Jeihhco, Danilo Jiménez, Santiago Nemirovski e Santiago Sepúlveda, por serem tão vivos na cena e na vida;

À Eloisa Jaramillo, Oscar Cortés, Oscar Moreno, Paola Ospina, Isabel Garcia, Sofía Arrieta, Luis Mondragon, Bertha Diaz, William Ruiz, Marcela Flores, Talma Salem, Ariel Farace, Matias Umpierrez, Ricardo Holcer, Diana Daf, Diego Aramburo, Fredy Higuera, Carlos Salazar, Tamara Cubas e Claudia Asbun, pelos sensíveis compartilhamentos durante o III *Experimenta Sur*;

À Carlos Cueva, por ter compartilhado comigo um pouco da trajetória de 20 anos do LOT;

À equipe de criadores do espetáculo *The Answering Machine*: Lucía de Maria, Rafael Freyre, Basílio Soraluz, Érika Ocampo e Massah Figueroa, pela forma carinhosa como me apresentaram o cenário artístico e gastronômico de Lima;

À Mily Rodriguez, Norma Juliana e José Chemo Orihuela, por me acolherem tão bem em suas casas e me fazerem sentir vontade de morar em Buenos Aires, Bogotá e Lima;

À Gabriela Itocazo, Marcela Pereyra Páez e Tales Gubes, pelo auxílio na tradução e revisão da dissertação;

À Julia Lopes e Luisa Lopes, pela ajuda na pesquisa de imagens e textos;

À Nicole Oliveira, Tiago Luz, Catarina São Martinho, Mariana Soutto Mayor, Luiz Paulo Pimentel, Francis Wilker, Vera Hamburger, Biagio Pecorelli, Ana Luiza Fortes e Heloisa Marina pelos des-caminhos acadêmicos partilhados;

Aos criadores e parceiros do [pH2]: estado de teatro: Rodrigo Batista, Luana Gouveia, Bruno Caetano, Maria Emília Faganello, Daniel Mazzarollo, Julio Barga, Leonardo D'Aquino, Bruno Moreno, Beatriz Id Limongelli, Renato Sircilli e Cainã Vidor, por persistirem em buscar formas possíveis para o teatro e para a vida;

À Maíra Gerstner, querida amiga, por me lembrar sempre a importância dos afetos;

À Américo Lopes, Fernando Lopes, Izilda Lopes, Braúlio Lopes, Patrícia Lopes, Fábio Zamariola e Tina Zamariola, por se preocuparem e cuidarem de mim;

À Diomar Lopes, por guiar com amor meus passos neste mundo;

E especialmente à Felipe Fava, por ser o companheiro que viu este projeto nascer e que me acompanhou no decorrer desta longa jornada.

RESUMO

O objetivo que fundamenta esta dissertação é a investigação de práticas artísticas latino-americanas vinculadas aos distintos usos do real nas criações contemporâneas. Com base na perspectiva de autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, o real é aqui abordado como dispositivo potencializador de experimentos indisciplinados. A pesquisa se dedica à análise dos projetos interdisciplinares do argentino Emilio García Wehbi, dos colombianos Heidi e Rolf Abderhalden, e do peruano Carlos Cueva. Através da poética destes criadores, pretende-se reconhecer as interlocuções entre tais práticas com os estudos teóricos sobre as presenças do real na arte contemporânea desenvolvidos por pesquisadores como José Antonio Sánchez, Maryvonne Saison e Hal Foster. Por meio deste repertório prático e teórico, busca-se averiguar as co-relações e as motivações que possibilitaram, em distintas linguagens, a tensão para a noção de representação a partir da apropriação das diferentes dimensões do real. Este percurso deseja problematizar em que medida a experiência com o real afeta o fenômeno teatral, e de que modo o experimento com a realidade, como ação ética e estética, reconfigura as vivências artísticas no contexto específico da América Latina.

Palavras-Chave: Real. América Latina. Emilio García Wehbi. Mapa Teatro. LOT.

ABSTRACT

The objective underlying this thesis is the investigation of related Latin American artistic practices in the different uses of the real in contemporary creations. From the perspective of authors such as Michel Foucault, Gilles Deleuze and Giorgio Agamben, the real is here approached as enhancer device of interdisciplinary experiments. This research is devoted to the analysis of interdisciplinary projects from the Argentine Emilio García Wehbi, the Colombians Heidi and Rolf Abderhalden, and the Peruvian Carlos Cueva. Through the poetics of these creators, it is intended to recognize the dialogues between such practices with the theoretical studies of the presence of the real in contemporary art developed by researchers like José Antonio Sánchez, Maryvonne Saison and Hal Foster. Through this practical and theoretical repertoire, it is sought to ascertain the co-relationships and motivations that made it possible, in different languages, the tension to the notion of representation from the ownership of the different dimensions of the real. This path wants to discuss to what extent the experience with real affects the theatrical phenomenon, and how the experiment with reality, as ethics and aesthetics action, reconfigures the artistic experiences in the specific context of Latin America.

Keywords: Real. Latin America. Emilio García Wehbi. Mapa Teatro. LOT.

RESUMEN

El objetivo que fundamenta esta tesis es el estudio de las prácticas artísticas latinoamericanas vinculadas a los diferentes usos de lo real en la creación contemporánea. Desde la perspectiva de autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze y Giorgio Agamben, lo real es aquí abordado como dispositivo promotor de experimentos indisciplinarios. La investigación está dedicada al análisis de los proyectos interdisciplinarios del argentino Emilio García Wehbi, de los colombianos Heidi y Rolf Abderhalden, y del peruano Carlos Cueva. A través de la poética de estos creadores, se pretende reconocer los diálogos entre dichas prácticas y los estudios teóricos sobre la presencia de lo real en el arte contemporáneo, desarrollados por investigadores como José Antonio Sánchez, Maryvonne Saison y Hal Foster. Mediante este repertorio práctico y teórico, se busca determinar las co-relaciones y motivaciones que posibilitaron, en diferentes lenguajes, la tensión de la noción de representación a partir de la apropiación de diferentes dimensiones de la realidad. De esta manera tenemos la intención de discutir en qué medida la experiencia con lo real afecta el fenómeno teatral, y cómo el experimento con la realidad, como acción ética y estética reconfigura las experiencias artísticas en el contexto específico de América Latina.

Palabras Clave: Real. Latino America. Emilio García Wehbi. Mapa Teatro. LOT.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – <i>El Autor Intelectual</i> , La Maldita Vanidad.....	41
Figura 02 – <i>Melancolia y Manifestaciones</i> , Lola Arias.....	45
Figura 03 – <i>Actos de Amor Perdido</i> , Tamara Cubas.....	49
Figura 04 – <i>Juicio y Castigo</i> , H.I.J.O.S.....	54
Figura 05 – <i>Filoctetes</i> , Emilio Garcia Wehbi.....	62
Figura 06 – <i>Prometeo</i> , Mapa Teatro.....	66
Figura 07 – <i>Zona Fronteriza</i> , LOT.....	69
Figura 08 – <i>Rey Lear</i> , Emilio García Wehbi.....	81
Figura 09 – <i>Los Incontados</i> , Mapa Teatro.....	84
Figura 10 – <i>The Answering Machine</i> , LOT.....	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1. O REAL COMO DISPOSITIVO NAS PRÁTICAS IN(TER)DISCIPLINARES.....	18
1.1. O real como dispositivo.....	18
1.2. Práticas in(ter)disciplinares.....	22
1.2.1. Teatralidade: das artes cênicas para as artes visuais.....	26
1.2.2. Performatividade: das artes visuais para as artes cênicas.....	32
2. O REAL NAS PRÁTICAS LATINO-AMERICANAS CONTEMPORÂNEAS.....	36
2.1. O real nas práticas in(ter)disciplinares latino-americanas contemporâneas.....	36
2.2. Representar o real.....	38
2.3. Anexar o real.....	42
2.4. Estremecer o real	46
2.5. Compartilhar o real.....	51
3. O REAL COMO DISPOSITIVO DE INTERLOCUÇÃO COM O ESPAÇO URBANO....	56
3.1. Práticas do espaço público na América Latina.....	56
3.2. Emílio Garcia Wehbi e o projeto <i>Filoctetes</i>	59
3.3. Mapa Teatro e o projeto <i>Prometeo</i>	64
3.4. LOT e o projeto <i>Zona Fronteriza</i>	68
3.5. O espaço urbano e os territórios do real.....	71
4. O REAL COMO DISPOSITIVO GERADOR DE ZONAS DE CONVÍVIO.....	74
4.1. Zonas de convívio na cena latino-americana contemporânea.....	74
4.2. Emílio García Wehbi e o espetáculo <i>Rey Lear</i>	78
4.3. Mapa Teatro e o espetáculo <i>Los Incontados</i>	82
4.4. LOT e o espetáculo <i>The Answering Machine</i>	84
4.5. O real nas zonas de convívio da América Latina.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	92

INTRODUÇÃO

As motivações iniciais desta dissertação encontram ecos nas práticas do [pH2]: estado de teatro do qual faço parte desde sua formação, em 2007. A partir dos espetáculos do grupo é possível refletir acerca de procedimentos artísticos que mesclam elementos do teatro, da performance, da dança e do cinema.

Na tentativa de mapear tal multiplicidade de suportes que fomentam a linguagem teatral, e do desejo de melhor conceituar as experiências vivenciadas durante a trajetória do [pH2], em 2010 iniciei uma pesquisa interdisciplinar no departamento de Artes Plásticas da Universidade Estadual de Campinas.

Através da investigação *Breve estudo sobre os aspectos híbridos que permeiam a matéria e o espaço na criação artística moderna e contemporânea* (2011), orientada por Sylvia Furegatti, foi possível suscitar questionamentos que colocavam à prova as fronteiras entre as artes visuais e as artes cênicas.

Durante o percurso da especialização dei ênfase a uma bibliografia mais relacionada às artes visuais, e, ao finalizar esta etapa, como o meu exercício artístico se dá pelo teatro, compreendi que a pesquisa pedia um desdobramento vinculado às artes da cena.

Ao formular este projeto de mestrado em artes cênicas, foi importante retomar os questionamentos gestados no campo das artes visuais e eleger dois vetores a serem verticalizados: a presença do real na arte contemporânea e a poética de artistas latino-americanos.

Acerca do real me parecia fundamental deter-se sobre um conceito operativo potente que está presente em diversas searas do saber, e que muito pode revelar sobre as urgências e contradições do homem contemporâneo. E sobre os artistas da América Latina, me inquietava indagar porque esta produção está tão pouco presente no Brasil.

Na busca por mais vestígios sobre tais temáticas, principalmente sobre autores e criadores latino-americanos pouco investigados na pesquisa acadêmica brasileira, constatei uma enorme limitação de materiais disponíveis, o que evidenciou a necessidade de investigar *in loco* o contexto que origina tais práticas.

Para viabilização deste estudo, foi de fundamental importância a realização da pesquisa de campo no exterior, realizada através da *maestria en teatro y artes vivas* da

Universidad Nacional de Colombia, sob a orientação do professor Rolf Abderhalden, que me permitiu percorrer cidades como Buenos Aires, Bogotá e Lima.

Durante esta viagem, foi possível ampliar o meu repertório e conhecer artistas que trabalham com abordagens que, além de interdisciplinares, são indisciplinadas. A indisciplinada se destacou neste percurso como estratégia de sobrevivência para artistas que desejam descolonizar ideais europeus que ainda impregnam o imaginário deste continente.

A pesquisa aqui intitulada *O real como dispositivo nas práticas in(ter)disciplinares latino-americanas contemporâneas: Emilio García Wehbi, Mapa Teatro e LOT*, sintetiza parte do vasto material coletado durante este mestrado, que deflagra o real como dispositivo potencializador de experimentos in(ter)disciplinares.

As reflexões de autores como José Sánchez, Maryvonne Saison e Hal Foster, contribuíram para a análise das múltiplas perspectivas em que o real se efetiva em obras como as do argentino Emilio Garcia Wehbi, dos colombianos Heidi e Rolf Abderhalden, e do peruano Carlos Cueva.

Através de projetos como *Filoctetes* e *Rey Lear*, de Emilio García Wehbi; *Prometeo* e *Los Incontados*, do Mapa Teatro; e *Zona Fronteriza* e *The Answering Machine*, do LOT, investigou-se como o repertório destes criadores encontram vínculos com as poéticas do real.

A pesquisa está estruturada em quatro eixos: o primeiro, *O real como dispositivo nas práticas in(ter)disciplinares*; o segundo, *O real nas práticas latino-americanas contemporâneas*; o terceiro, *O real como dispositivo de interlocução com o espaço urbano*; e por fim, o quarto, *O real como dispositivo gerador de zonas de convívio*.

Especificamente, o primeiro capítulo, *O real como dispositivo nas práticas in(ter)disciplinares*, faz menção ao conceito de dispositivo desenvolvido por autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, como também à noção de paixões do real abordada por Slavoj Žižek.

Neste eixo, o real é analisado como dispositivo presente nas práticas in(ter)disciplinares, sendo possível encontrar vestígios de diferentes aspectos da teatralidade e da performatividade.

O segundo capítulo, *O real nas práticas latino-americanas contemporâneas*, faz uma revisão bibliográfica sobre autores que se dedicam a refletir sobre as práticas do real na arte contemporânea, como é o caso de José Sánchez, Maryvonne Saison, Hal Foster, entre outros.

Pretendeu-se neste eixo, reconhecer as diferentes dimensões do real evocadas por

artistas latino-americanos a partir de quatro abordagens que pretendem: representar o real, anexar o real, estremecer o real, ou até mesmo compartilhar o real.

O terceiro capítulo, *O real como dispositivo de interlocução com o espaço urbano*, averigua três projetos que se desenvolveram em relação às realidades urbanas de Buenos Aires, em *Filoctetes* (2002), de Bogotá, em *Prometeo* (2002), e de Lima em *Zona Fronteriza* (2005).

E o quarto capítulo, *O real como dispositivo gerador de zonas de convivência*, analisa os espetáculos mais recentes desenvolvidos pelos artistas em questão, sendo *Rey Lear* (2013), de Emílio García Wehbi, *Los Incontados* (2014), de Heidi e Rolf Albederhalden e *The Answering Machine* (2013), de Carlos Cueva.

Por meio deste repertório prático e teórico, a pesquisa pretendeu problematizar em que medida a experiência com o real afeta o fenômeno teatral e de que modo o experimento com a realidade, como ação ética e estética, reconfigura as vivências artísticas no contexto específico da América Latina.

1. O REAL COMO DISPOSITIVO NAS PRÁTICAS INDISCIPLINARES

1.1. O real como dispositivo

Para iniciar as reflexões sobre as poéticas do real e seus elos com as práticas artísticas latino-americanas, faz-se necessário evidenciar o percurso teórico que torna possível compreender, neste contexto, o real como *dispositivo*. A noção de dispositivo foi concebida pelo filósofo francês Michel Foucault na década de 1970, quando enumerou três aspectos indissociáveis a este conceito. O primeiro, ligado ao fato do dispositivo apresentar formas diversas:

Por esse termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo. (FOUCAULT, 2012: p. 364)

O segundo, vinculado ao dado do dispositivo se apresentar, justamente, através dos elos criados entre estes diferentes elementos, e o terceiro relacionado ao fato dele surgir como resposta às urgências de um determinado momento histórico. Para Michel Foucault, os dispositivos apresentam funções concretas, como especificamente é o caso do dispositivo de aprisionamento, que tem como objetivo vigiar e punir.

Entretanto, simultaneamente aos efeitos deste dispositivo, acontecem processos de preenchimentos estratégicos, ou seja, desvios imprevistos interferem nesta dinâmica. No caso do dispositivo da prisão, o autor destaca que, contraditoriamente, à revelia das dinâmicas de vigilância e punição, “a prisão funcionou como filtro, concentração, profissionalização, isolamento de um meio delinquente” (Idem, 2012: p. 366).

Nesta perspectiva, o autor indaga como cada época produziu formas distintas de *saber, poder e subjetividade*. Foucault constata que os dispositivos se efetivam através da constituição complexa de redes de discursos, o saber; dos feixes de relações entre os componentes de uma sociedade, o poder; e dos modos de constituir sujeitos, a subjetividade.

Tais questionamentos inspiraram o filósofo francês Gilles Deleuze a esquadriñar

estratégias para evidenciar que “as três grandes instâncias que Foucault distingue sucessivamente (saber, poder e subjetividade) não possuem, de modo algum, contornos definitivos; pois são cadeias de variáveis relacionadas entre si” (DELEUZE, 1990: p. 155)¹, e, desta maneira, conceber o dispositivo como:

É uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas, cada um dos quais seria homogêneo por si (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras. (Idem, 1990: p. 155)²

Ao longo de sua trajetória filosófica, Deleuze debateu como a ideia de disciplina, que está intrínseca ao conceito de dispositivo, reforça os modos de constituir objetos, sujeitos e linguagens e como é possível encontrar meios de subverter tal lógica. Para o autor, através dos dispositivos, torna-se viável a proposição de novas relações entre tais elementos, uma vez que “todo dispositivo se define, pois, pelo que detém de novidade e criatividade, o qual marca, ao mesmo tempo, sua capacidade de se transformar ou se fissurar em proveito de um dispositivo futuro” (Ibidem, 1990: p. 159)³.

Deleuze destaca neste processo o vetor da produção da subjetividade como maneira potente de se relacionar com o poder e como meio de produzir outros modos de se reagir aos dispositivos, uma vez que as “produções de subjetividades escapam dos poderes e dos saberes de um dispositivo para colocar-se sob os poderes e os saberes de outro, em outras formas ainda por nascer” (Ibidem, 1990: p. 157)⁴.

Outro pensador que também se inspirou em Foucault e propôs atualizações para o termo dispositivo é o filósofo italiano Giorgio Agamben, que associa a proliferação dos processos de subjetivação na contemporaneidade ao crescimento ilimitado dos

¹ No intuito de tornar a leitura mais fluida as citações estarão em português e constarão no original em notas de rodapé. Tradução nossa para: “Las três grandes instancias que Foucault distingue sucesivamente (saber, poder y subjetividad) no poseen en modo alguno contornos definitivos, sino que son cadenas variables relacionadas entre sí. Es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilinear. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras.”

³ Tradução nossa para: “Todo dispositivo se define pues por su tenor de novedad y creatividad, el cual marca al mismo tiempo su capacidad de transformarse o de fisurarse y en provecho de um dispositivo futuro.”

⁴ Tradução nossa para: “Producciones de subjetividad se escapan de los poderes y de los saberes de un dispositivo para colocarse en los poderes y saberes de otro, en otras formas por nacer.”

dispositivos, uma vez que vislumbra o dispositivo como:

Qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem. (AGAMBEN, 2009: p. 40-41)

Através desta abordagem ampliada sobre os dispositivos, proposta por Agamben, é possível vislumbrar seus desdobramentos diversos na atualidade e, assim abordar a hipótese que considera o real como dispositivo. O real será aqui cogitado como elemento que percorre diversas esferas da vida contemporânea e problematizado na medida em que aponta complexas dinâmicas da atualidade.

O filósofo esloveno Slavoj Žižek, no livro *Bem-vindo ao deserto do real!* (2003), investiga, a partir da série de conferências intituladas *Le siècle*, realizadas pelo filósofo marroquino Alain Badiou, como a paixão pelo real se apresenta como principal característica do século XX:

Ao contrário do século XIX dos projetos e ideais utópicos, ou científicos, dos planos para o futuro, o século XX buscou a coisa em si – a realização direta da esperada Nova Ordem. O momento último e definidor do século XX foi a experiência direta do Real como oposição à realidade social diária – o Real em sua violência extrema como preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade. (ŽIŽEK, 2003: p. 19)

Segundo Žižek, as paixões pelo real surgem dos sucessivos processos de retirada do real da vida social e do desejo de poder encontrá-lo de fato. Ao mesmo tempo, surgem do movimento contraditório de evitar ao máximo o contato com o real, uma vez que, quando é possível deparar-se com ele, o real se apresenta como um trauma:

A experiência de vivermos cada vez mais num universo artificialmente construído, gera a necessidade urgente de “retornar ao Real” para reencontrar o terreno firme em alguma “realidade real”. O Real que retorna tem o status de outro semblante: exatamente por ser real, ou seja, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade (no que sentimos como tal), e portanto somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico. (Idem, 2003: p. 33)

Para se ter a dimensão das inúmeras estratégias criadas na contemporaneidade para tratar a realidade como ficção, Žižek destaca a necessidade de discernir o que se

entende como ficção daquilo que se compreende como real. O autor enfatiza este aspecto ao constatar como os efeitos do real foram absorvidos pelos aparelhos midiáticos e como estão presentes no cotidiano do homem contemporâneo:

A verdadeira paixão do século XX por penetrar a Coisa Real (em última instância, o Vazio destrutivo) através de uma teia de semblantes que constitui nossa realidade culminou assim na emoção Real como o “efeito” último, buscando nos efeitos especiais digitais, nos *reality shows* da TV e na pornografia amadora, até chegar aos *snuff movies*. (Ibidem, 2003: p.26)

Žižek aponta os ápices que as paixões pelo real podem alcançar como é o caso dos *snuff movies*. *Snuff* significa morte e é o título de um filme produzido na década de 1970 que afirmava que os personagens não dissimulavam a violência praticada, e que os atores assassinados haviam realmente morrido. A partir desta tendência, os filmes *snuffs* ficaram conhecidos por mostrarem mortes ou assassinatos reais sem a ajuda de efeitos especiais.

O real evidencia, portanto, experiências paradoxais uma vez que “o problema com a ‘paixão pelo Real’ do século XX não é o fato de ela ser uma paixão pelo Real, mas sim o fato de ser uma paixão falsa em que a implacável busca do Real que há por trás das aparências é o estratagema definitivo para evitar confronto com ele” (Ibidem, 2003: p. 39).

Por este viés, o real pode ser compreendido como dispositivo que perfura a subjetividade em diferentes intensidades e deflagra a capacidade dos sujeitos contemporâneos de apresentarem como ficção o que é real. A questão da produção da subjetividade foi largamente trabalhada pelos pensadores já citados, como Foucault, Deleuze e Agamben, mas o que peculiarmente tratou do tema como estratégia micropolítica foi o filósofo francês Félix Guattari.

No livro *Micropolíticas: cartografias do desejo* (2013), realizado em parceria com a investigadora brasileira Suely Rolnik, Guattari afirma que seria possível articular estratégias micropolíticas ao buscar processos de singularização das subjetividades, compreendendo que “a questão micropolítica é de reproduzirmos (ou não) os modos de subjetivação dominantes” (GUATTARI; ROLNIK, 2013: p. 155). Em suas reflexões, Guattari pretende abordar a subjetividade através da ideia de singularidade:

Eu oporia a essa máquina de produção de subjetividade a ideia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, aquilo que poderíamos chamar de “processos de singularização”: uma maneira de recusar todos esses modos de endocodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de

produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular.
(Idem, 2013: p. 22)

Neste sentido, é possível vislumbrar o território micropolítico como aquele que se dirige à criação de dispositivos que dêem vazão a formas singulares de existência:

Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedades, os tipos de valores que não os nossos. (Ibidem, 2013: p. 22-23)

A opção por este caminho parte do desejo de evidenciar que os dispositivos artísticos não estão isentos dos agenciamentos das relações de saber, de poder e de subjetivação que se apresentam na contemporaneidade. Todavia, é visível que tal constatação inquieta criadores a buscarem desvios que produzam dispositivos que instaurarem outras ordens por vir através da arte.

Por fim, a hipótese que concebe o real como dispositivo parte do princípio de que os distintos usos do real nas práticas latino-americanas contemporâneas podem revelar um forte teor micropolítico presente em diferentes gestos artísticos comprometidos com a gestação de modos de existência singulares.

1.2. Práticas in(ter)disciplinares

Este tópico pretende articular as noções de indisciplina e de interdisciplina, para na sequência desdobrar este debate através da análise de conceitos operativos como *teatralidade* e *performatividade*, presentes nas práticas que fazem uso do real como dispositivo.

Se a indisciplina pode ser abordada como negação da submissão a uma autoridade, e a interdisciplina como experiência artística que se rebela contra formas institucionalizadas e propõe cruzamentos entre linguagens, pode-se considerar que estas acepções se sobrepõem.

O diretor artístico do grupo colombiano Mapa Teatro, Rolf Abderhalden, aproxima os termos indisciplina e interdisciplina ao afirmar que “toda proposta ‘interdisciplinar’ contundente se gesta em algum um gesto indisciplinado por parte de seu(s) criador(es)”

(ABDERHALDEN, 2014: p. 03)⁵. Neste mesmo sentido, o pesquisador espanhol José Sánchez acredita que “o indisciplinar ou a indisciplina parece consubstancial à prática artística na medida em que esta não está associada precisamente ao normativo” (SÁNCHEZ, 2005: p. 01)⁶.

O pesquisador espanhol José Sánchez está interessado em estudar a expansão e a permeabilização das disciplinas, e a complexidade inerente a tais práticas no contexto teatral uma vez que “não só os limites entre os meios tradicionais se tornaram permeáveis (pintura, escultura, desenho, fotografia, de um lado, ou teatro dramático, ballet e dança moderna, ou outros), como novos modos de fazer irrompem ampliando formatos e recursos” (SÁNCHEZ, 2008: p. 71)⁷, e que demandam outras nomenclaturas que já não as tradicionais:

Termos mutantes, correspondentes a contextos culturais diversos e a objetivos artísticos e políticos diferentes que, entretanto, tem em comum a necessidade de ampliar os limites, romper a clausura da instituição teatral (tão apegada ao drama do século XIX), com o fim de permitir a inserção de novas práticas cênicas em um âmbito mais amplo de produção artística e cultural. (Idem, 2008: p. 72)⁸

Para pensar os vínculos entre as práticas do real como dispositivo e as noções de indisciplina e interdisciplina no contexto latino-americano, é possível recorrer à ideia de *artes vivas*. O termo surge da tradução do termo *Live arts* e foi introduzido na Colômbia por Rolf Abderhalden como tática de sobrevivência e resistência produzidas por artistas oriundos de diversas disciplinas que têm como horizonte “um campo não só aberto – uma arte no campo expandido – mas indisciplinado, uma arte decididamente não-ideológica, não-canônica, não-normativa” (ABDERHALDEN, 2014: p. 02)⁹.

Ao buscar hipóteses para as especificidades latino-americanas, Abderhalden faz

⁵ Tradução nossa para: “Toda propuesta “interdisciplinar” contundente se gesta en algún gesto indisciplinado por parte de su(s) creador(es).”

⁶ Tradução nossa para: “Lo indisciplinar o la indisciplina parece consubstancial a la práctica artística en la medida en que ésta no está asociada precisamente a lo normativo.”

⁷ Tradução nossa para: “No sólo los límites entre los medios tradicionales se han hecho permeables (pintura, escultura, dibujo, fotografía, de un lado, o teatro dramático, ballet y danza moderna, de otro), sino que nuevos modos de hacer han irrumpido ampliando los formatos y los recursos.”

⁸ Tradução nossa para: “Términos cambiantes, correspondientes a contextos culturales diversos y a objetivos artísticos y políticos diferentes que, sin embargo, tienen en común la necesidad de ampliar los límites, romper la clausura de la institución teatral (tan aferrada al dramatismo decimonónico), con el fin de permitir la inserción de las nuevas prácticas escénicas en el ámbito más amplio de la producción artística y cultural.”

⁹ Tradução nossa para: “Un campo no solo abierto - un arte en el campo expandido - sino indisciplinado, un arte decididamente no ideológico, no canónico, no normativo.”

uma interessante provocação ao destacar que neste contexto “tem sido necessária a construção de novos processos de *pensamento-criação* na arte, desde o corpo e com ele, indissociavelmente” (Idem, 2014: p. 01)¹⁰, uma vez que estes territórios foram e continuam sendo colonizados:

Por isso, talvez foi justamente aqui nesta parte do mundo atravessado por tão antigas e permanentes práticas de violência, e submetido a tão diversas formas de colonização, desde a língua e o corpo até a representação, que quisemos traduzir a nossa singular experiência antropofágica em uma espécie de “contra-dispositivo” artístico (Agamben), que permita a emergência do desejo e suas potências e o conecte com as forças da vida e da criação, contra-dispositivo que tenho chamado desta forma: artes vivas. (Ibidem, 2014: p. 03)¹¹

Rolf Abderhalden e outros artistas buscam, com este termo, aproximar práticas e teorias desenvolvidas no continente latino-americano que possuem uma postura ético-estética através do exercício de “uma política do desejo que consiste em fazer-se vulnerável a outros imaginários, a outras poéticas e modos de fazer, em toda sua heterogeneidade e estranheza, in-corporá-los, digeri-los, fazer-los nossos, (sub)vertê-los em *acontecimentos*” (Ibidem, 2014: p. 01)¹².

A partir das reverberações da noção de artes vivas, Abderhalden acredita que “poderíamos expandir o conceito de artes vivas a qualquer forma de deslocamento vital que se tem produzido nas práticas artísticas, toda vez que os cânones vigentes têm impedido de dar corpo às forças que agitam a realidade e seu contexto” (Ibidem, 2014: p. 02)¹³ e, principalmente, às urgências latino-americanas:

Fricções que nos levam a outros enunciados e dispositivos como este que nomeamos artes vivas, potencializadores de possíveis deslocamentos em uma paisagem de paradoxos e contrastes como o nosso: opulento e miserável, aberto e intolerante, convencional e criativo, recatado e ousado,

¹⁰ Tradução nossa para: “Ha sido necesaria la construcción de nuevos procesos de *pensamiento-creación* en el arte, desde el cuerpo y con él, indisolublemente.”

¹¹ Tradução nossa para: “Por eso quizás ha sido aquí, precisamente, en este lugar del mundo atravesado por tan antiguas y permanentes prácticas de violencia, y sometido a tan diversas formas de colonización, desde la lengua y el cuerpo hasta la representación, que hemos querido traducir nuestra singular experiencia antropofágica en una suerte de “contra-dispositivo” artístico (Agamben), que permita la emergencia del deseo y sus potencias y lo conecte con las fuerzas de la vida y de la creación, contra-dispositivo al que he llamado de esta forma: artes vivas.”

¹² Tradução nossa para: “Una política del deseo que consiste en hacerse vulnerable a otros imaginarios, a otras poéticas y modos de hacer, en toda su heterogeneidad y extrañeza. In-corporalos, digerirlos, hacerlos nuestros (sub)vertilos en *acontecimientos*.”

¹³ Tradução nossa para: “Podríamos expandir el concepto de artes vivas a cualquier forma de desplazamiento vital que se ha producido en las prácticas artísticas, toda vez que los cánones vigentes han impedido dar cuerpo a las fuerzas que agitan la realidad y su contexto.”

de uma só vez. (Ibidem, 2014: p. 01-02)¹⁴

Aqui é importante pontuar a proximidade entre o pensamento desenvolvido por Rolf Abderhalden com o de Suely Rolnik. O que os autores cotejam é a ideia de que toda proposta indisciplinar deseja produzir diferença num campo de repetição de saberes, poderes e subjetividades ao tensionar a macropolítica da micropolítica nos territórios artísticos, como destaca Rolnik:

A especificidade da arte como modo de produção de pensamento consiste em que as forças que desestabilizam a textura sensível se encarnam, se apresentam ao vivo. (...) Pensar este campo problemático impõe a convocatória de um olhar que não se faz a partir de nenhuma disciplina já que estão imbricadas aí inúmeras camadas de realidade, tanto no plano macropolítico (os feitos e os modos de vida em sua exterioridade formal, sociológica) como no micropolítico (as forças que agitam a realidade dissolvendo suas formas e engendrando outras em um processo que abarca o desejo e a subjetividade). (ROLNIK apud ABDERHALDEN, 2014, p.04)¹⁵

Tais práticas pretendem estabelecer gestos que possam desestabilizar as categorizações artísticas, culturais, sociais, e políticas, “fazendo da criação um possível ato de resistência micropolítica contra as formas que afogam a vida” (ABDERHALDEN, 2014: p. 06)¹⁶.

As artes vivas, portanto, deixam pistas sobre formas experimentais de criação que se debruçam na investigação de dispositivos indisciplinares, onde o real pode ser vislumbrado como dispositivo presente nas produções latino-americanas in(ter)disciplinares:

Assim, os dispositivos propostos pelos artistas (sobra dizer, investigadores, criadores provenientes de todas as disciplinas, mas que transitam com seus corpos em suas fronteiras) re-inventam e re-definem permanentemente o campo, ou seja, seu próprio campo – seja qual for – como artes vivas. Não sendo esta uma disciplina, mas uma postura que as atravessa para

¹⁴ Tradução nossa para: “Fricciones que nos llevan a otros enunciados y dispositivos como este que nombramos artes vivas, potenciadores de posibles desplazamientos en un paisaje de paradojas y contrastes como el nuestro: opulento y miserable, abierto e intolerante, convencional y creativo, recatado y desfachatado, todo a la vez.”

¹⁵ Tradução nossa para: “La especificidad del arte como modo de producción de pensamiento consiste en que las fuerzas que desestabilizan la textura sensible se encarnan, presentándose en vivo. (...) Pensar este campo problemático impone la convocatória a una mirada que no se hace desde ninguna disciplina ya que están imbricadas allí innumerables capas de realidad, tanto en el plano macro-político (los hechos y modos de vida en su exterioridad formal, sociológica) como en el micro-político (las fuerzas que agitan la realidad, disolviendo sus formas y engendrando otras en un proceso que abarca el deseo y la subjetividad).”

¹⁶ Tradução nossa para: “Haciendo del acto de creación un posible acto de resistencia micro-política contra las formas que ahogan la vida.”

inquietar, problematizar e ativar seu sentido (até a sua re-afirmação ou eventual dissolução), a definição do objeto de estudo é o acontecimento que resulta de seu processo artístico-investigativo. (Idem, 2014: p. 05-06)¹⁷

Nesta perspectiva, os próximos tópicos deste capítulo pretendem debater como importantes ferramentas conceituais, como teatralidade e performatividade, fazem parte das diversas práticas in(ter)disciplinares:

Se o *performático* e a *teatralidade*, entre outros, são dispositivos de leitura das forças que movem as formações sócio-culturais, também o são, sobretudo, para a produção de atos vivos sem a qual a leitura não faria possível o acontecimento. Estes atos vivos podem ser gesto, escritura, performances, teatros ou outras possíveis e inesgotáveis *formações* de arte. (Ibidem, 2014, p. 05)¹⁸

Estes conceitos servirão como ferramentas metodológicas para avaliar as contribuições e as contradições que o real evidencia na arte contemporânea latino-americana ao se apresentar como dispositivo que viabiliza atos indisciplinados.

1.2.1. Teatralidade: das artes cênicas para as artes visuais

Este eixo analisará a teatralidade como conceito caro às artes in(ter)disciplinares, que adquiriu significados diversos em distintas linguagens da arte contemporânea, e constatou a aproximação entre áreas como as artes cênicas e as artes visuais. Por este motivo, faz-se necessária uma breve análise no contexto das artes cênicas, e outra no contexto das artes visuais, para assim melhor entender o que cada contexto evoca quando articula a ideia de teatralidade.

No contexto das artes cênicas, teatralidade remete aos estudos de Roland Barthes Patrice Pavis, Jean-Pierre Sarrazac, Josette Féral, Sílvia Fernandes, entre outros autores que se dedicam à investigação da seara teórico-prática que transita em torno deste termo.

¹⁷ Tradução nossa para: “Así, los dispositivos propuestos por los artistas (sobra decir, investigadores, creadores provenientes de todas las disciplinas pero que transitan con sus cuerpos en sus bordes) re-inventan y re-definen permanentemente el campo, es decir su propio campo – sea este cual fuere – como artes vivas. No siendo esta una disciplina, sino una postura que las atraviesa para inquietar, problematizar y activar su sentido (hasta su re-afirmación o eventual disolución), la definición de su objeto de estudio es el acontecimiento que resulta de su proceso artístico-investigativo.”

¹⁸ Tradução nossa para: “Si lo *performático* y la *teatralidad*, entre otros, son dispositivos de lectura de las fuerzas que mueven las formaciones sócio-culturales, también lo son, sobre todo, para la producción de actos vivos sin la cual la lectura no haría posible el acontecimiento. Estos actos vivos pueden ser gesto, escritura, performances, teatros u otras, posibles y inegotables, *formaciones* de arte.”

Abordaremos nesta dissertação especificamente como as ascepções de Sarrazac, Fernandes e Féral contribuem para a leitura da cena contemporânea. Este recorte foi eleito por deixar pistas de como os teatros do real encontram reverberações com dados literais da realidade.

O pesquisador francês Jean-Pierre Sarrazac, no texto *Invenção da Teatralidade* (2013), aproxima as noções de teatralidade e literalidade ao afirmar que “a literalidade torna-se a via privilegiada para o surgimento da teatralidade” (SARRAZAC, 2013: p. 61), e justifica o seu ponto de vista com o seguintes argumento:

A literalidade realiza o estado máximo de concentração do objeto teatral e faz com que eu me concentre nesse objeto. Por meio da intensificação e densidade extremas da matéria teatral – que afeta tanto os atores e a linguagem quanto o cenário e os objetos –, o espectador fica sem escapatória e se vê confrontado com o estar-aí mútuo dos homens e do mundo. (SARRAZAC, 2013: p. 63)

A partir deste encontro concreto entre os homens e o mundo, este estar-aí cogitado por Sarrazac, se revelam dados de teatralidade e literalidade que percorrem os questionamentos de criadores interessados em encontrar distintas abordagens para a representação teatral e suas co-relações com o real nas experiências contemporâneas:

Se nos anos oitenta e noventa apareceram novas exigências de literalidade e teatralidade, elas se ligaram a um evento cênico que deveria ser pura apresentação, pura presentificação do teatro, a ponto de apagar toda ideia de reprodução, de repetição do real. (SARRAZAC, 2013: p. 64)

No livro *Teatralidades Contemporâneas* (2010), a pesquisadora brasileira Sílvia Fernandes percorre os desdobramentos da noção de teatralidade através das teorias e práticas de pensadores e criadores da cena contemporânea com o intuito de explicitar ambiguidades presentes neste termo complexo.

Especificamente sobre o diálogo entre a teatralidade e a literalidade, Fernandes apresenta como uma relação de forças os vínculos existentes entre a cena teatral, sua materialidade, e suas reverberações para a fruição teatral:

Nesse processo, o que passa a determinar o trabalho de construção de cena é o princípio de literalidade, responsável por colocar em jogo, ou em confronto, a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro. Ao pôr em cena um objeto literal, que não tem por função dramatúrgica e cênica simbolizar, mas simplesmente estar presente e produzir situações de linguagem, teatros da literalidade como os de Tadeusz Kantor, Bob Wilson, Romeo Castellucci, Jan Lauwers, Gilles Maheu

e Heiner Goebbels, por exemplo, acionam um gigantesco efeito de estranhamento, posto a serviço da intensificação e da manifestação extrema da matéria teatral. (FERNANDES, 2010, p. 122)

A literalidade sugerida pelos estudos de Sarrazac e Fernandes apontam que a teatralidade está presente em formatos cênicos que sublinham as linhas tênues que delimitam os territórios da realidade e da ficção, e que fazem parte da constituição dos processos de representação.

Através destes apontamentos e do transbordamento da linguagem teatral para os territórios do real, é possível encontrar interlocução com os estudos da pesquisadora francesa Josette Féral, que no texto *La Théâtralité: à la recherche de la spécificité du langage théâtral* presente no livro *Théorie et Pratique du Théâtre: au-delà des limites* (2011), analisa o processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar.

Para a autora a teatralidade se evidencia através da irrupção da ficção através da relação produzida pela observação de contextos não teatrais, onde este conceito operativo se revela como uma propriedade do cotidiano. Para tanto Féral enumera três possibilidades de reconhecimento da teatralidade.

A primeira, exemplificando que a disposição espacial de um espaço cênico vazio pode evocar elementos de teatralidade, questiona-se, quando “você entra numa sala de teatro ou numa disposição cenográfica enquanto espera o início de uma representação; o ator está ausente; a peça não começou. Podemos dizer que há teatralidade?” (FÉRAL, 2011: p. 83)¹⁹, e afirma que há um dado teatral, uma vez que houve uma semiotização do espaço.

A segunda indaga sobre a cumplicidade da condição de observador em situações de intenção evidentemente teatral, como no exemplo de Féral, que consiste em perguntar se haveria teatralidade em uma situação em que “você está no metrô e assiste a uma disputa entre dois passageiros. Um fuma e o outro intervêm com veemência suficiente para ordenar-lhe para não fumar por causa das proibições” (Idem, 2011: p. 83)²⁰. A priori não, mas para quem desce na mesma estação e descobre que se tratam de práticas do teatro invisível de Augusto Boal haveria a constatação da intenção de teatro.

A terceira, exemplo sobre as possíveis fendas do cotidiano a partir do

¹⁹ Tradução nossa para: “Vous entrez dans une salle de théâtre où une disposition scénographique attend visiblement le début d'une représentation; l'acteur est absent; la pièce n'est pas commencée. Peut-on dire qu'il y a théâtralié?”

²⁰ Tradução nossa para: “Vous êtes dans le métro et vous assistez à une dispute entre deux passagers. L'un fume et l'autre intervient avec assez de véhémence pour lui enjoindre de ne pas fumer étant donné les interdictions.”

enquadramento do olhar, se dá quando vislumbramos dados de teatralidade em cenas significativas do dia-a-dia:

Sentado em um café ao ar livre, eu olho para os homens que passam na rua. Eles não têm nenhum desejo de ser visto ou pretendem jogar com isso. (...) Mas este olhar que eu coloco aos corpos que observo, sobre os seus gestos, sobre a sua inscrição no espaço, permite uma certa teatralidade. (Ibidem, 2011: p. 84)²¹

Féral constata desta maneira que a “teatralidade não parece se interessar muito à natureza do objeto ao qual ela investe: ator, espaço, objeto, acontecimento; (...) uma vez que foi possível reconhecê-la em situações cotidianas” (Ibidem, 2011: p. 85)²², e melhor compreender as inúmeras clivagens das teatralidades contemporâneas:

A condição da teatralidade seria portanto a identificação (quando foi evocada por um outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um espaço outro que este do cotidiano (...). Esta segmentação no espaço que instaura um fora e um dentro da teatralidade é o espaço do outro. Ele é fundador da alteridade da teatralidade. (Ibidem, 2011: p. 85)²³

Portanto, com base nos apontamentos realizados por Sarrazac, Fernandes e Féral, é possível compreender que, no contexto das teorias das artes cênicas, a ideia de teatralidade apresenta significados diversos que tensionam a complexa reunião de signos dos processos de representação e recepção presentes nos processos artísticos como também nos processos de percepção do mundo cotidiano:

Teatralidade não é uma propriedade, uma qualidade (no senso kantiano do termo), que pertence ao objeto, ao corpo, ao espaço ou ao sujeito. Ela não é uma propriedade pré-existente nas coisas. (...) Ela não espera mais do que ser descoberta. Ela não tem uma existência autônoma. Ela não é nada além que um processo, e deve ter sua conclusão. Ela resulta de uma vontade deliberada de transformar as coisas. Ela impõe aos objetos, aos acontecimentos e as ações de um ponto de vista que se constitui em vários segmentos: espaço cotidiano – espaço da representação, real – ficção, simbólico – pulsional. (Ibidem, 2011: p. 106)²⁴

²¹ Tradução nossa para: “Assise à la terrasse d'un café, je regarde les hommes passer dans la rue. Ils n'ont ni désir d'être vus ni intention de jouer. (...) Or ce regard que je pose sur eux lit sur corps qu'il observe, sur leur gestualité, leur inscription dans l'espace, une certaine théâtralité.”

²² Tradução nossa para: “La théâtralité ne semble pas tenir à la nature de l'objet qu'elle investit: acteur, espace, objet, événement; elle n'est pas non plus contournée du côté du simulacre, de l'illusion, du faux-semblant, de la fiction, puisque nous avons pu la repérer dans des situations du quotidien.”

²³ Tradução nossa para: “La condition de la théâtralité serait donc l'identification (quand elle a été voulue par l'autre) ou la création (quand le sujet la projette sur les choses) d'un espace autre que celui du quotidien (...). Ce clivage dans l'espace que instaure un en dehors et un en dedans de la théâtralité est l'espace de l'autre. Il est fondateur de l'alterité de la théâtralité.”

²⁴ Tradução nossa para: “La théâtralité n'est pas une propriété, une qualité (au sens kantien du terme), qui appartiendrait à l'objet, au corps, à l'espace ou au sujet. Elle n'est pas une propriété préexistant dans les

Estas abordagens permitem a constatação que, para uma leitura complexa da cena atual, não existe a necessidade de uma definição normativa sobre teatralidade, ao contrário disto, remetem à multiplicidade de táticas que a teatralidade pode apresentar no teatro contemporâneo.

Nas artes visuais, teatralidade remete ao debate instaurado pelo norte-americano Michael Fried no artigo *Art and Objecthood* (1967), no qual constata que “o significado neste contexto de ‘a condição de não-arte’ é o que venho chamando objetualidade” (FRIED apud BATTCOCK, 1995: p. 125)²⁵.

Fried afirma que as obras do Minimalismo seriam excessivamente literais, classificando-as como *Literalist art*. Aluno de Clement Greenberg, um dos mais importantes historiadores da arte moderna, e discípulo dos ideais puristas da modernidade, Michel Fried aponta que a literalidade estaria ligada à tentativa de tornar estético elementos alheios ao universo da arte.

O autor associa o uso literal de materiais do cotidiano a uma aproximação da escultura minimalista com o teatro, cogitando que “a adoção literalista dos valores da objetualidade para nada mais apelam do que para um novo gênero de teatro; e o teatro é agora a negação da arte” (Idem, 1995: p. 125)²⁶.

Para Michel Fried, a teatralidade se apresentava pela capacidade das obras minimalistas de fundirem a escultura com o tempo real, e pela relação específica que mantinha entre o sujeito, o objeto e a duração temporal da experiência artística, justamente o que o crítico compreendia como uma hipnose nociva à arte. A teatralidade, segundo Fried, era antiética com os pressupostos artísticos modernos pelo fato das obras minimalistas apresentarem uma ambiguidade que ameaçava a fruição ao depender do público para se efetivar.

Para viabilizar tais ideais, que se opunham aos preceitos de Michel Fried, Robert Morris, um dos mais importantes artistas representantes da vertente artística minimalista, escreve o texto *O tempo presente do espaço* (1978), onde descreve o que projetou para seus trabalhos como sendo um *modelo de presentidade*, no qual espaço e tempo são

choses. Elle n'attend pas qu'on la découvre. Elle est sans existence autonome. Elle ne se saisit qu'en tant processus et doit être son achèvement. Elle résulte d'une volonté délibérée de transformer les choses. Elle impose sur les objets, les événements et les actions un point de vue qui est constitué de plusieurs clivages: espace quotidien – espace de la représentation, réel – fiction, symbolique – pulsionnel.”

²⁵ Tradução nossa para: “The meaning in this context of ‘the condition of non-art’ is what I have been calling objecthood.”

²⁶ Tradução nossa para: “The literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theatre; and theatre is a negation of art.”

componentes fundamentais para a constituição da obra:

O que desejo juntar, para o meu modelo de presentidade, é a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente as várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alterando no vértice do fluxo do tempo. A linguagem, a memória, a reflexão e a fantasia podem ou não acompanhar a experiência. (MORRIS apud FERREIRA; COTRIM, 2009: p.404)

O entendimento do presente como fio condutor que entrelaça a experiência do tempo e do espaço abre a perspectiva para o debate acerca de como a participação ativa do observador no entorno dos projetos artísticos minimalistas, formulam um novo modo de fruição, onde o espectador é estimulado a participar física e criativamente desse processo como elemento ativador da obra.

Se Fried vinculava negativamente o conceito de teatralidade à experiência da escultura moderna, críticos como a norte-americana Rosalind Krauss questionam tal posicionamento e compreendem que a teatralidade serviu de estímulo para diversos artistas que se interessaram pelas fronteiras e intercâmbios de linguagens.

No livro *Caminhos da Escultura Moderna* (2007), Krauss constata que “a escultura faz do observador um cúmplice da direção de sua ‘jornada’ através do tempo; ao ser sua plateia, o espectador se converte, automaticamente, em seu ator” (KRAUSS, 2007: p. 271) e, assim, debate como a escultura minimalista explicita uma relação que remete à presença cênica do teatro, ao gerar movimento de reconhecimento em seu observador:

Fried afirmara que a teatralidade deve atuar em detrimento da escultura – turvando o sentido da natureza singular da escultura, privando-a, dessa forma, de um significado que era *escultural* e privando-a, ao mesmo tempo, de seriedade. Porém, a escultura que acabo de abordar baseia-se numa impressão da insuficiência do que *era* a escultura, porque fundamentada em um mito idealista. E ao tentar descobrir o que a escultura é, ou o que pode ser ela, utilizou-se do teatro e de sua relação com o contexto do observador como uma ferramenta para destruir, investigar e reconstruir. (Idem, 2007: p. 289)

Desta forma, é possível concluir através do que se aponta como teatralidade nas práticas minimalistas é o que permitiu a intensificação na relação entre o público e a obra, e contribuiu para que inúmeros paradigmas tradicionais da arte moderna pudessem ser questionados e problematizados pelos projetos artísticos contemporâneos.

Neste sentido, vale mencionar a importante constatação que o curador da exposição *Um teatro sem teatro* (2007), Manuel Borja-Villel, realizado pelo museu de arte contemporânea de Barcelona, quando aponta que “o teatral mudou nossa percepção da natureza da obra de arte e sua situação na divisão do visível. É, em definitivo, uma reflexão sobre como se conformam as subjetividades e o lugar do sujeito na rede dos discursos e ideologias” (BORJA-VILLEL, 2007: p.20)²⁷.

Em linhas gerais, podemos destacar que a noção de teatralidade colabora para o melhor entendimento de como a experiência do olhar convoca outros lugares possíveis para a subjetividade, tanto dos criadores quanto dos espectadores, e como esta importante ferramenta pode auxiliar na análise das contribuições e das contradições que o real evidencia na arte contemporânea.

1.2.2. Performatividade: das artes visuais para as artes cênicas

As práticas da *performance-art* têm sido decisivas para as experiências artísticas das últimas décadas. A presença do artista como marco histórico contra a ausência do corpo na arte até a década de 1960 não se direcionou apenas às práticas artísticas, ao contrário, a arte neste âmbito serviu como plataforma para aproximar questões que colocavam arte e vida na mesma intensidade.

Este eixo pretende destacar como a noção de performatividade coloca em xeque as divisões pré-estabelecidas entre as artes cênicas e as artes visuais, e consegue, desta forma, borrar as fronteiras da arte e da vida através de diferentes experimentos em que a presença viva do artista se apresenta como elemento primordial.

A pesquisadora norte-americana Diana Taylor, no livro *Performance* (2012), organizado pelo Instituto Hemisférico de Performance e Política, busca reconhecer a performance como campo híbrido, de fronteiras móveis, que se relaciona com uma complexa relação de sistemas de poder, como a arte, os rituais, os protestos, entre outros, nos quais os criadores usam a arte para fazer política e também reconhecer a política como forma de arte.

Taylor sugere que a performatividade traz à tona a importância das práticas

²⁷ Tradução nossa para: “Lo teatral ha cambiado nuestra percepción de la naturaleza de la obra de arte y su situación en la división de lo visible. Es, en definitiva, una reflexión sobre como se conforman las subjetividades y el lugar del sujeto en el entramado de los discursos e ideologias”

corporais em relação a outros discursos culturais, uma vez que “desde a década de 1960 os artistas tem usado seus corpos para enfrentar os regimes de poder e as normas sociais e também para inserir o corpo frontalmente no fazer artístico” (TAYLOR, 2012, p. 09)²⁸.

Neste sentido, José Sánchez também reflete sobre como os artistas da performance pleiteram diferentes gestos artísticos que buscavam desestabilizar a noção de representação através dos diferentes desdobramentos das práticas corporais:

A idéia de que o corpo do ator, ou do bailarino, ou do músico são algo mais do que um instrumento é algo que se começa a considerar nos anos 60, quando no âmbito da dança pós-moderna se coloca a possibilidade de construir o corpo como sujeito do pensamento. Ou, quando se recorreu a exposição do corpo por parte de artistas visuais para levantar questões políticas, sobre tudo em políticas de gênero ou questões de identidade. Outro tanto ocorre um pouco mais tarde, quando no início dos anos 70 o corpo se converte em um cenário que denuncia a dor silenciada, a exclusão, a morte e tudo aquilo que fica escondido sob as formas de uma imagem disciplinada que conforma nosso imaginário cultural. (SÁNCHEZ, 2005: p. 12)²⁹

Assim os vestígios das presenças da performatividade nos corpos dos artistas nestes experimentos se apresentam como meio de embate com os mecanismos de saber, poder, e subjetivação, uma vez que “as performances operam como atos vitais de transferência, transmitindo o saber social, a memória e o sentido de identidade a partir de ações reiteradas” (TAYLOR, 2012: p. 22)³⁰.

Performances desta natureza buscaram ser “anti-institucional, anti-elista, anti-consumista – vem a constituir uma provocação e um ato político, quase por definição, embora o político possa ser entendido mais como uma ruptura e desafio, que como posição ideológica ou dogmática (Idem, 2012: p. 65),³¹ ao desejarem debater os espaços

²⁸ Tradução nossa para: “Desde la década del '60, los artistas han usado sus cuerpos para enfrentarse a los regímenes de poder y las normas sociales, y también para insertar el cuerpo frontalmente en el quehacer artístico.”

²⁹ Tradução nossa para: “La idea de que el cuerpo del actor o bailarín o del músico son algo más que un instrumento es algo que empieza a plantearse allá por los años '60, cuando en el ámbito de la danza posmoderna se plantea la posibilidad de construir al cuerpo como sujeto del pensamiento. O bien, cuando se recurrió a la exposición del cuerpo por parte de artistas visuales para plantear cuestiones políticas, sobre todo en políticas de género o cuestiones de identidad. Otro tanto ocurre un poco más adelante, cuando a principios de los '70 el cuerpo se convierte en un escenario que denuncia el dolor silenciado, la exclusión, la muerte y todo aquello que queda oculto bajo las formas de una imagen disciplinada que conforma nuestro imaginario cultural.”

³⁰ Tradução nossa para: “Las performances operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas.”

³¹ Tradução nossa para: “Antiinstitucional, antielista, anticonsumista - viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se pueda entender a veces más como ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática.”

possíveis para ações indisciplinadas promotoras de encontros entre o artista e o público:

A performance-art também desempenhou um papel importante ao quebrar laços políticos, institucionais e econômicos que excluíam artistas sem acesso a teatros, galerias, museus, ou espaços oficiais, elitistas, ou comerciais de arte. De repente, uma performance poderia surgir em qualquer local, a qualquer momento. O artista só precisava de seu corpo, suas palavras, sua imaginação, para se expressar para um público que se via, às vezes, interpelado pelo evento de forma involuntária ou inesperada. (Ibidem, 2012: p. 64)³²

Eleonora Fabião no texto *Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea* (2008), compartilha o ponto de vista de Taylor ao destacar, nas práticas da performance na contemporaneidade, “programas concebidos e performados por artistas interessados em relacionar corpo, estética e política através de ações” (FABIÃO, 2008: p. 237), que buscam co-relacionar o campo artístico e o social, onde as performances possam ser vislumbradas como estímulo ao exercício de práticas coletivas:

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2008: p. 237)

As ações performativas debatidas por Fabião, concebidas como roteiros ativadores de experiências através de um programa, destacam que “performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma idéia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo” (Idem, 2008: p. 237), e estes programas se intensificam justamente na relação corporal dos que compartilham tal vivência:

Programas criam corpos – naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. Programas anunciam que “corpos” são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes. A bio-política dos programas performativos visa gerar corpos que ultrapassem em muito os limites da pele do artista. Se o performer investiga a potência dramática do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade

³² Tradução nossa para: “El performance art también jugó un papel importante al romper los lazos políticos, institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías, museos, o espacios oficiales, elitistas, o comerciales de arte. De repente, un performance podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, su imaginación, para expresarse frente a un público que se veía, a veces, interpelado por el evento de manera involuntaria o inesperada.”

do mundo, das relações, do pensamento. (Ibidem, 2008: p. 237-238)

Eleonora Fabião destaca o ato compartilhado entre o performer e o observador, uma vez que para a autora “a arte do performer, eu arrisco, trata de evidenciar e potencializar a mutabilidade e a vulnerabilidade do vivo e da vivência” (Ibidem, 2008: p. 239).

Outra importante contribuição para este debate são os estudos acerca da performatividade realizados, no contexto das artes cênicas realizados por Josette Féral. No texto *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (2008), a autora se detém em analisar como o teatro contemporâneo se apropriou da *performance-art* para gestar o que ela nomeia como teatro performativo:

Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). (FÉRAL, 2008: p. 207)

Féral aponta que a cena contemporânea apresenta algumas tendências, como transformar o ator em performer, enfatizar o desenvolvimento de um evento no presente produtor de acontecimentos, e, principalmente, as interações e trocas entre criadores e espectadores.

Como já sugerido pelas vanguardas históricas, estas práticas se recusam a separar a arte de sua inscrição no real como possibilidade de interferência social, onde o teatro performativo opta por absorver dados da realidade para viabilizar suas estéticas da presença.

Pelo viés do corpo e pela convocação de experiências singulares compartilhadas no âmbito social, esta abordagem possibilita conexões com as noções de indisciplina e interdisciplina. E por fim, através destas reflexões torna-se possível constatar que o conceito operativo da performatividade contribui para a leitura de procedimentos criativos que retomam o lugar do real na arte contemporânea.

2. O REAL NAS PRÁTICAS LATINO-AMERICANAS CONTEMPORÂNEAS

2.1. O real nas práticas in(ter)disciplinares latino-americanas contemporâneas

As partir das questões apontadas no primeiro capítulo é possível constatar a complexidade inerente às práticas in(ter)disciplinares. Como meio de dar continuidade a estas reflexões, o segundo capítulo da dissertação pretende refletir sobre como os artistas latino-americanos articulam o real em criações que dialogam com os debates até aqui apresentados.

Para tanto, recorre às pesquisas realizadas por José Sánchez sobre os desdobramentos do real na cena e seus estudos sobre o campo expandido da criação artística contemporânea, para refletir sobre as reverberações destes princípios para a linguagem teatral.

Sánchez sugere que o teatro no campo expandido renuncia os mecanismos convencionais, principalmente através da sua permeabilização com outras disciplinas, para desta forma poder revelar traços da realidade em experiências cênicas que desejam romper com paradigmas da representação teatral:

O teatro no campo expandido encontra seus modelos nas propostas daqueles artistas que tem se rebelado contra a condição metafórica do meio, com essa dupla associação à falsidade ou ao poder, e tem pretendido resgata-lo dos salões aristocráticos e burgueses e concebê-lo como espaço concreto de ação, como um espaço de vida ou como um meio de geração de sentido. (SÁNCHEZ, 2007a: p. 08)³³

Esta expansão presente em práticas experimentais das artes cênicas afeta os sujeitos que participam de tais vivências, que, para além de uma experiência puramente estética, apresentam variados significados da dimensão micropolítica que tais ações podem gerar:

De certa forma, poderíamos dizer que o campo expandido do teatro é o campo do corpo em ação, um corpo que pode tornar efetivo seu discurso na rua, em uma escola, na solidão de um estúdio, de frente para uma câmera

³³ Tradução nossa para: “El teatro en el campo expandido encuentra sus modelos en las propuestas de aquellos artistas que se han rebelado contra la condición metafórica del medio, con esa doble asociación a la falsedad o al poder, y han pretendido rescatarlo de los salones aristocráticos y burgueses y concebirlo como un espacio concreto de acción, como un espacio de vida o como un medio de generación de sentido.”

ou nas oficinas de um banco, quer dizer, alternativamente em espaços privados ou em espaços públicos, alternativamente com uma intencionalidade cognoscitiva ou com uma intencionalidade explicitamente política. (Idem, 2007a: p. 21)³⁴

Para debater o campo expandido das práticas in(ter)disciplinares, este capítulo inspira-se nos eixos propostos por José Sánchez em seu livro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007b). O autor, para problematizar o modismo da espetacularização da realidade, enumera quatro itinerários históricos de modos de abordar criticamente a questão do real.

O primeiro, com relação à representação da realidade e seus paradoxos; o segundo, como a irrupção do real nas experiências da matéria e do corpo; o terceiro, relacionado aos limites da representação frente às vivências de dor e morte; e, por último, os teatros do encontro que renunciam à representação em benefício às práticas participativas.

Através destes quatro eixos, Sánchez reflete sobre a necessidade de confrontação com o real na atualidade através de abordagens distintas:

A criação cênica contemporânea não tem sido alheia a renovada necessidade de confrontação do real que se tem manifestado em todos os âmbitos da cultura durante a última década. Essa necessidade tem dado lugar a produções cujo objetivo é a representação da realidade em relatos verbais ou visuais que, não por delimitarem o representável ou assumirem conscientemente um determinado ponto de vista, renunciam a compreensão da complexidade. Mas também a iniciativas de intervenção sobre o real, tanto em forma de atuações que intentam converter o espectador em participante de uma construção formal coletiva, como em forma de ações diretas sobre o espaço não delimitado pelas instituições artísticas. (SÁNCHEZ, 2007b: p.09)³⁵

Afim de deter-se sobre as singularidades da cena latino-americana, a pesquisa optou por salientar alguns pontos abordados nestas quatro vertentes das práticas do real

³⁴ Tradução nossa para: "En cierto modo, se podría decir que el campo expandido del teatro es el campo del cuerpo en acción, un cuerpo que puede hacer efectivo su discurso en la calle, en una escuela, en la soledad de un estudio, ante una cámara o en las oficinas de un banco, es decir, alternativamente en espacios privados o en espacios públicos, alternativamente con una intencionalidad cognoscitiva o con una intencionalidad explícitamente política."

³⁵ Tradução nossa para: "La creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación con lo real que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura durante la última década. Esa necesidad ha dado lugar a producciones cuyo objetivo es la representación de la realidad en relatos verbales o visuales que, no por acotar lo representable o asumir conscientemente un determinado punto de vista, renuncian a la comprensión de la complejidad. Pero también a iniciativas de intervención sobre lo real, bien en forma de actuaciones que intentan convertir al espectador en participante de una construcción formal colectiva, bien en forma de acciones directas sobre el espacio no acotado por las instituciones artísticas."

apresentadas por Sánchez, a fim de poder encontrar as interconexões entre os conceitos apresentados com as tendências de recentes experimentos do teatro na América Latina.

Neste aspecto, fez-se necessário apontar os diálogos das experiências que buscam representar o real com apontamentos de Hal Foster sobre os retornos do real; para as práticas que pretendem anexar o real, as questões de Maryvonne Saison; as que desejam estremecer o real, com os ecos das reflexões de Paul Ardenne e Josette Féral; e por fim as que almejam compartilhar o real, com os estudos de Nicolas Bourriaud sobre a estética relacional.

A partir deste repertório prático e teórico, bem como desta co-relação entre modos singulares de criação e fruição que o presente estudo pretende debater as tendências do real na cena contemporânea no contexto específico da América Latina:

A América Latina tem realizado nos últimos cinquenta anos contribuições fundamentais para a definição deste campo, nem sempre suficientemente considerado pela historiografia canônica (em ocasiões nem sequer local), que é preciso reivindicar e potencializar mediante a articulação de discursos críticos e artísticos próprios, em diálogo com o contexto internacional. (SÁNCHEZ, 2008: p. 74)³⁶

Assim como destaca José Sánchez, para realizar o percurso investigativo pretendido por esta dissertação, este estudo elegeu trabalhos que destaquem a peculiaridade e a potência de artistas latino-americanos por detectar a necessidade de melhor compreender as experimentações realizadas nestes territórios.

2.2. Representar o real

Este eixo debaterá as tendências da cena contemporânea ligadas às práticas do real que radicalizam a representação da realidade. Para instaurar tal debate, faz-se necessário recorrer às influências da vertente artística do Realismo, que buscou em suas obras produzir um efeito de realidade.

Neste sentido, o pesquisador José Sánchez chama a atenção para o fato de que “o realismo, mais que um estilo, é um intento de alcançar a coerência entre o real e sua representação, e uma tentativa de fazer da realidade objetiva o único critério de verdade

³⁶ Tradução nossa para: “América Latina ha realizado en los últimos cincuenta años aportaciones fundamentales a la definición de ese campo, no siempre suficientemente consideradas por la historiografía canónica (en ocasiones ni siquiera por la local), que es preciso reivindicar y potenciar mediante la articulación de discursos críticos y artísticos propios, en diálogo con el contexto internacional.”

aceitável” (SÁNCHEZ, 2007b: p. 21)³⁷.

Para pensar as relações entre as noções de realidade e verdade, é importante indagar-se sobre como os desenvolvimentos tecnológicos do século XIX, como, por exemplo, o surgimento da linguagem fotográfica, contribuíram na aproximação destas noções, onde o critério de verdade passou a estar associado ao que a ciência podia revelar, e principalmente ao que a fotografia auxiliava a enquadrar como realidade:

É que a fotografia teve uma importância tão decisiva como a ciência na conformação do realismo do século XIX. Em meados do século XIX, a fotografia se converteu em um dos critérios de verdade utilizados por cientistas, historiadores e artistas: é verdadeiro o que é real e é real aquilo que a fotografia nos devolve. (SÁNCHEZ, 2007b: p. 25)³⁸

Se, por um lado, algumas experiências teatrais do século XIX encontraram uma qualidade fotográfica do real como forma de aproximar-se ao máximo das realidades ordinárias do mundo comum, em oposição à essas expectativas, outras perspectivas desejam debruçar-se sobre os recursos de artificialidade implícitos ao fazer teatral.

A linguagem fotográfica e seus desdobramentos com o posterior desenvolvimento da linguagem cinematográfica ao longo do século XX, colaborou para que as noções de artifício e ilusão também fossem experimentadas como modo de cogitar e materializar outras realidades.

Ao refletir sobre as reverberações destes aspectos na cena atual é possível encontrar diálogos com a ideia de hiper-realismo, que, embora não se constitua como um movimento, evidencia justamente as influências da linguagem cinematográfica na arte contemporânea:

O que tornava suas obras tão novas e inseridas em sua época era o fato de chamarem a atenção para o impacto que as imagens da mídia – fotografia, propaganda comercial, televisão ou filmes – exercem sobre o modo como percebemos a realidade. As criações, sobretudo as pinturas, não derivam diretamente do contato com o mundo real, mas de imagens deste mundo, levantando questões de realidade e artificialidade. Uma pintura hiper-realista não é vida, mas vida duas vezes distanciada – uma imagem de uma imagem da vida. (DEMPSEY, 2003: p. 252)

³⁷ Tradução nossa para: “El realismo, más que un estilo, es un intento por alcanzar la coherencia entre lo real y su representación, y una tentativa por hacer de la realidad objetiva el único criterio de verdad aceptable.”

³⁸ Tradução nossa para: “Es que la fotografía tuvo una importancia tan decisiva como la ciencia en la conformación del realismo decimonónico. A mediados del siglo XIX, la fotografía se convirtió en uno de los criterios de verdad utilizados por científicos, historiadores y artistas: es verdadero lo que es real y es real aquello que la fotografía nos devuelve.”

O pesquisador norte-americano Hal Foster, no livro *El retorno del real* (2007), pontua alguns aspectos que contribuem para que a presença do real nas práticas contemporâneas se apresente através de estratégias ligadas ao hiper-realismo como meio de radicalizar a representação e suas múltiplas camadas de realidade e artificialidade.

Foster categoriza a produção do real nestas práticas em três diferentes abordagens. A primeira categoria se apresenta em obras que representam a realidade aparente como signo codificado; nela, o real aparece absorvido pelo simbólico. A segunda categoria, quando as obras reproduzem a realidade aparente como uma superfície fluida, que mescla obra e realidade. A terceira, quando o real se apresenta de tal modo que o espectador não reconhece onde começa e onde termina a obra e nem o que a diferencia da realidade.

O hiper-realismo, portanto, marca presença nas experiências contemporâneas que articulam as categorias pleiteadas por Hal Foster e geram obras que colocam espectador e criação em campos muito aproximados, que confundem os territórios do real e do simulacro.

José Sánchez destaca que as obras hiper-realistas, para dirigirem-se às complexas urgências da atualidade, interceptam o real através da ênfase na presença e afetação do corpo, diferentemente das obras realistas que enfatizavam o real através da materialidade:

Os hiper-realistas do século XXI, educados por décadas de cinema, televisão e uns tantos anos de realidade virtual, apostam não mais na reconstrução minuciosa da ação intersubjetiva por meio da palavra e a criação da “atmosfera”, senão pela centralidade do corpo, sua irrupção real em cena, o ritmo agressivo e a construção coreográfica. (SÁNCHEZ, 2007b, p. 93-94)³⁹

Encontramos interessantes exemplos destes apontamentos nas práticas latino-americanas contemporâneas, como é o caso do espetáculo *El Autor Intelectual* (2009), do grupo colombiano *La Maldita Vanidad*, que apresenta a realidade da Colômbia através de traços hiper-realistas.

El Autor Intelectual (2009), primeiro espetáculo do grupo colombiano *La Maldita Vanidad*, se inspira em referências cinematográficas, como o filme argentino *Esperando a*

³⁹ Tradução nossa para “Los hiperrealistas del siglo XXI, educados por décadas de cine, televisión y unos cuantos años de realidad virtual, apuestan ya no por la reconstrucción minuciosa de la acción intersubjetiva por medio de la palabra y la creación de la ‘atmosfera’, sino por la centralidad del cuerpo, su irrupción real en escena, el ritmo agresivo, la construcción coreográfica”.

carroça (1985), de Alejandro Doria, e se passa no apartamento do diretor Jorge Hugo Marin no popular bairro Chapinero da cidade de Bogotá.

Figura 01 – *El Autor Intelectual*, La Maldita Vanidad
Fonte: Arquivo do La Maldita Vanidad

Na obra, vinte espectadores assistem pela janela da sala o cotidiano de uma família de classe média baixa endividada e, por este viés, acompanham os desfechos de uma trama que transforma o público em cúmplice. A respeito deste coletivo o crítico brasileiro Valmir Santos afirma que as obras do grupo:

Esfregam realismo e naturalismo de precariedade aparente na interpretação, no desenho cenográfico. No fundo, revelam conteúdos explosivos, estocadas na sociedade colombiana radiografada com humor e sem piedade quanto à falsa moral, seja ela cívica, religiosa ou familiar. (SANTOS, 2012: p. 01)

Ao longo de seu repertório, o *La Maldita* optou por ocupar espaços não convencionais, como um salão de festas para bailes de debutantes ou a sala de jantar de um edifício colonial, para nesta proximidade com o público instaurar um jogo *voyeur* onde o espectador está imerso em uma ficção que se confunde com a realidade.

Jorge Hugo Marin, que, além da encenação, assina a dramaturgia das obras do grupo, através dos microcosmos privados de seus espetáculos cria diferentes estratégias para que as questões atuais da Colômbia possam ganhar também uma dimensão pública. Sobre a poética deste criador, Valmir Santos também constata:

Marin constrói um universo de referências cinematográficas ou literárias (a pulp fiction pode ser um meio termo) sem forçar nos limites das respectivas estéticas e sublinhar uma assinatura. Metido nesse espaço não convencional, coautor em meio às presenças dissimuladas, o público não perde de vista, no entanto, o teatro do instante, reagindo, regurgitando de modo realista o que esses homens e mulheres são capazes de fazer com aqueles que lhes são próximos nas dependências domésticas nada pacificadoras. (Idem, 2012: p. 01)

Por fim, através de trabalhos como os do *La Maldita Vanidad*, que recorrem a procedimentos que acirram as relações entre o que é realidade e o que é artificialidade, podemos constatar que os vestígios das experiências realistas nos atuais projetos artísticos que fazem uso de recursos hiper-realistas, se configuram como meio potente de radicalizar a representação da realidade na cena contemporânea.

2.3. Anexar o real

Neste eixo, debateremos como alguns artistas experimentam a presença concreta do real ao anexá-lo na cena contemporânea. Sobre tal abordagem, encontrou-se profícuo diálogo com a investigação da pesquisadora francesa Maryvonne Saison em *Les théâtres du réel – Pratiques de représentation dans le théâtre contemporain* (1998).

Neste livro, a autora coloca em questão o ato mesmo da representação ao contrapor o que a língua alemã consegue distinguir muito bem: a diferença entre representação (*Vorstellung*) e apresentação (*Darstellung*). Para Saison, as poéticas do real estão ligadas à ideia de anexação, ou seja, a “presença da coisa em si e não a ação psíquica de tornar presente” (SAISON, 1998: p. 11).⁴⁰

É neste sentido que o real encontra formas distintas de se evidenciar através do que Saison denomina como *effraction*, definido como o mecanismo que permite uma fratura, uma ruptura que constitui a irrupção da própria realidade em cena:

Tudo se passa como se o *real* tomasse o lugar da *realidade*, da qual se faz

⁴⁰ Tradução nossa para: “Présence de la chose même et non l'action psychique de rendre présent.”

pouco a pouco o luto: forçado a renunciar à representação de uma realidade assustadora e caótica, o teatro procuraria refazer um laço com um real que não lhe demanda esforço para construir a realidade. (Idem, 1998, p. 41)⁴¹

A *effraction*, essa fratura da realidade anexada à cena, implicará na contribuição de elementos alheios ao teatro para possibilitar que “a consciência mesma das realidades vividas se mostrassem impossível e como se a referência a estas realidades, inoperante, deve deixar lugar a uma fratura, para permitir a irrupção da realidade como tal na cena artística” (Ibidem, 2007: p.33).⁴²

Maryvonne Saison, a partir das tendências das proposições artísticas da década de 1990, destaca estratégias que revisitam a realidade e que a apresentam como processo de abertura à alteridade, como forma de se contraporem à crise de referência no teatro em um período em que os artistas desejavam se distanciar da representação figurativa e de procedimentos formalistas, autorreferenciais e metateatrais da década de 1980.

Neste sentido, sobre as experiências das artes cênicas entre os anos 1980 e 1990, que enfatizavam o ato de anexar dados da realidade como modo de apresentar o real, é possível retomar os vínculos entre as noções de teatralidade e literalidade debatidos por Jean-Pierre Sarrazac no capítulo anterior:

Se nos anos oitenta e noventa apareceram novas exigências de literalidade e teatralidade, elas se ligaram a um evento cênico que deveria ser pura apresentação, pura presentificação do teatro, a ponto de apagar toda ideia de reprodução, de repetição do real. (SARRAZAC, 2013: p. 64)

Maryvonne Saison destaca que, no contexto da década de 1990, os diversos aspectos da cena que se deslocaram em direção ao real possuíam inquietações vinculadas a um desejo de abordar artisticamente problemas sociais. Os impactos implicados pelos processos de anexação do real nas experiências cênicas se relacionam com o que Saison destaca como um modo específico de articular política e arte:

O teatro contemporâneo não se contenta em reproduzir os esquemas tradicionais, ele mesmo, à sua maneira, reconsidera o modo que tem de falar do mundo. Ele não coloca mais a referência como fazia no passado, e nem se dedica mais em figurar no campo de uma *representação* que se daria como um preâmbulo. Mesmo que ele se deseje como *político*, sua relação com o político que não se define, tão pouco, como aquilo que fizera

⁴¹ Tradução nossa para: “Tout se passe comme si le *réel* prenait la place de la *réalité* dont on fait peu à peu le deuil: contraint de renoncer à la représentation d'une réalité éclatée et chaotique, le théâtre chercherait à renouer avec un réel dont il ne prend pas la peine de construire la réalité.”

⁴² Tradução nossa para: “Tout se passe comme si la conscience même des réalités vécues devenait impossible et comme si la référence à ces réalités, inoperante, devait laisser place à une *effraction*, pour permettre l'irruption de la réalité comme telle sur la scène artistique.”

como militante, engajado, demonstrativo e didático, em que seu discurso se apoiava na percepção de um mundo dividido. (SAISON, 1998: p.17)⁴³

Estas práticas, ao invés tematizarem o político, se aproximam e se apropriam da realidade como gesto potencialmente micropolítico. Na encenação latino-americana a prática de teatro documentário tem se apresentado como importante exemplo para refletir sobre as anexações do real à cena.

Este é o caso do espetáculo *Melancolia y Manifestaciones* (2012), da diretora argentina Lola Arias, que, através dos princípios de arquivo e documento, busca encontrar em suas criações formas éticas e estéticas tanto para a sua história pessoal quanto para a história de seu país.

Lola Arias, que assina a encenação e a dramaturgia, também está presente em cena para compartilhar os concomitantes processos de depressão de sua mãe e da Argentina durante a ditadura militar, como podemos constatar em um dos trechos da dramaturgia lido pela criadora durante o espetáculo:

Quando eu nasci, o ovário da minha mãe explodiu e tudo se cobriu de sangue: a cama, o chão do hospital, as roupas das enfermeiras. Era 1976 e o país também havia explodido sob um golpe militar. Felizmente, eu e minha mãe sobrevivemos à explosão. Mas, dias depois, minha mãe ficou muito triste. Ela foi ao médico e lhe disseram que essa tristeza se chamava depressão e que ela devia tomar uns comprimidos para se curar. Com os anos minha mãe começou a viver entre dois extremos: passava meses sem querer sair de casa, quase sem comer ou falar, e outros meses saía eufórica pela cidade, a toda velocidade, falando sobre tudo o que ninguém se atreveria a dizer, como a rádio de um país onde não há censura. (ARIAS, 2012: p. 01)⁴⁴

O espetáculo funciona como um diário que apresenta, através de diferentes depoimentos, elementos concretos da realidade ao colocar em cena não-atores, 5 convidados com mais de 70 anos, a mesma idade da mãe de Arias, que reconstituem em uma pequena caixa de madeira as cenas narradas ao vivo.

⁴³ Tradução nossa para: "Le théâtre d'aujourd'hui ne se contente pas de reproduire les schémas traditionnels; lui aussi, à sa manière, reconsidère la façon qu'il a de parler du monde. Il ne fait plus intervenir la référence comme il le faisait par le passé; il ne se situe plus d'emblée au niveau d'une *représentation* qui serait donnée comme un préalable. Même s'il se veut *politique*, son rapport au politique ne se définit plus aussi simplement qu'il a pu le faire lorsque, militant, engagé, démonstratif et didactique, son discours s'appuyait sur une perception du monde partagée."

⁴⁴ Tradução nossa para: "Cuando yo nací, el ovario de mi madre explotó y todo se cubrió de sangre: la cama, el piso del hospital, la ropa de las enfermeras. Era 1976 y el país también había explotado bajo un golpe militar. Por suerte, mi madre y yo sobrevivimos a la explosión. Pero días después mi madre se puso muy triste. Fue a un médico y le dijeron que esa tristeza se llamaba *depresión* y debía tomar unas pastillas para curarse. Con los años mi madre empezó a vivir entre dos extremos: pasaba meses sin querer salir de casa, casi sin comer ni hablar, y otros meses iba eufórica por la ciudad a toda velocidad, hablando de todo lo que nadie se animaría a decir, como la radio de un país donde no existe la censura."

A encenação anexa o real através de procedimentos autobiográficos, que ora trafegam por caminhos mais ligados ao depoimento pessoal e questões subjetivas, ora por estratégias mais ligadas às indagações acerca do contexto social e político que esse processo cênico de caráter documental revela.

Figura 02 – *Melancolia y Manifestaciones*, Lola Arias.
Fonte: Arquivo de Lola Arias

Ao presenciar no espetáculo a atriz, dramaturga e diretora, além dos não-atores, convertidos em elementos vivos que compartilham com o espectador as contradições da abertura democrática argentina pós ditadura, se constata que a melancolia diz respeito não só ao caso específico da mãe de Arias, mas diz respeito também à contemporaneidade que converteu a inquietude daqueles tempos em uma ausência de sentidos em diversos âmbitos da vida.

Ao friccionar a trajetória de sua mãe com a sua própria história, Lola Arias convida o espectador a questionar como a vida pública pode se confundir com a privada, e como a temática da melancolia pode ser processada por outras gerações, a ponto de poder indagar que depressão é essa que a acomete o homem contemporâneo.

Assim, através de encenações como as de Lola Arias, podemos constatar que a

anexação do real no teatro latino-americano contemporâneo procura indagar artisticamente em que medida a experiência com o real pode afetar o fenômeno teatral e de que modo pode revelar a dimensão ética e estética destas criações.

2.4. Estremecer o real

Este eixo pretende debater a dor e a morte como temas ligados ao irrepresentável e ao impacto que estes produzem nos processos artísticos. Os aspectos ligados aos limites da representação nas experiências de violência aqui debatidas se coadunam com os conceitos de *arte do extremo* de Paul Ardenne e a *estética do choque* de Josette Féral.

Ardenne em *Extrême – Esthétiques de la limite dépassée* (2006), aborda a implicação das experiências extremas do real para espectador e problematiza seus efeitos. A análise de Ardenne busca apresentar o extremo como forma de ir além dos limites, para assim conseguir afetar emoções já anestesiadas através do que ele nomeia como gozo traumático:

Ligação violenta, processo de união infalivelmente do olhar e imagem extrema. Tal ligação explicada por esta invariável, específica para a economia da imagem extrema: gozo traumático. Em princípio, libera o trauma. Ao me vingar da frustração estou entregando a fantasia. (ARDENNE, 2006: p.54)⁴⁵

Já Féral, em *De L'événement au réel extreme: l'esthétique du choc* (2011) debate o extremo que emerge do choque do real e permite que o enquadramento artístico se aproxime ao máximo da realidade através da presença de gestos de violência, que evidenciam a irrepresentabilidade destas temáticas:

Uma tal ligação pode ser explicada por esta invariável, própria da economia de imagem extrema: gozo traumático. Gozar, a princípio, libera o trauma. Gozando, eu me vingo da frustração, eu concretizo a fantasia e a extingo ao mesmo tempo. (FÉRAL, 2011: p.163)⁴⁶

⁴⁵ Tradução nossa para: "Un tel lien s'explique par cet invariable, propre à l'économie de l'image extrême: jouissance traumatique. Jouir, en principe, libère du trauma. En jouissant, je prends ma revanche sur la frustration, je concrétise le fantasme et l'abolis du même coup."

⁴⁶ Tradução nossa para: "Là où, autrefois, les formes de violence scénique visaient à importer une présence absolue sur scène, à remettre en question la représentation, les scènes violentes d'aujourd'hui semblent vouloir mettre en place un nouveau mode de sollicitation du spectateur, un mode qui bouscule les bienséances, refuse les censures et agresse à coups de poing le public."

Féral retoma, em sua análise, alguns debates instaurados por Ardenne para assim indagar-se sobre as presenças do real em experimentos que envolvem o extremo nas práticas in(ter)disciplinares contemporâneas:

Paul Ardenne nos faz observar em seu livro *Extrême – Esthétiques de la limite dépassée* que a questão que se coloca é essa de saber como “religar a imagem da atualidade brutal” e a condução que a arte pode produzir sem necessariamente desembocar em desconsideração do sujeito. Em efeito, considerar essas imagens ou esses momentos como obra de arte. É silenciar diante dos milhares de mortos. É não ser solidário à a violência em si da ação realizada e de seu sentido. É como, acrescenta Paul Ardenne, manter-se no exterior, humilhando, assim, as vítimas. A testemunha direta pela imagem humilha as vítimas, estetiza o sacrifício, ou não diz nada o suficiente, para além do visível, sobre quais são seus sofrimentos. (Idem, 2011: p.174)⁴⁷

Féral destaca três exemplos para realizar este debate: o primeiro a peça de teatro *Rwanda 94* (1999), do grupo Belga *Groupov*, e trata do massacre que aconteceu em Ruanda no ano de 1994, quando, em uma questão de semanas, um milhão de pessoas (tutsis e hutus moderados) foi dizimada. A memória que é trazida à tona pelo espetáculo quer produzir aprendizado político e responsabilidade social e compreender o teatro como espaço público em que questões relevantes podem se tornar uma reflexão coletiva que busca formas complexificar debates deste gênero:

Nosso primeiro exemplo é o mais suave. Este é a peça *Ruanda 94*, peça de seis horas constituída de várias formas estéticas (oratório, testemunho, documentário, entrevista, ficção), montada por Delcuvellerie, em 1999, após um longuíssimo período de pesquisa sobre o genocídio. (Ibidem, 2011: p.163)⁴⁸

O segundo exemplo é oriundo do cinema, e debate o filme *A Batalha do Chile* (1975) do cineasta chileno Patricio Guzman que apresenta as imagens de um cinegrafista que filma o próprio assassinato durante a ditadura do Chile:

⁴⁷ Tradução nossa para: “Paul Ardenne fait observer dans son livre *Extrême – Esthétiques de la limite dépassée* que la question qui se pose est celle de savoir comment “relire l’image d’actualité brutale” et l’apport que l’art peut lui faire sans nécessairement verser dans une déconsidération du sujet. En effet, considérer ces images ou ces moments comme œuvre d’art, c’est faire silence sur des milliers de morts. C’est se désolidariser de la violence même de l’action présentée et de son sens. C’est, comme le dit, là encore, Paul Ardenne, rester à l’extérieur tout en humiliant les victimes. Le témoignage direct par l’image humilie la victime, esthétise le sacrifice ou ne dit jamais assez, au-delà du visible, ce que sont ses souffrances.”

⁴⁸ Tradução nossa para: “Notre premier exemple est le plus soft. Il s’agit de la pièce *Rwanda 94*, pièce de six heures empruntant à différentes formes esthétiques (oratorio, témoignage, documentaire, conférence, fiction), montée par Delcuvellerie en 1999 après une très longue période de recherche sur le génocide rwandais.”

Nosso segundo exemplo deslocado da questão que se limita ao cinema, indo ainda mais longe. Trata-se do filme de Patricio Guzman intitulado *A Batalha do Chile*, realizado em 1975, e que tinha por objetivo, a princípio, mostrar as etapas da revolução popular chilena. (...) Na época, escreveu Guzman, eu queria mostrar os rostos anônimos, milhares de simpatizantes e militantes envolvidos na tormenta política. (...) Patricio Guzman apresenta uma sequência verídica, de seu jovem cameraman, Jorge Muller Silva, que morreu diante de seus olhos, mortalmente ferido pela bala de um militar. A câmera de Muller filmou seu próprio assassino e sua própria morte. (Ibidem, 2011: p. 170)⁴⁹

O terceiro provém das artes visuais, quando Féral reflete sobre as polêmicas com a obra *O Teatro do Mundo* (1994), do chinês artista Huang Yong Ping, que apresenta como obra de arte um viveiro com insetos:

Um terceiro exemplo, emprestado das artes visuais, posto em paralelo, tem os dois precedentes, e nos permite impulsionar ainda mais nossa reflexão. Trata-se de uma exposição de um artista franco-chinês Huang Yong Ping, que desejava expor em Beaubourg, como obra de arte, um vivário na programação da exposição *Fora dos limites*, em 1994, intitulado *Teatro do Mundo* a obra do Huang Yong Pong reunia gafanhotos, baratas, tarântulas, centopéias, lagartixas, lagartos e escorpiões, sob uma concha em forma de carapaça de tartaruga. (Ibidem, 2011: p. 172)⁵⁰

Estas obras apresentam os diferentes efeitos do extremo na arte contemporânea, que alteram o acordo tácito com o público que garante o distanciamento da ilusão, onde esta perda de referencialidade causada pelo choque proporcionado tensiona o problema ético da relação do espectador com esta realidade explicitada pela obra.

Em recente pesquisa, intitulada *Cuerpos sin Duelos – Iconografías y teatralidades del dolor* (2013), a pesquisadora cubana-mexicana Ileana Diéguez Caballero analisa como práticas artísticas em que os temas da dor e da morte se mostram cada vez mais pungentes nas práticas latino-americanas.

Em sua extensa investigação sobre a presença da violência em práticas que colocam em jogo a representação de corpos violados, principalmente pelos vazios

⁴⁹ Tradução nossa para: “Notre second exemple déplace la question du côté du cinéma et va plus, loin. Il s’agit du film de Patricio Guzman intitulé *La Bataille du Chili*, film réalisé en 1975 et qui avait pour objectif, au départ, de montrer les étapes de la révolution populaire chilienne. (...) À l’époque, écrit Guzman, je voulais montrer les visages anonymes, les milliers de sympathisants et militants engagés dans la tourmente politique.” (...) Patricio Guzman integre une séquence véridique, celle de son jeune cameraman Jorge Muller Silva, qui meurt sous ses yeux, blessé à mort par la balle d’un militaire. La caméra de Muller filme son assassin et sa propre mort.”

⁵⁰ Tradução nossa para: “Um troisième exemple, emprunté aux arts visuels, mis en parallèle avec les deux précédents, va nous, permettre de pousser plus loin notre réflexion. Il s’agit d’une exposition d’un artiste franco chinois, Huang Yong Ping, qui souhaitait exposer à Beaubourg, comme œuvre d’art, un vivarium dans le cadre de l’exposition *Hors limites* en 1994. Intitulée *Théâtre du monde*, l’œuvre de Huang Yong Pong réunissait sauterelles, cafards, tarentules, mille-pattes, lézards, scinques et Scorpions, sous un dôme en forme de carapace de tortue.”

gerados pelos desaparecimentos pelos processos ditatoriais na América Latina, Caballero afirma que neste contexto a “a violência tranforma a vida, os modos de representação, a linguagem, as imagens” (CABALLERO, 2013: p. 43)⁵¹.

Para abordar os modos de estremecer o real, a criação eleita para apresentar tais questões é o espetáculo *Actos de amor perdido* (2010), da dançarina e coreógrafa uruguaia Tamara Cubas. A obra trata sobre o desaparecimento do tio de Cubas durante a ditadura uruguaia e sobre o exílio que sua família sofreu por mais de 10 anos. Sobre este espetáculo Caballero afirma que:

Atos de amor perdido foi uma criação na qual se utilizaram estratégias da dança-teatro e das performatividades da memória, da memória familiar dos Cubas, que também comprometeram seus corpos na cena testemunhando com o próprio corpo os buracos negros de uma memória coletiva que se faz notar em meio a tensões, dos silêncios ante os acontecimentos do passado. (Idem, 2013: p 181)⁵²

Tamara é co-diretora do coletivo *Perro Rabioso*, que desde 2002 realiza criações artísticas in(ter)disciplinares que integram música, vídeo e performance. Em 2009, a partir do projeto *La Patria Personal* os integrantes deste coletivo produziram uma série fotográfica para investigar as instâncias corporais afetadas pelas memórias da ditadura no Uruguai.

A coreógrafa realizou uma investigação corporal sobre como este complexo processo afetou os corpos dos uruguaios. Através da cartografia corporal investigada durante o projeto *La Patria Personal* se criou a obra de dança-teatro *Actos de amor perdido*.

O espetáculo é composto por 12 atos, que explicitam como alguns corpos foram borrados e esquecidos ao longo da história do Uruguai. O primeiro ato, por exemplo, se inicia em silêncio com a presença de Cubas em cena com um esqueleto real da face de uma vaca transformada em máscara.

Paralelamente, a letra do hino uruguaio passa em um letreiro. Aos pouco, apenas pelo peso de palavras como pátria, liberdade, tumba e morte, o corpo de Tamara vai sendendo à esta dupla gravidade.

⁵¹ Tradução nossa para: “La violencia transforma la vida, los modos de representación, el lenguaje, las imágenes.”

⁵² Tradução nossa para: “*Actos de amor perdido* fue una creación en la cual se implicaron estrategias de la danza-teatro y las performatividades de la memoria, de la memoria familiar de los Cubas quienes comprometieron también sus cuerpos en la escena, testimoniando con el cuerpo propio los huecos negros de una memoria colectiva que aún se abre paso en medio de las tensiones, de los silencios ante lo acontecimientos del pasado.”

Figura 03 – *Actos de amor perdido*, Tamara Cubas

Fonte: Arquivo do Perro Rabioso

Sobre este espetáculo a pesquisadora uruguaia Lucía Naser, no livro *Cuerpos Rabiosos* (2013) sugere que “os atos perdidos são recuperados para recriar-se, ressignificar-se a partir de um presente impossível de conceber sem o passado aportando sua espessura” (NASER, 2013: p. 39)⁵³.

Em obras desta natureza o real estremece os corpos e as memórias de criadores e espectadores que compartilham, como em ritual fúnebre, um passado que não consegue ser representado, mas pode ser ressignificado no presente, como estratégia para conseguir comunicar a dor.

Este exemplo vinculado à linguagem da dança evidencia a condição do real que está implicado no corpo da artista. É muitas vezes através do suporte corporal que os criadores contemporâneos traduzem as memórias inscritas nos corpos:

Praticar a memória criativamente. Praticar a memória amorosamente.

⁵³ Tradução nossa para: “Los actos perdidos son recuperados para re crearse, re significarse desde un presente imposible de concebir sin el pasado aportando su espesor.”

Praticar a memória com o corpo. Praticar a memória global e local. Praticar a memória dos grandes feitos e dos acontecimentos mais invisíveis. Praticar a memória dos fracassos. Praticar a memória com. Praticar a memória no presente fazendo o passado vibrar no corpo. (NASER, 2013: p. 39)⁵⁴

Deste modo, através de gestos que estremecem o real, artistas como Tamara Cubas deflagram como as formas de tortura na América Latina produziram estados corporais que naturalizam as instâncias de violência no espaço social.

2.5. Compartilhar o real

Neste último eixo, refletiremos sobre o real e seus elos com as práticas participativas e artistas. Estes projetos que mesclam arte e ativismo renunciam à representação em benefício às experiências do encontro através da construção conjunta de ações que se concebem e se efetivam em espaços de sociabilidade.

Para pensar como tais experiências encontram caminhos de compartilhar o real entre de forma horizontal entre artista e público, é importante refletir sobre as contribuições de Nicolas Bourriaud, no livro *Estética Relacional* (2009), em que afirma: “a arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos” (BOURRIAUD, 2009: p.147).

Nesta importante publicação, Bourriaud constata que, depois das experiências da décadas de 1960 e 1970, a aura das obras de arte passou a se deslocar para o público, mas que foi principalmente a partir de 1990 que a arte contemporânea evidenciou abordagens interativas, nas quais os projetos artísticos se articulam como forma de experimentação social:

A essência da prática artística, em seguida, encontra-se na invenção das relações entre sujeitos; cada obra de arte incorpora a proposição de habitar um mundo comum, e o trabalho de cada artista, das relações com o mundo que por sua vez geram outros relacionamentos, e assim por diante até o infinito. (Idem, 2009: p. 19)⁵⁵

⁵⁴ Tradução nossa para: “Practicar la memoria creativamente. Practicar la memoria amorosamente. Practicar la memoria con el cuerpo. Practicar la memoria global y local. Practicar la memoria de los grandes hechos y de los eventos más invisibles. Practicar la memoria de los fracasos. Practicar la memoria con. Practicar la memoria en presente haciendo al pasado vibrar en el cuerpo.”

⁵⁵ Tradução nossa para: “La esencia de la práctica artística radicaría entonces en la invención de realciones entre sujetos; cada obra de arte encarnaría la proposición de habitar un mundo común, y el trabajo de cada artista, unhaz de realciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito.”

Bourriaud destaca que uma das principais características da estética relacional é a sua frequente relação com o espaço público, e a potencialização de territórios de convívio, sugerindo que o espaço dos encontros cotidianos pode gestar modos singulares de existência:

Esse regime de encontro casual intenso, elevado à potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar juntos, o “encontro” entre observador e quadro, a elaboração coletiva de um sentido. (Ibidem, 2009: p. 21)

Sobre a possibilidade elaborar coletivamente significados para a vida na contemporaneidade, Ileana Diéguez Caballero no livro *Cenários Liminares: Teatralidades, Performances e Política* (2011) recorre à perspectiva liminar proposta pelo pesquisador escocês Victor Turner em seus estudos sobre antropologia social.

Em seu estudo de campo, Turner observou as três etapas presentes nos ritos de passagem: separação, margem e agregação. O pesquisador destacou que, na etapa de margem, era possível detectar indivíduos que, temporariamente, estavam fora da estrutura social, como o caso dos neófitos, dos adolescentes ou dos noivos.

Para Turner o cerne da etapa da margem, estaria no processo de liminaridade, neste momento em que as classificações perdem suas forças e se torna possível instaurar um período de anti-estrutura dentro da estrutura social.

Nesta perspectiva liminar, um importante conceito articulado por Turner é o de *communitas*. Ao elaborar tal noção, Turner frisa a potência coletiva de buscar meios de se distanciar, questionar as ordens vigentes e instaurar um entre-lugar temporário no qual as regras pré-estabelecidas perdem seu sentido.

Transportada para a arte, a perspectiva liminar permite o reconhecimento das reverberações geradas em ações artísticas que não se encerram nos limites institucionais da arte, e que buscam produzir estes mesmos entre-lugares.

A liminaridade, ao evidenciar a desautomatização dos discursos implícitos nas estruturas vigentes, se presentifica, portanto, como antiestrutura que coloca em crise hierarquias, que friccionam instâncias públicas e privadas, que aproxima questões artísticas e sociais.

Ileana afirma que as práticas cênicas ligadas à ideia de liminaridade seriam aquelas em que o “liminar sugere o termo como um espaço no qual se configuram múltiplas arquitetônicas, como uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a

condição ética e a criação estética, como uma ação da presença num meio de práticas *representacionais*” (CABALLERO: 2011, p. 20).

Este debate suscita também as investigações Diana Taylor sobre os de aproximação entre a arte e o ativismo no contexto latino-americano a partir de “todas as atrocidades cometidas e se seguem comentando em ‘nossa América (para não ir mais longe) estes artistas nos ajudam a recordar que nós (todos) vivemos em proximidade com a violência política” (TAYLOR, 2012, p: 131)⁵⁶.

Os exemplos para elucidarem tal debate são diversos, como é o caso do coletivo argentino H.I.J.O.S. – *Hijos por la identidad y la Justicia* –, que tem seu início em 1995 a partir da ação de filhos de desaparecidos e presos políticos que se organizaram para exigir justiça e castigo contra os militares e suas ações durante a ditadura argentina, através de ações intituladas como escraches:

Com o escrache queremos tornar pública a identidade desses sujeitos: que os companheiros de trabalho conheçam seu ofício durante a ditadura, os vizinhos saibam que ao lado de sua casa mora um torturador, que os reconheçam na padaria, no bar, no armazém. Já que não há justiça, ao menos que haja condenação social, que se aponte para eles na rua por aquilo que são: criminosos. (H.I.J.O.S. apud TAYLOR, 2012: p. 126)⁵⁷

Para conseguirem colocar em evidência os dados omitidos da história da ditadura Argentina, os escraches demandam que os integrantes deste coletivo e os interessados em geral da sociedade civil realizem um extenso trabalho de busca para encontrar pistas sobre o paradeiro atual dos torturadores, que em sua grande maioria, modificaram suas identidades.

Quando descobrem a casa de um torturador ou centros de tortura que permaneceram na clandestinidade, o escrache começa a ser desenvolvido através de fotografias coladas pelas ruas desta localidade, além de pequenos textos como: “você sabe que seu vizinho é um torturador?”.

Numa segunda etapa, talvez a que melhor revela a dimensão de intervenção urbana, é realizada uma série de intervenções nas placas de sinalização do bairro, instaurando novos códigos na paisagem urbana, como a placa que pede *Juicio y Castigo*,

⁵⁶ Tradução nossa para: “Todas las atrocidades que se han cometido y se siguen cometiendo en 'nuestra América' (para no ir más lejos) estos artistas nos ayudan a recordar que nosotros (todos) vivimos en proximidad a la violencia política.”

⁵⁷ Tradução nossa para: “Con el escrache queremos hacer pública la identidad de estos sujetos: que los compañeros de trabajo conozcan cuál era su oficio en la dictadura, que los vecinos sepan que al lado de su casa vive un torturador, que los reconozcan en la panadería, en el bar, en el almacén. Ya que no hay justicia, por lo menos que haya condena social, que se los señale por la calle como lo que son: criminales.”

passa a fazer parte do cotidiano daqueles que trafegam por esta região.

Figura 04 – *Juicio y Castigo*, H.I.J.O.S.
Fonte: Arquivo do H.I.J.O.S.

Na ocasião de realizar o escrache, a polícia é avisada com antecedência que será realizada uma marcha composta por militantes, cidadãos, artistas e vizinhos que se envolveram com tal debate e desejam proporcionar uma justiça institucional, e não vingança extra-judicial.

Estas manifestações reúnem centenas de pessoas, que realizam um percurso à pé até a casa do torturador e, quando chegam ao local denunciado pintam na rua o nome do repressor e os crimes cometidos por ele. Desta forma, o conjunto destas intervenções buscam meios de tornar público crimes impunes que se perpetuam mesmo após o final da ditadura militar:

Os escraches, atos de repúdio público, são tipo de performance de guerrilha, H.I.J.O.S. procura interromper o mito de que tudo está bem no país, não há que se pensar sobre o passado. Eles, assim como as mães e avós, são testemunhas e sobreviventes dos crimes cometidos pelo governo militar e não estão dispostos a deixar de lutar até que se faça justiça. Como não houve nenhum sistema governamental ou legal capaz de lidar de forma

justa e transparente com as atrocidades cometidas durante o processo', os ativistas seguem nas ruas.(TAYLOR, 2012: p. 127)⁵⁸

Ao compartilharem a realidade em suas ações, os escraches evidenciam uma dimensão micropolítica, compreendendo a importância de intervenções insdisciplinadas no espaço público como estas como maneira de não compactuar com os processos de normatização da vida.

Desta maneira, após deter-se em cada uma das presenças do real nas práticas in(ter)disciplinares, é possível depreender que apesar das categorias que analisam separadamente os processos de representação, de anexação, de estremecimento ou de compartilhamento do real, estes procedimentos se mesclam em processos fluidos da cena contemporânea.

Ao fim deste percurso, após o desenvolvimento dos diversos conceitos apresentados, para dar prosseguimento aos intuitos pretendidos nesta dissertação, a pesquisa se deterá na sequência sobre as obras de seus estudos de caso: Emilio García Wehbi, Mapa Teatro e LOT.

⁵⁸ Tradução nossa para: "Los escraches, actos de repudio público, son tipo de performance de guerrilla, H.I.J.O.S. busca interrumpir el mito de que todo anda bien en el país, de que no hay que pensar en el pasado. Ellos, como las madres y abuelas, son testigos y sobrevivientes de los crímenes cometidos por el gobierno militar y no están dispuestos a dejar de luchar hasta que se haga justicia. Como no ha habido un sistema gubernamental o legal capaz de lidiar de manera justa y transparente con las atrocidades cometidas durante 'el proceso', los activistas siguen en las calles."

3. O REAL COMO DISPOSITIVO DE INTERLOCUÇÃO COM O ESPAÇO URBANO

3.1. Práticas no espaço público na América Latina

Neste terceiro capítulo, abordaremos como os projetos artísticos vinculados à cidade podem revelar práticas que contribuem para o diálogo com o espaço público na América Latina. Os recentes processos de urbanização deste contexto constituíram modos de vida específicos em que os valores dos espaços privados tenderam a se sobrepor aos dos espaços públicos.

Desta maneira, o artista contemporâneo interessado em tal problemática vem experimentando distintas formas de questionar essa premissa e buscar modos de desprivatizar lugares e sujeitos para que os interesses comuns possam ganhar espaço na esfera coletiva da vida humana.

O crescimento urbano e os impactos que as construções das grandes cidades geraram está presente desde o imaginário moderno. Dos impressionistas, passando pelos futuristas, diversos foram os artistas que, como Baudelaire, convidaram o transeunte à caminhar e adotar o ritmo do *flâneur*, a figura moderna que sugere a errância como um caminho possível para se reconhecer na metrópole.

A cidade como lugar de trânsito e encontros foi debatida e experienciada por diversos artistas e pensadores da modernidade e da contemporaneidade. Michel De Certeau no livro *L'Invention du quotidien* (1980), contra as práticas uniformizantes do espaço urbano, concebe a cidade como uma simbologia suspensa à espera que o sujeito a construa, onde novos usos possam conferir outros sentidos, onde a invenção do cotidiano poderia se dar justamente em pequenos gestos do dia-a-dia.

De Certeau propõe a elaboração de experiências na espacialidade da cidade, como por exemplo caminhar pelo território urbano de modo peculiar, como meio de uma vivência antropológica e poética na metrópole, que pode ser enriquecedora tanto para os artistas como para seus transeuntes.

A partir dessa compreensão de que a realidade da cidade pode ser maleável, e não uma realidade rígida e fixa, De Certeau abre questionamentos às possíveis mudanças nas relações de temporalidade e de uso dos espaços nas metrópoles, que já estavam na ideia do *flâneur*.

A possibilidade de flunar e deambular ao acaso pelas metrópoles também está presente no projeto da Internacional Situacionista formada por artistas, pensadores e ativistas que lutavam contra a espetacularização e a não participação do cidadão na cidade.

Influenciados pelo movimento Dadá e pelo Surrealismo, integrantes do situacionismo, como Guy-Ernest Debord e Jacques Fillon, articularam estratégias em que a prática do espaço público pudesse ser uma possibilidade de revolução cultural através da proporsição de situações indisciplinadas.

Através de experiências como a deriva, princípio de andar sem rumo, ou a psicogeografia, modo de cartografar a cidade de maneira afetiva, as situações lúdicas dos situacionistas desejavam produzir modos que viabilizassem a desprivatização do capital simbólico das grandes concentrações urbanas.

No livro *Apologia da Deriva – Escritos situacionistas sobre a cidade* (2003), a arquiteta e urbanista brasileira Paola Berenstein Jacques destaca o seguinte texto, de 1954, escrito por Debord e Fillon para abordar o projeto da Internacional Situacionista:

As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica de nadar sem rumo. Ela se mistura à influência dos cenários. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante. Nós não saberíamos considerar tipos de construções menores. O novo urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época correspondem à ideia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazes não é uma brincadeira. Nós insistimos em que é preciso inventar novos jogos. (DEBORD; FILLON apud JACQUES, 2003: p.17)

Pensar a cidade nestes termos foi uma das maneiras do movimento situacionista de questionar a sociedade do espetáculo e toda a maquinaria capitalista que confere à cidade relações de troca que muitas vezes estão mais ligadas à lógica do marketing, do que, de fato, a uma construção singular daqueles que vivenciam tais espaços, que segundo Jacques era o que almejam o Situacionismo:

Lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade. O principal antídoto contra o espetáculo seria o seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social. (JACQUES, 2003: p.13)

Sobre as interferências de ações lúdicas no espaço urbano, a arquiteta e urbanista

Vera Pallamin, no texto *Arte urbana como prática crítica* (2002), pontua que “a arte urbana – compreendida no plano das relações sociais e não reduzida a uma sua dimensão estetizada – repercute as contradições, conflitos e relações de poder que o constituem” (PALLAMIN, 2002: p. 105).

A pesquisa desenvolvida por Pallamin reflete como a intervenção urbana, como prática crítica, se apresenta justamente como uma estratégia de ação na esfera pública para a transformação da cidade:

Em meio aos espaços públicos, as práticas artísticas são apresentação e representação dos imaginários sociais. Sendo um campo de indeterminação, a arte urbana adentra a camada das construções simbólicas da produção de seus valores de uso, sua validação ou legitimação, assim como de discursos e formas sedimentares de representação culturais ali expostas. Pode criar situações de visibilidade e presenças inéditas, apontar ausências notáveis no domínio público ou resistências às exclusões aí promovidas, desestabilizar expectativas e criar novas convivências, abrindo-se a uma miríade de motivações. (Idem, 2002: p. 108)

Nesta mesma perspectiva, porém vinculada à linguagem teatral a pesquisadora Sílvia Fernandes investiga sobre as diferentes manifestações artísticas experimentais relacionadas ao teatro e à cidade. A partir da realidade da cidade de São Paulo, que tende a alijar de seu contexto público uma enorme parte da população, Fernandes constata a produção da morte na alma de seus cidadãos:

A morte na alma é o resultado mais danoso da anestesia sensível e social que o cidadão paulistano experimenta, gota a gota, pelo simples fato de viver num espaço público que recusa sua destinação precípua, sonhando a seu habitante justamente a coisa pública. (FERNANDES, 2010, p. 71)

A pesquisa de Fernandes deixa pistas sobre como a privatização da cidade pós-moderna, que desconsidera o seu entorno e os territórios de alteridade, nos quais seria possível refazer os contratos sociais entre a comunidade de artistas e seus espectadores.

Deste modo, argumenta que trabalhos realizados nesta seara podem recuperar a vocação transitiva e interventora do teatro em projetos desenvolvidos em diferentes zonas da cidade com cargas políticas e simbólicas distintas que convocavam o público a participar de suas ações como cocriadores:

São exemplos dessa migração do teatro do palco para a cidade as exaustivas pesquisas de campo dedicadas à coletas de depoimentos dos mais diversos cidadãos, as viagens exploratórias a bairros de periferia, o convívio em zonas urbanas de tráfico, criminalidade e prostituição, a

ocupação teatral de albergues de moradores de rua, hospitais psiquiátricos e prisões, as muitas oficinas abertas, os debates, os ensaios públicos e, principalmente, os processos colaborativos cada vez mais socializados, que fazem questão em incluir interlocutores tradicionalmente alijados da produção teatral. (Idem, 2010, p. 84)

Este envolvimento com a dimensão pública da cidade se refletiu em projetos dedicados à investigação de elementos da cultura e da sociedade que conseguem mesclar o artístico e o político, num mesmo nível de importância através da sobreposições de vozes e saberes.

Tal dimensão pública é recorrente em criações artísticas latino-americanas, como é o caso do artista argentino Emilio García Wehbi, do grupo colombiano Mapa Teatro, e do grupo peruano LOT, que serão abordados mais detalhadamente nos próximos tópicos através dos projetos *Filoctetes*, *Prometeo* e *Zona Fronteriza*.

3.2. Emilio García Wehbi e o projeto *Filoctetes*

Emilio García Wehbi é um artista argentino que realiza obras vinculadas ao teatro, ópera, performance, instalação teatral, intervenção urbana e artes visuais. É um dos fundadores do grupo argentino *El Periférico de Objetos*, formado em 1989 a partir das experiências de Emilio García Wehbi, Daniel Veronesi e Ana Alvarado.

O que mobiliza a formação do grupo é a possibilidade de tornar visível ao espectador a manipulação, não apenas no sentido literal do boneco, como também das relações existenciais, filosóficas e políticas implícitas no teatro de animação.

O *El Periférico de Objetos* desponta na década de 1990 com um trabalho que renovou a cena teatral argentina após ditadura através de uma teatralidade que partia das feridas e dos temas ocultos neste período.

O marco inicial do grupo foi o espetáculo *Ubú-Rey* (1990) que obteve grande reconhecimento internacional, assim como as obras seguintes *Variaciones sobre B* (1991) e *El Hombre de Arena* (1992). Os espetáculos apresentam bonecos feitos na escala do corpo humano, confundindo os seres animados e inanimados que estão em cena:

Efeitos de interação e contraste na atuação de um ator frente ao mundo objeto, expondo sua "coisificação". Sua expressividade necessariamente reduzida ao campo do objeto. Sínteses. Poética do mínimo. Do subtraído. Do que não tem representatividade. Da perversão. Poética do obscuro. Mostrar o que não se deve. Por que fazemos teatro com estes elementos?

Porque continua nos parecendo o lugar preciso para desenvolver um determinado tipo de fatores e impressões. Um ator na carne e osso, sozinho ou com um objeto, frente a um espectador de carne e osso. (VERONESE apud TAHAN, 2006: p. 13)⁵⁹

Mesmo após o término do grupo em 2005, nos trabalhos posteriores de Wehbi, sua poética continua a trabalhar com referências do teatro de formas animadas através da constante presença de bonecos ou de objetos em suas criações. Sobre os experimentos de Wehbi, Ileana Diéguez Caballero aponta que:

São ações performáticas e instalações visuais que reelaboram procedimentos plásticos num universo teatral. Em diálogo com a visão kantoriana, a cena não é construída como espaço de representações tradicionais, mas como lugar de presenças materiais e objetuais, em permanente transformação, excluindo a hierarquia do corpus teatral. (CABALLERO, 2011: p. 111-112)

É possível reconhecer que os projetos de Wehbi se aproximam da noção de micropolítica, onde o criador compreende que a América Latina representa, mundialmente, uma interferência na implantação global do neoliberalismo e, neste contexto, os projetos artísticos relacionados a reverberações coletivas vêm se evidenciando.

Em seu posicionamento estético e micropolítico, o artista insiste em reafirmar que “a arte não é política por sua temática, mas por seu modo de ação ou procedimento formal. Se torna política quando propõe uma interrupção poética das regras da cultura e da lei” (WEHBI, 2011: p. 21)⁶⁰.

O projeto *Filoctetes* é um dos exemplos em que Emilio García Wehbi faz uso de uma performance social para interferir no espaço público da cidade. O projeto foi concebido e desenvolvido em Viena com o apoio do *Wiener Festwochen* e realizado em maio de 2002 com o nome *Filoctetes: Lemnos en Viena*.

Na cidade de Buenos Aires, foi realizado em novembro de 2002 com o apoio do Centro Cultural Ricardo Rojas, da Universidad de Buenos Aires, como *Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*. E, do mesmo modo, aconteceu em Berlim, na Alemanha, em 2004 e na

⁵⁹ Tradução nossa para: “Efectos de interrelación y contraste en la actuación de un actor frente al mundo objetual, exponiendo su “cosidad”. Su expresividad necesariamente reducida al campo del objeto. Síntesis. Poética de lo mínimo. De lo sustraído. De lo que no tiene representatividad. De la perversión. Poética de lo obscuro. Mostrar lo que no se debe. ¿Por qué hacemos teatro con estos elementos? Porque nos sigue pareciendo el lugar preciso para desarrollar un determinado tipo de factores e impresiones. Un actor de carne y hueso, solo o con un objeto, frente a un espectador de carne y hueso.”

⁶⁰ Tradução nossa para: “El arte no es político por su temática sino por su modo o procedimiento formal de acción. Deviene político cuando propone una interrupción poética de las reglas de la cultura y de la ley.”

Cracóvia, na Polônia, em 2007.

Para realizar o projeto de intervenção urbana, que debate o tema da exclusão de grupos, classes e indivíduos, Emílio García Wehbi se inspira em duas referências: no mito grego de Filoctetes e nas fotos do ucraniano Boris Mikhailov.

Filoctetes é o herói grego da Tessália responsável por cuidar do arco e da flecha de Heracles e que tem seus pés gravemente feridos. Há versões que narram que ele se acidentou e feriu o próprio pé ao mostrar o local onde estavam as cinzas de Heracles, e outras que dizem que ele foi picado por uma cobra ao invadir o espaço sagrado de uma deusa.

Nas duas versões, Filoctetes é deixado na ilha de Lemnos porque a população já não aguentava mais seus gritos de dor e o odor de seu pé. Porém, após anos de batalha, o advinho Heleno revela que a guerra de Tróia só seria vencida pelos gregos se eles resgassem Filoctetes, e assim o herói é resgatado da ilha.

As fotografias de Boris Mikhailov, especialmente as da série *Case History*, foram criadas ao longo da década de 1990 a partir de registros de pessoas desabrigadas pela ausência de assistência social após o colapso da união soviética.

O conceito do projeto *Filoctetes* consistia em colocar aproximadamente 25 bonecos em posições de abandono ou acidente em locais públicos e movimentados da cidade. Através de uma construção hiper-realistas, os bonecos eram feitos de látex, o que lhes conferia verossimilhança ao simular corpos humanos em situações degradantes.

Os espaços eleitos eram lugares de passagem e simbólicos para a cidade, como, por exemplo, a porta de entrada de um edifício público, uma praça movimentada, uma estação de trem, ou qualquer ponto em que a relação com o lugar favorecesse o contato entre o boneco e o transeunte.

Para debater o direito ao uso das vias públicas, junto à ação artística, em cada versão de *Filoctetes* aconteciam seminários e oficinas que viabilizavam a realização do projeto como um todo, sendo um dos eixos importantes uma oficina de confecção dos bonecos de látex.

Nestas oficinas, uma grande equipe formada por fotógrafos, atores, dramaturgos, cenógrafos, cineastas, músicos, dançarinos, artistas plásticos, psicólogos, sociólogos e estudantes além da construção dos bonecos, participavam do processo de escolha do lugar e da organização da intervenção.

Figura 05 – *Filoctetes*, Emilio Garcia Wehbi
 Fonte: Arquivo de Emilio Garcia Wehbi

Para utilizar tais espaços, o projeto pedia permissão às estruturas responsáveis da cidade para uso dos espaços públicos. Essa autorização era feita para que nenhum tipo de serviço de emergência fosse acionado durante a intervenção. Mesmo assim, Wehbi afirma em todas as cidades que o projeto aconteceu, embora tivesse sido avisado com antecedência que se tratava de uma ação artística.

A logística desta ação envolvia uma grande equipe, que cuidava desde a pré-instalação dos bonecos na madrugada, para diminuir o número de pessoas cientes de que se tratam de bonecos, até os núcleos que eram responsáveis por cada boneco durante todo o dia, das 7 horas da manhã até às 3 horas da tarde, numa intervenção com oito horas ininterruptas de duração.

O desejo de tornar reais os bonecos neste projeto foi levado às últimas consequências, uma vez que a verossimilhança era tanta que gerava a dúvida se indivíduo, no caso o boneco, estaria passando por tal condição extrema.

Alguns possuíam gravadores que emitiam sons, outros dormindo, e uma série deles passando mal próximos a um líquido vermelho que simulava sangue, ou a um líquido falso que remetia à urina. Eles elementos colaboravam para a credibilidade dos

bonecos que conseguiam estar no fio de navalha entre a ficção e a realidade.

Outro fator que contribuía para isso era o núcleo de pessoas responsáveis pelo bonecos não revelarem ou interferirem no jogo proposto, elas registravam a ação através de fotos, escritos e filmagens, e conseguiam, assim, flagrar o estranhamento causado nos transeuntes que se mobilizavam ao pensar que era um ser humano e somente depois se davam conta que era um boneco.

As reações foram as mais diferentes possíveis. Em países com contextos de crise econômica recentes como Buenos Aires e Cracóvia, uma solidariedade maior da pessoas se evidenciou, uma vez que grande parte se aproximou dos bonecos e tentou estabelecer um maior contato físico. Já em países com melhor desenvolvimento econômico essa relação era mais distanciada.

O que perpassou as diferentes experiências com os bonecos do projeto Filoctetes é que eles conseguiram maximizar aquilo que vemos todos os dias nas grandes cidades do mundo e que, através do reconhecimento da ficção, instaurava um acontecimento poético, que redimensionava a condição do observador como espectador.

Ao instaurar na via pública bonecos abandonados e marginalizados, como se fossem Filoctetes contemporâneos abandonados em ilhas sociais ermas como Lemnos, estes performers inanimados remetiam à morte.

Através de uma objetualidade fúnebre, Wehbi desejava evocar o ausente, e assim evidenciar a invisibilidade de algumas temáticas da esfera pública, neste caso a rua, que para alguns serve de passagem e para outros de moradia, como bem pontua Ileana Diéguez Caballero:

Interessa-me o mecanismo macabro do nosso humanismo cidadão e toda sua vestimenta filosófica: no espaço do real pulamos sobre os corpos, indigentes ou vindos de outros lugares; pelo menos não esmagarão a nossa rotina urbana diária, caso não nos peguem desprevenidos; mas quando a retina trai o nosso instinto de conservação e antes que a nossa inteligência nos avise que o corpo no chão é um boneco, nós nos sentimos no direito de reclamar da arte pela transgressão dos seus reduzidos espaços. (Idem, 2011: p. 115)

Com o intuito de questionar a relação entre a presença daqueles que vivem nas ruas e debater sobre o estado de abandono daqueles que passam cotidianamente nestes espaços Caballero destaca o seguinte aspecto do projeto:

Nesse âmbito de relações ambíguas entre transeuntes e bonecos, entre realidade cotidiana e realidade ficcional, entre drama e vida e elaboração artística. Filoctetes foi construído como uma espécie de passagem

intersticial, como um tecido conectivo entre os espaços do real e os espaços artísticos. Mas aqui os criadores foram muito mais do que conectores de realidades, ao ficar contaminados e comprometidos pela natureza dupla do ato. (Ibidem, 2011: p. 118-119)

Os bonecos, ao evocarem sujeitos marginalizados através da imagem que remetiam à morte e à miséria, deslizavam este evento artístico em direção à uma dimensão micropolítica que questiona sobre como as formas de poder produzem modos de vida desta espécie.

Assim, projetos como *Filoctetes*, que estão relacionados com a arte em meio urbano, interrogam os vínculos que se podem estabelecer entre as práticas sociais e as artísticas ao borrar estas fronteiras para debater sobre a exclusão social velada, e também problematizar como as práticas in(ter)disciplinares podem contribuir para que tal debate possa ser instaurado no âmbito coletivo.

3.3. Mapa Teatro e o projeto *Prometeo*

O grupo colombiano Mapa Teatro inicia suas criações artísticas em 1984, na ocasião em que os irmãos Heidi Abderhalden e Rolf Abderhalden terminam um curso na Escola de Jacques Lecoq na França. Em 1987, quando voltam para a Colômbia, o contexto é de crise no teatro e na cidade de Bogotá, e estes artistas tentam encontrar um lugar possível de atuação que compreendesse suas aspirações éticas e estéticas.

As práticas das artes vivas desenvolvidas pelo Mapa Teatro ao longo de sua trajetória foram pensadas para criarem um terreno propício à transgressão de fronteiras geográficas, linguísticas e artísticas como meio de confrontação com às problemáticas locais e globais.

O grupo se interessa em promover criações que gerem espaços para a reelaboração da realidade através de um contínuo trabalho com não-atores, cidadãos comuns, como no caso do espetáculo *Horácio* (1994), realizado com os presidiários da penitenciária *La Picota* de Bogotá.

É importante frisar que as preocupações sociais que atravessam o trabalho do Mapa Teatro não tem pretensão de serem resolvidas, mas manifestar novas miradas para tais temáticas nos territórios da arte.

A partir dos anos 2000, o Mapa Teatro se aloca em uma antiga casa colonial no

centro de Bogotá no intuito de promover encontros entre artistas e espectadores interessados em desenvolverem laboratórios artístico através das especificidades da cidade de Bogotá, como destaca o pesquisador brasileiro Laymert Garcia dos Santos:

Se a cidade de Bogotá suscita tamanho interesse, em virtude das grandes transformações de seu espaço urbano, da perda simbólica e da degradação das condições de vida que as acompanham, é precisamente porque ela é o lugar não apenas de experiências variadas, mas igualmente do esquecimento e da perda. Assim, a memória, e sobretudo o que se perde com a sua perda, está no coração do trabalho do grupo Mapa - é por meio dos rostos, dos gestos, dos afetos, da palavra e dos vazios dos habitantes da cidade, transformados em ações, imagens e sons, que relatos íntimos vão se constituindo e sustentam a questão conceitual central. (SANTOS apud GUTIÉRREZ, 2010, p.01)

Este é o principal viés do projeto *Prometeo* que tratou de uma questão urbana cheia de contradições que acometia a cidade de Bogotá no final da década dos anos 1990 e início dos anos 2000: o bairro histórico de Santa Inês, popularmente conhecido como *El Cartucho*, que apresentava diversas tensões sociais, seria desapropriado pela prefeitura de Bogotá.

El Cartucho é um local a que se reserva uma relevante simbologia para a cidade de Bogotá. Observando-o, ao longo de séculos, é possível acompanhar historicamente a constituição da capital da Colômbia e suas incongruências.

No início do século XX, foi o local em que a nobreza republicana se instalou. O bairro era marcado por grandes casas, que mais tarde foram abandonadas por conta das mudanças econômicas do país. No meio do século, quando os camponeses se deslocaram para a capital, devido à falta de estrutura urbana, criou-se uma massa visivelmente excluída, que encontrou nos casarões abandonados de Santa Inês, e até mesmo nas ruas, um local de morada extremamente precário.

Com a iminente destruição do bairro Santa Inês para a construção do parque *Tercer Milenio*, em um processo explícito de gentrificação, Heidi e Rolf Abderhalden iniciam a criação do projeto *Prometeo* com a comunidade implicada na desapropriação do bairro. Através dos relatos dos desabrigados, encontrou-se uma forma de se resistir ao esquecimento da existência de sujeitos historicamente marginalizados no imaginário social

A atualização de mitos clássicos conjugados a situações críticas da história atual, como mote para suas obras, é um procedimento constante na poética de Mapa Teatro. No texto *El Artista como Testigo: Testimonio de un Artista* (2006), Rolf Abderhalden

conceitualiza o uso da mitologia em sua poética:

O mito é o relato por excelência. Sua natureza originária faz dele um potencializador de relatos; estes se repetem como os sonhos, configurando-se e desconfigurando-se continuamente numa estrutura móvel que sempre se vivifica. (ABDERHALDEN apud GUTIÉRREZ, 2006: p. 06)⁶¹

No projeto *Prometeo*, o mito de Prometeu narrado paralelamente à realidade colombiana, encontrava ecos na versão escrita pelo dramaturgo alemão Heiner Müller, além da dramaturgia coletada e construída a comunidade efêmera implicada pelas tensões do bairro *El Cartucho*.

A primeira ação do projeto *Prometeo* aconteceu na noite de 13 de dezembro de 2002 com o nome *Proyecto Prometeo Primer Acto*, ainda durante o processo de demolição do *El Cartucho*, onde a ação contou com a presença de diversos ex-moradores que performaram sobre a memória do bairro.

Figura 06 – *Prometeo*, Mapa Teatro
Fonte: Foto de Fernando Cruz Florez

⁶¹ Tradução nossa para: “El mito es el relato por excelência. Su naturaleza originaria hace de él un potenciador de relatos; estos se repiten como los sueños, configurándose y desconfigurándose continuamente en una estructura móvil que siempre se vivifica.”

Algumas construções ainda não haviam sido destruídas, onde era possível compartilhar através de vídeos e depoimentos ao vivo dos antigos moradores os processos e percursos do bairro antes e depois da demolição.

A segunda etapa ocorreu um ano depois, em 12 de dezembro em 2003, já nas ruínas do bairro e foi intitulada *Proyecto Prometeo Segun Acto*. Nesta ação, construída como uma instalação, milhares de velas serviram para delimitar ruas e paredes das antigas moradias, e contou com a participação de cerca de cem ex-moradores.

Cada participante foi convidado a escolher o lugar mais significativo da casa que já não existia mais. Quartos, salas, banheiros e cozinhas foram “reconstruídos” a partir de móveis e objetos reinstalados no terreno demolido.

Os antigos moradores vestiram-se de gala para uma noite de baile e celebração daquele lugar que já não pertencia ao mapa da cidade, mas talvez, ainda, penetrasse na sua história simbólica. Neste sentido, literalmente, ao longo do projeto *Prometeo* a cidade é usada como espaço prático de ação, onde a paisagem urbana é tomada como potente material criativo.

Os desdobramentos do projeto culminaram em diferentes ações como *Re-corrídos* (2003), uma obra acerca do *El Cartucho*, desenvolvida na sede do grupo, em que o público percorria pequenos nichos formados por objetos e vestígios do *El Cartucho*.

La limpieza de los Estábalos de Augías (2004) aconteceu no museu de arte moderna de Bogotá e era composta por duas camadas, a primeira, formada através de projeções em tempo real da construção do parque *Tercer Milenio*, e a segunda formada por projeções de testemunhos, no museu, dos habitantes da última casa destruída para a construção do parque.

O último desdobramento foi *Testigos de las Ruínas* (2005), uma vídeo-instalação sobre a vida de alguns moradores antes e depois da demolição do bairro. Como recurso documental, a obra conta com a presença ao vivo da última moradora a sair do *El Cartucho*, para ser literalmente a testemunha destas ruínas.

O Mapa Teatro toma como horizonte teórico e prático a esfera das relações humanas e seu contexto social para realizar suas criações, e nelas, através de diferentes estratégias, propõe momentos de sociabilidade, de interação e aproximação entre espectador e artista.

Através de diferentes recursos in(ter)disciplinares o grupo encontra um terreno fértil para realizar experimentos como o projeto *Prometeo*, nos quais as muitas dimensões

e potencialidades tensionadas em seu sprojeto se mostram um caminho singular de articular o diláogo entre arte e cidade.

Por fim, é possível destacar a relevância da pesquisa realizada pelo Mapa Teatro em seus diversos projetos de arte pública na Colômbia, que, ao trabalharem a partir procedimentos que privilegiam a dimensão coletiva, tornam suas obras suscetíveis à relevantes debates para a sociedade colombiana.

3.4. LOT e o projeto *Zona Fronteriza*

La Otra Orilla é um grupo peruano criado em 1998 em Lima a partir do interesse em experimentar diferentes territórios artísticos in(ter)disciplinares. O LOT, como é mais conhecido, foi fundado pelo diretor Carlos Cueva e é formado por artistas provenientes de distintas áreas, como o teatro, as artes visuais, a arquitetura, a música e a psicologia.

O LOT desenvolve projetos que se utilizam de espaços públicos em desuso para realizar eventos artísticos de caráter efêmero como a realização de residências, intervenções urbanas, e laboratórios.

É a partir de um terreno de trabalho que mescla diferentes procedimentos artísticos que o LOT desenvolve uma poética formada a partir de uma metodologia de criação, que se constitui da tríade investigação cênica – mesa plástica – performance.

Essa metodologia consiste, num primeiro momento, em se apropriar da temática do projeto em questão, num segundo momento, em examinar situações urbanas, imaginadas ou reais, e num terceiro momento, em trazer a dimensão performativa através de laboratórios e roteiros de ações criativas a serem realizadas como declara o diretor do grupo Carlos Cueva:

LOT defende o resgate da cena cultural de Lima, do espaço público, gratuito, aberto para o contato do cidadão com a cultura contemporânea viva e para o reencontro com a natureza. Um modelo de cidade ou espaço público como uma paisagem de confronto, de debate, de proximidade, de partilha e encontro com o outro e com a natureza (CUEVA, 2008: p. 5-6)⁶²

A perspectiva de trabalho do LOT se baseia em procedimentos in(ter)disciplinários,

⁶² Tradução nossa para: “LOT defiende el rescate de la escena cultural de Lima, del espacio público, gratuito, abierto, para el contacto del ciudadano con la cultura contemporánea viva y para el reencuentro con la naturaleza. Un modelo de ciudad o espacio público como um paisaje de confrontación, de debate, de proximidad, de intercambio y encuentro con el otro y con la naturaleza.”

que desejam promover uma investigação teatral de caráter experimental na cidade de Lima que contribua para a recuperação da sua memória social e urbana.

Zona Fronteriza é um dos projetos mais importantes organizados pelo LOT, que se desenvolveu como um programa performativo realizado em espaços públicos abandonados, nos quais a função do espaço foi transformada ou simplesmente esquecida.

O projeto *Zona Fronteriza* buscou friccionar as heranças culturais do passado da cidade de Lima e as perspectivas que se apontam em direção ao futuro, num contexto de implicações globalizadas para as formas de vida nesta metrópole.

Dentre algumas destas experiências, destacam-se a *Zona Fronteriza 1 – Desnudez e y Cotidianeidad* (1999), uma performance que aconteceu no Hotel Bolívar localizado na *Plaza San Martín*, que tinha como tema central a relação entre o corpo e a cidade.

Figura 07 – *Zona Fronteriza*, LOT
Fonte: Foto de Jeroen van der Zalm

A intervenção *Zona Fronteriza 3 – Galerías B Desertificación Urbana B* (2001), ocorrido nas galerias comerciais *Boza*, de Lima, que pretendia debate os processos de desertificação do centro cidade.

O *Zona Fronteriza 8 – Mas Alla del Teatro* (2004), ocupou edifícios do centro histórico de Lima para realizar intervenções e debates. Esta etapa do projeto com a participação do grupo brasileiro Teatro da Vertigem, do diretor argentino Emilio García Wehbi e do artista peruano Sérgio Zvallo, que faz o seguinte apontamento sobre o projeto artístico do LOT:

Quando uma proposta cultural ingressa na vida pública, arrisca e comete erros, mas em primeiro lugar arrisca. Definitivamente, uma qualidade que os caracteriza. Todas as vezes que entrei em uma ZONA FRONTERIZA de LOT, eu nunca soube como sairia ele. É um risco que se estende dos participantes aos espectadores, muitas vezes é difícil diferenciar-los. Em vocês eu conheci uma capacidade para borrar as definições do que fazem no momento de fazer-lo. Uma capacidade para criar situações que gerem uma reação em cadeia na percepção emocional das coisas e em uma reflexão posterior. Minha experiência de LOT produzindo uma nova obra tem sido o mesclar de conceitos sobre o teatro, sobre a estética, a sexualidade, a nacionalidade, o banal, e o abstrato, gerando um tempo e um espaço zero, onde todos os conceitos tornam-se transparentes e irrelevantes, e a partir daí começam a se construir de novo junto com a obra. (ZEVALLOS apud CUEVA, 2008: p. 10)⁶³

O projeto *Zona Fronteriza* tinha como mote principal apropriar-se dos edifícios do centro histórico de Lima e usar a arquitetura como meio romper como silêncio coletivo e a indiferença da população. Sobre este projeto, o ator e arquiteto Rafael Freyre faz os seguintes apontamentos:

Há 10 anos, nós encontramos espaços abandonados no centro de Lima. A arte, o rock, as cenas culturais não comerciais, independentes, buscaram os espaços vazios; espaços indefinidos que haviam perdido sua função e poderiam ser reciclados, recuperados pela arte. Creio que é neste vazio de função onde as coisas novas nascem. Ou melhor, onde há excesso ou muita definição, nada acontece. A vida precisa de espaços sem definir, resquícios para novas liberdades, lacunas onde surjam novos possíveis... (FREYRE apud CUEVA, 2008, p. 05)⁶⁴

⁶³ Tradução nossa para: “Cuando una propuesta cultural ingresa a la vida pública, arriesga y comete errores, pero en primer lugar arriesga. Definitivamente, una cualidad que los caracteriza. Cada vez que ingresé a una ZONA FRONTERIZA de LOT, nunca supe cómo habría de salir. Es un riesgo que se extiende de participantes a espectadores, muchas veces es difícil diferenciarlos. En ustedes he conocido una capacidad para borrar las definiciones de lo que hacen en el momento de hacerlo. Una capacidad para crear situaciones que generen una reacción en cadena en la percepción emocional de las cosas y en la reflexión posterior. Mi experiencia de LOT produciendo una nueva obra ha sido el mezclar los conceptos sobre el teatro, sobre la estética, la sexualidad, la nacionalidad, lo banal, y lo abstracto, generando un tiempo y espacio cero, donde todos los conceptos se vuelven transparentes e irrelevantes, y desde ahí se empiezan a construir de nuevo junto con la obra.”

⁶⁴ Tradução nossa para: “Hace 10 años nosotros encontramos espacios abandonados en el centro de Lima. El arte, el rock, las escenas culturales no comerciales, independientes, buscaron los espacios vacíos; espacios indefinidos que habían perdido su función y podrían ser reciclados, recuperados por el arte. Creo que es en el vacío de la función en donde nacen nuevas cosas. Más bien, donde hay un sobre-diseño o mucha definición, no pasa nada. La vida necesita espacios sin definir, resquicios para nuevas libertades, huecos donde surjan nuevos posibles...”

Ao criar em espaços públicos e heterogêneos, o LOT questiona sobre o que pode significar para o teatro contemporânea a saída do edifício teatral como forma de ir além do teatro, para se relacionar com a paisagem urbana e com outras linguagens artísticas através de suas zonas fronteiriças.

Ao longo da trajetória do LOT, a aproximação evidente com as questões ligadas ao planejamento urbano, fez com que o grupo, juntamente com arquitetos e urbanistas de toda a América Latina criassem um manifesto, no qual definem os seguintes princípios:

As paisagens urbanas são uma expressão transcendente da cultura e constituem espaços vitais de socialização e infraestrutura social. (...) A paisagem urbana é uma construção social permanente que requer continuidade na gestão pública com uma visão a médio e longo prazo. (CUEVA, 2010: p. 30)⁶⁵

A partir desta perspectiva, o LOT trabalhou nas últimas décadas em lugares da capital do Peru que temporariamente, ou talvez por muito tempo, não foram decididos a que uso se destinam e que permitiam múltiplas leituras e possibilidades de significados.

Um dos pontos chave do contexto peruano é o dado da ausência de espaços livres, gratuitos e culturais e o crescimento de espaços comerciais. Nesta realidade, a intervenção artística pode potencializar os gestos de criações coletivas na cidade, principalmente em um país que foi marcado pelo terrorismo dos anos 1980 e 1990.

Por isso, uma das premissas do LOT é o resgate da cena cultural de Lima, do espaço público, que oportunize o contato do cidadão com uma cultura contemporânea viva, no intuito de criar espaços de confrontação, debate, proximidade, intercâmbio, enfim, de encontros com o outro.

Através do projeto *Zona Fronteriza*, constatamos que orocessos desta natureza são necessariamente in(ter)disciplinares e convocam a participação de criadores das mais diferentes áreas de expressão, que, ao trabalharem juntos, constroem situações que potencializa o uso do espaço público.

3.5. O espaço urbano e os territórios do real

Após melhor compreender as motivações de criações realizadas no espaço público como *Filoctetes*, *Prometeo* e *Zona Fronteriza* é possível analisar e constatar como o real

⁶⁵ Tradução nossa para: “Los paisajes urbanos son una expresión transcendente de la cultura, constituyen espacios vitales de socialización e infraestrutura local. (...) El paisaje urbano es una construcción social permanente que requiere continuidad en la gestión publica, con una visión de mediano y largo plazo.”

se apresenta como um dispositivo de interlocução com o espaço urbano nestes projetos.

O real que se precipita nestas práticas in(ter)disciplinares é utilizado como dispositivo que possibilita o evidenciamento daquilo que parecia ter sido deletado do horizonte da cidade.

Presenças, depoimentos, arquiteturas e memórias são trazidas à tona como modo de falar daquilo que não é possível calar: os processos de privatização do espaço público não podem esconder as vidas que continuam a pulsar na cidade. A este respeito Vera Pallamin reforça que:

Nesse marcado movimento de desinstitucionalização do espaço público, as expectativas de âmbito sociais e coletivo tornaram - se cada vez mais distantes do plano da experiência. Por um lado, tem - se processado um acirramento das diferenças socioeconômicas, resultando em pobreza e violência urbana crescentes, e, por outro, um constante velamento de seus processos geradores, por meio de uma série de ações e procedimentos de naturalização dessa progressiva radicalização das desigualdades sociais. (PALLAMIN, 2011: p. 103)

Os projetos artísticos como *Filoctetes*, *Prometeo* e *Zonas Fronterizas*, vinculados ao uso do real em múltiplas perspectivas, dialogam diretamente com a realidade, proporcionando a emergência de debates sociais e artísticos, assim como afirma o pesquisador Paul Ardenne em *Un Art Contextuel – Création artitique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (2002) ao compreender que:

A cidade oferece tudo o que um artista ávido pelo contexto real deseja: algumas questões e alguns lugares, alguns potenciais de mudança, de parada, de encontro, de confrontação ou de evasão, sem esquecer dos habitantes. (ARDENNE, 2002: p. 114-115)⁶⁶

Tratam-se de criações que reforçam o interesse destes artistas em explorarem a relação entre a cidade, seus habitantes e o desejo de buscar plataformas artísticas para debates atuais, onde a própria cidade torna-se terreno fértil para diferentes experimentações.

A partir do desejo de explorar as potências das tetralidades do cotidiano para experimentar a tensão entre a subjetividade pessoal e a subjetividade coletiva é de grande interesse para a poética destes grupos enfatizar a relação entre micropolítica e invenção poética.

⁶⁶ Tradução nossa para: "La ville offre tout ce que l'artiste fervente du contexte réel peut souhaiter: des thèmes et des lieux, des possibilites de déplacement, de station, de reencontre, de confrontation ou de dérobage, sans oublier les habitants."

Estas práticas expandem a noção mais convencional atribuída à ideia de teatralidade ao buscar confrontar o real e o simbólico, onde a obra de arte é justamente o que se produz de sentido entre o artista e a comunidade.

Portanto, é possível constatar que o dispositivo do real colabora para que tais ações artísticas, que acontecem em meio urbano, ampliem o senso de arte pública, não apenas pelo produto final que foi gerado, mas, e principalmente, pelos debates e interlocuções que emergem durante o processo de criação e de desenvolvimento destes projetos.

4. O REAL COMO DISPOSITIVO GERADOR DE ZONAS DE CONVÍVIO

4.1. Zonas de convívio na cena contemporânea

Neste capítulo, à luz das reverberações produzidas nas interações entre criadores e espectadores, será possível debater as zonas de convívio geradas pelas experiências específicas da cena contemporânea

Para refletir sobre os temas da experiência usaremos o suporte teórico de pensadores como John Dewey e Jorge Larrosa, e, para o debate sobre o convívio, as reflexões de Jorge Dubatti.

O pesquisador norte-americano John Dewey escreveu o livro *Arte como experiência* (1934) para indagar-se sobre o que, de fato, constitui uma experiência singular. A publicação acontece dois anos antes da reconhecida publicação de *O Narrador* (1936), onde filósofo alemão Walter Benjamin aborda as dificuldades em compartilhar, através da narrativa, as experiências da guerra, e aponta as contradições que a modernidade agrega à ideia de experiência.

A semelhança entre a abordagem de Benjamin e Dewey é a constatação da superficialidade da experiência na vida moderna. Tal abordagem encontrará ecos na contemporaneidade como apontado pelo pensador espanhol Jorge Larrosa, no texto *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* (2002), que detalha que a experiência tende a não acontecer na vida contemporânea pelo excesso de informação, pelo excesso de opinião, pela falta de tempo e pelo excesso de trabalho. E que se disponibilizar à experiência requer percepção da necessidade da produção de gestos que subvertam tal lógica:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2006: p. 05)

O que John Dewey realiza de modo particular em sua análise sobre a experiência, e que continua a fazer sentido no contexto contemporâneo, é o deslocamento destas reflexões para o contexto das vivências artísticas. Dewey destaca que existe um equívoco no fato de não existir uma palavra que associe a experiência artística com a experiência estética, o que contribui para a dissociação entre a experiência dos criadores e a experiência dos espectadores:

Na língua inglesa (e na portuguesa também) não há uma palavra que inclua de forma inequívoca o que é expresso pelas palavras “artístico” e “estético”. Visto que o “artístico” se refere primordialmente ao ato de produção e o “estético”, ao de percepção e prazer, a inexistência de um termo que designe o conjunto dos dois processos é lamentável. (...) A concepção da experiência consciente como a percepção de uma relação entre o fazer e o estar sujeito a algo permite compreender a ligação que a arte como produção, por um lado, e a percepção e apreciação como prazer, por outro, mantém entre si. (DEWEY, 2010, p.125-126)

Desta forma, Dewey frisa que a experiência na arte só constitui o seu significado quando o mesmo é adquirido na experiência compartilhada entre artistas e espectadores. E sobre este fato é de fundamental importância destacar como o teatro contemporâneo, principalmente os vinculados aos teatros do real, buscam cada vez mais o equilíbrio destas experiências.

As zonas de experiências propostas pelos teatros do real se disponibilizam para a geração de ações nas quais as experiências estéticas possam se prolongar para além da obra e ganhar outras dimensões para além do âmbito artístico.

O pesquisador argentino Jorge Dubatti desenvolveu larga pesquisa sobre as múltiplas facetas da experiência no teatro e os mecanismos que colocam criadores e espectadores em um mesmo tempo e espaço para compartilhar o acontecimento teatral. Especialmente no livro *Filosofía del Teatro: Convivio, Experiencia, Subjetividad* (2007), o autor propõe um debate acerca do teatro contemporâneo como acontecimento através do conceito específico de *zonas de convívio*.

Dubatti analisa que o teatro contemporâneo apresenta forte tendência a romper com as convenções da representação e, consecutivamente da recepção, e que tais rupturas são marcadas pelo desejo de que a experiência teatral faça realmente sentido em tempos de acúmulos tecnológicos, de excessos no consumo e de crise com as formas de vida produzidas pelo capitalismo.

As zonas de convívio analisadas por Dubatti partem da premissa que não se segrega as experiências dos criadores das experiências dos espectadores, e compreende

que estas fazem parte de um campo de produção de acontecimentos mútuos que se desenvolvem antes, durante e depois do evento teatral.

As práticas do teatro contemporâneo, tendem a aproximar as zonas da vida dos territórios artísticos, onde noções como a de teatralidade contribuem para uma melhor percepção de que a vida, em si, apresenta dimensões artísticas:

Entre os dois campos (a vida cotidiana e o teatro) se estabelecem conexões, fricções, contrastes, suspensões dos limites precisos, mas o certo é que, por um lado, definir a teatralidade implicará relacionar e diferenciar o teatro da vida cotidiana. (DUBATTI, 2007: p.33)⁶⁷

Seja qual for a preponderância desta tensão, uma vez que o teatro contemporâneo busca ser confrontado com a sua realidade imediata, é notório nos diversos debates suscitados, que o espectador assume um papel fundamental para a constituição destas teatralidades que permeiam as experiências cotidianas e artísticas.

Dubatti enumera três campos de produção de acontecimentos do teatro contemporâneo. O primeiro seria o campo dos acontecimentos conviviais, no plano da vida cotidiana; o segundo seria o campo dos acontecimentos poéticos, no plano da criação; e o terceiro o campo dos acontecimentos de constituição do espaço do espectador.

Sobre o campo dos acontecimentos conviviais, Dubatti pontua que o convívio é o princípio da teatralidade. É através da possibilidade de ver o outro por outros enquadramentos que as teatralidades emergem. Mas como o campo do convívio pode se dar em um mundo que aponta justamente para a perda da convivência? As reflexões de Dubatti apresentam co-relações interessantes com os apontamentos sobre a estética relacional de Bourriaud:

Os contratos estéticos, tal como os contratos sociais, são tomados pelo o que são: ninguém mais pretende instaurar a idade de ouro na terra, e ficaremos contentes em criar *modi vivendi* que permitam relações sociais justas, modos de vida mais densos, combinações de existência múltiplas e fecundas. Da mesma forma, a arte não tenta mais imaginar utopias, e sim construir espaços concretos (BOURRIAUD, 2009: p. 63).

As estratégias encontradas por diversos criadores é de conceber o teatro não mais como um evento pontual, mas alargar as experiências de vivências compartilhadas através de processos que se abrem para as práticas participativas, ou de obras que estão

⁶⁷ Tradução nossa para: “Entre ambos campos (la vida cotidiana y el teatro) se establecen conexiones, fricciones, contrastes, puestas en suspenso de los límites precisos, pero lo cierto es que, por un lado, definir la teatralidad implicará relacionar y diferenciar el teatro de la vida cotidiana.”

abertas para a presença e a troca entre os muitos artistas, técnicos e observadores envolvidos em uma experiência coletiva que concebe o teatro como acontecimento que se dá a partir de um aqui agora compartilhado.

Dubatti frisa o fato do teatro não poder ser literalmente repetido, já que cada noite o espetáculo é único, evidencia o fato desta linguagem artística ser intensamente afetada pela convivência daqueles que compartilham este acontecimento irreprodutível. O autor busca intensificar em sua análise o significado político da convivência no teatro contemporâneo e as implicações que pode gerar especificamente no contexto latino-americano.

O campo do convívio é abordado pelo autor como tipo específico de acontecimento que excede o acontecimento poético, ou seja, está para além da obra. Os convívios pedem comprometimento que afetam tanto a preparação, um envolvimento prévio com o que será visto, como também um envolvimento posterior, uma vez que não está na lógica do produto, em que encerrada a obra nada mais reverbera.

Sobre o campo dos acontecimentos poéticos, podemos destacar o percurso singular realizado por um coletivo de criadores para dar formas às seus projetos artísticos. A poética sintetiza a maneira como um artista constitui uma linguagem de modo que ela não seja reprodução de uma forma já existente e possa ser um meio de criação peculiar. E o campo de acontecimento poético seria aquele produzido pelo compartilhamento de poéticas dos artistas envolvidos em benefício à construção de uma obra criada de modo compartilhado.

Acerca do campo de acontecimento do espectador, podemos frisar as múltiplas percepções possíveis para os que compartilham da recepção teatral, e assim encarar o teatro como uma zona de experiência concreta formada a partir da disponibilidade para estar acompanhado para vivenciar algo que atravessará a todos que compartilham tal vivência.

Esta disponibilidade convocada pelas práticas artísticas contemporâneas evidenciam para Dubatti um caráter eminentemente micropolítico, que aproxima suas reflexões com a ideia de micropolítica debatida por Félix Guattari e Suely Rolnik. Ao destacar que o teatro pode ser um potente espaço de produção de subjetividade, como território fértil suscetível à reordenação de posicionamentos já normatizados.

Ao compreender o teatro como acontecimento micropolítico, por este conjugar ao mesmo tempo os processos de subjetivação e também ser um campo de socialização que estão em contínua reformulação, é possível ativar uma mirada ao teatro como uma

potente de zona de convívio.

Através de tais questionamentos apresentados por Dubatti nos tópicos a seguir analisaremos como criadores como Emilio García Wehbi, Mapa Teatro e LOT articulam as ideias de zonas de convívio em suas criações.

4.2. Emilio García Wehbi e o espetáculo *Rey Lear*

O encenador argentino inicia em 2012 a criação de uma série de obras inspiradas na dramaturgia de Rodrigo García, dramaturgo, encenador e performer argentino nascido em 1964, que se mudou para Espanha e fundou em Madri no ano de 1986 a companhia *La Carnicería Teatro*.

Wehbi inquietou-se ao perceber que um autor argentino reconhecido mundialmente como Rodrigo García havia permanecido ignorado na Argentina por mais de vinte anos e desejou recuperar o incômodo causado por seus textos transgressores que criticam de maneira feroz o consumo no capitalismo.

Emilio García Wehbi, então, monta uma trilogia sobre a sociedade de consumo a partir das obras *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta* (2012), *Agamenón – Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2012) e *Rey Lear* (2013).

Nos três espetáculos, é possível detectar procedimentos ligados às práticas do real, principalmente através de princípios de anexação da realidade, quando os elementos eleitos para a materialização de suas obras estão radicalmente associados à ideia de presentificação.

A posição ideológica da dramaturgia e da encenação de Rodrigo García é radical, e por isso mesmo, polêmica. Suas obras dividem plateias em reações múltiplas, despertando paixões através de um teatro que desestabiliza e inviabiliza possíveis classificações.

Esta incômodo é reforçado pela presença de excrementos, violência física, como forma de ser um choque ao padrão burguês. A presença de elementos provocativos busca questionar e radicalizar a norma e o lugar da moral. O desejo do dramaturgo e encenador é poder criticar cênicamente o excesso de consumo no sistema capitalista e potencializar criticamente, através do evento teatral, os parâmetros que regem a atualidade.

O pesquisador francês Bruno Tackles no texto *Inmersión en el mundo según Rodrigo García*, que faz parte da introdução do livro *Cenizas Escogidas* (2009), de Rodrigo García, realiza o seguinte apontamento sobre a crítica de García ao consumismo:

Ninguém pode livrar-se do odor moral que persegue nossa sociedade moderna, a mesma que se fundou na suposta emancipação de toda lei moral. Os espetáculos de Rodrigo García são um sintoma explosivo deste retorno à ordem moral que mina e contagia todo discurso, todo comportamento, inclusive o mais progressista. (TACKELS apud GARCÍA, 2009: p.12)⁶⁸

Nesta trilogia, influenciado por poéticas iconoclastas como as de Rodrigo García, Wehbi busca romper com os ícones e revelar uma aversão à arte como reprodução de uma falsidade. Através de procedimentos ligados à matéria, as encenações de Wehbi conseguem questionar a própria noção de representação, como analisa José Sánchez:

A representação que nega a si mesma, mas que se oferece como alternativa à realidade decepcionante, torna possível a aparição do real, nas dobras, nos ocios momentaneamente abertos entre o objeto e sua imagem e, sobretudo, entre a imagem e a materialidade (orgânica) que a sustenta. (SÁNCHEZ, 2007b: p.150)⁶⁹

Em *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta* (2012), primeira obra da trilogia, Wehbi apresenta o processo de súbita consciência de um pai de família europeu que saca todo o dinheiro de sua poupança, fruto da economia de toda uma vida de trabalho, e tem como plano fazer algo que faça a vida de sua família sair do já programado.

O protagonista da obra tem como meta realizar uma intervenção clandestina noturna no Museu do Prado em Madri para ver as pinturas negras de Goya na companhia do filósofo alemão Peter Sloterdijk, para que este possa dar-lhe sua visão mais interessante sobre um mundo que já não parece mais fazer sentido.

A obra trata dos absurdos praticados na lógica capitalista, a dramaturgia se concentra no conflito que opõem o desejo do pai, que também é tragicamente consumista, ao desejo dos filhos que querem gastar toda a economia do pai para ir à Euro

⁶⁸ Tradução nossa para: “Nadie puede sacudirse ese tufllo moral que acosa a nuestra sociedad moderna, la misma que se fundaba en la pretendida emancipación de toda ley moral. Los espectáculos de Rodrigo García son un síntoma explosivo de esta vuelta al orden moral que mina y contagia todo discurso, todo comportamiento, incluso el más progresista.”

⁶⁹ Tradução nossa para: “La representación que se niega a sí misma, pero que se ofrece como alternativa a la realidad decepcionante, hace posible la aparición de lo real, en los pliegues, en los huecos momentaneamente abiertos entre el objeto y su imagen y, sobre todo, entre la imagen y la materialidade (orgánica) que la sustenta.”

Disney.

Na versão de Wehbi, o encenador também encarna a figura do protagonista, um homem solitário que apresentado ao espectador em um cenário composto por com um esteira de ginástica, uma televisão, uma mesa de estudos, muitos livros, animais empalhados, revelam o cotidiano estranhado de um sujeito que come comida de cachorro e que ao tenta romper com as banalidades e com os ícones da sociedade contemporânea.

Na segunda obra da trilogia, *Agamenón – Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2012), a anedota da encenação está na brutal frustração de um pai de família de classe média que volta das compras do supermercado e se dá conta que tudo que comprou não era necessário e muito menos o que desejava comprar. A dramaturgia de Rodrigo Garcia retorna mais uma vez a crítica da sociedade capitalista por meio de uma postura cínica sobre a tirania da mídia de massa. E mais uma vez o debate se dá em torno da figura paterna e seus filhos, e o que uma geração está passando para outra.

Na montagem de Wehbi, o encenador está novamente em cena para performar junto com um cenário composto por sobreposições do universo consumista dos supermercados e dos serviços de *delivery* de *fast food* que aos poucos vai tomando conta de todo o espaço cênico que no início do espetáculo está vazio e ao final mais parece um grande lixeiro composto por embalagens de emblemáticas marcas que permeiam o cotidiano de qualquer cidade.

A encenação opta por um espaço não naturalista para tornar absurda a relação contemporânea entre consumo e desperdício que intensifica a falsa liberdade que as propostas publicitárias e suas estratégias mercadológicas disponibilizam para os consumidores, principalmente para os da classe média, que não conseguem escapar dos processos de massificação e de endividamento.

Em *Rey Lear* (2013), última obra da trilogia, a encenação de Emílio García Wehbi utiliza o texto de Rodrigo García para realizar uma leitura contemporânea do clássico Rei Lear, de William Shakespeare.

Wehbi, em sua montagem, frisa a idéia de que a transmissão de poder, conhecimento e propriedade acontece de maneira precária na vida contemporânea. O diretor está novamente em cena através da figura de um relator que realiza comentários direcionados à plateia para fazer críticas explícitas.

Nesta obra o encenador radicaliza a noção de desconcerto em que o encenador se apropria de debates em torno do que seria político na cena contemporânea através de

mecanismo anti-apaziguadores que auxiliem produção de dissenso entre criadores e espectadores. O desconcerto se dá em cena através de procedimentos que a princípio se ligariam a uma ideia de mal gosto, principalmente através da metáfora alimentícia de digestão, indigestão e eliminação.

Figura 08 – *Rey Lear*, Emilio García Wehbi
Fonte: Arquivo de Emilio García Wehbi

O cenário é formado por uma grande mesa de jantar, compõem uma linha de montagem de produção de comidas, o que faz com que tanto no primeiro plano, o jantar familiar, quanto no segundo formado pelos cozinheiros o tema da comida não escape ao espectador.

A obra se desenrola com a presença de uma cozinha de verdade, na qual os atores preparam um jantar ao longo da peça, onde o espectador acompanha todo o processo sem saber que ao final esta comida será usada para uma guerra de comida.

Outro elemento ligado à ideia de desconcerto, está no fato da encenação apresentar Lear como um aposentado já sem função num sistema econômico, um senhor que não tem forças para ir ao banheiro e faz xixi nas calças e passa todo o espetáculo

molhado. A leitura sobre este Lear é reforçado pela presença de um cachorro real que faz companhia para toda a trajetória da personagem que só encontra diálogo com seu fiel cão de guarda.

Esses ingredientes que desconcertam perpassam a obra e afetam os espectadores através do uso de elementos reais retoma a posição de Žižek sobre as paixões do real uma vez que “na sociedade consumista do capitalismo a recente ‘vida social real’ adquire de certa forma as características de uma farsa representada, em que nossos vizinhos se comportam ‘na vida real’ como atores no palco...” (ŽIŽEK, 2003: p. 28).

Ao romper com a lógica do espetáculo como consumo, contra o bom mocismo pasteurizado, *Rey Lear* coloca em dúvida o consenso, os gestos já mecanizados dos pactos sociais como o aplauso e até mesmo o próprio teatro ao declarar em várias partes da obra que o teatro está morto.

4.3. Mapa Teatro e o espetáculo *Los Incontados*

Los Incontados faz parte da trilogia sobre a violência na Colômbia realizada pelo Mapa Teatro a partir de 2010. Neste projeto, os idealizadores Heidi e Rolf Abderhalden não sabiam ao certo que plataforma artística teria cada parte do tríptico, se seriam intervenções urbanas, espetáculos ou vídeo-instalações, pois como projeto experimental a pesquisa estava aberta ao material coletado durante as investigações realizadas, que originaram três obras: *Los Santos Inocentes* (2010), *Discurso de um hombre decente* (2012) e *Los Incontados* (2014).

Em *Los Santos Inocentes* (2010), o espetáculo faz menção à festa dos santos inocentes celebrada em 28 de dezembro na cidade de Guapi, na região noroeste da Colômbia na costa do oceano Pacífico. Ao examinar a relação intrínseca existente no país entre a festa e o massacre, interessou ao Mapa Teatro indagar-se como essas duas formas de estar no mundo podem coexistir.

As ligações entre as celebrações da vida e a presença da morte no país orientaram a pesquisa em direção à história da festa dos santos inocentes por ela concentrar, justamente, apontamentos de uma celebração que remete ao universo da violência.

Pela tradição da festa, no dia 28 de dezembro, os brancos permitiam que os escravos negros celebrassem à sua maneira. Na festa, os homens escravos colocavam máscaras de homens brancos, ou até mesmo se travestiam de mulheres.

O curioso, em primeira instância é que esta singular tradição popular permite neste único dia do ano que os códigos morais e éticos vigentes sejam transgredidos através da inversão das posições entre brancos e escravos. E, em segunda, que ela continue a acontecer nos tempos atuais.

Em *Discurso de un Hombre Decente* (2012), segunda parte da trilogia, o enredo parte de uma pista falsa, um suposto discurso político encontrado no bolso da camisa do narcotraficante colombiano Pablo Escobar no dia de sua morte.

Essa dúvida entre a veracidade ou não dos fatos é abordada de tal maneira que o espectador não se limita a se indagar sobre o que aconteceu ou não, mas também poder imaginar a partir da fresta do 'e se tivesse sido diferente', 'e se tivesse acontecido assim'.

A montagem interroga a custosa e falida guerra contra as drogas na Colômbia e o tema da legalização das drogas no mundo ao apresentar as inúmeras consequências do narcotráfico, como é o exemplo de Danilo Jiménez um dos convidados que participam da peça.

Danilo tocava nas festas organizadas por Pablo Escobar no auge do narcotráfico, e por este fato não deixou de ser vítima dos atentados realizados. Em um deles, a mulher de Danilo morre e ele fica gravemente ferido.

Por fim, *Los Incontados* (2014), última parte do tríptico, através da ótica da festa, finaliza a trilogia sobre a anatomia da violência na Colômbia a partir de três festas que acontecem simultaneamente.

A primeira festa é a retomada de elementos de *Los Santos Inocentes* e sua celebração pública, a segunda festa, que resgata dados de *Discurso de un hombre decente*, uma comemoração privada em torno do universo do tráfico de drogas. E, por fim, a terceira é uma festa íntima em uma sala de uma casa de família onde crianças escutam pela rádio algumas anedotas sobre o país.

Estas festas são colocadas em *Los Incontados*, como modo de conjugar três estratégias consecutivas que o espectador descobre progressivamente e que se revelam em cena pelas três facetas da violência na Colômbia: o paramilitarismo, o narcotráfico e a guerrilha.

A obra convida o espectador para ser um voyeur destas três festas através de da construção de uma instalação teatral que faz uso de documentos reais e ficcionais editados de maneira a embaralhar tais instâncias.

Assim como nas outras obras há uma construção de um aparente falso documentário que se reforça pelos recursos cênicos utilizados, que mesclam dados

ambíguos causando estranhamento no pacto ficcional que está em jogo.

Figura 09 – *Los Incontados*, Mapa Teatro
Fonte: Arquivo do Mapa Teatro

Los Incontados concentra e mescla a presença de atores e de não-atores que fizeram parte das últimas criações do Mapa ao retoma cenas, espaços e personagens dos espetáculos *Los Santos Incocentes* e *Discurso de un hombre decente*, e assim embarlhar a festa que permeia o espetáculo, que é ao mesmo tempo privada, social e pública.

Neste sentido, *Los Incontados* é uma obra ímpar do Mapa Teatro porque apresenta uma intensificação de elementos que já apareciam em outras criações, marcando a finalização de uma trajetória da pesquisa do Mapa Teatro que se dedicou por 4 anos em compreender como a festa pode apresentar, na formação colombiana, elementos contraditórios que evidenciam realidades de vida e de morte.

4.4. LOT e o espetáculo *The Answering Machine*

The Answering Machine (2013), faz menção direta à gravadores e secretárias

eletrônicas que são os verdadeiros protagonistas da obra. A dramaturgia do finlandês Finlunker escrita em 1994 já havia sido dirigida por Carlos Cueva, é retomada pelo grupo a partir do desejo de trabalhar com uma dramaturgia contemporânea como motor para a pesquisa do grupo.

No espetáculo *The Answering Machine*, a dramaturgia introduz o espectador em um mundo governado por sons de máquinas e uma voz que transita entre cidades. Se trata de uma odisséia da voz onde a palavra se mobiliza permanentemente até outros sentidos.

Na encenação do LOT as diversas vozes que interpelam o espectador durante a obra compõem uma performance e uma instalação sonora em que a palavra tem como eixo central interrogar que vozes são essas que estão presentes no cotidiano, quem fala por nós, e que desejos estão por trás destas vozes.

A peça estréia no museu de arte contemporânea de Lima, e assim como em outros projetos, utiliza-se dos elos formais entre o teatro e a arquitetura como possibilidade de interferência nos espaços em que se instalam suas criações.

Os elementos cenográficos são compostos por uma síntese de materiais: um gravador, alguns objetos retrô como uma poltrona e uma cadeira de praia e pequenos objetos de acrílico. A iluminação joga com o dado das transparências dos acrílicos para trabalhar com focos de luz que são manipulados pelos atores através de lanternas e pequenos refletores.

A partir de um jogo bastante preciso entre os textos emitidos na peça, que seguem um métrica milimétrica que mantém um ritmo através de uma lógica não dialógica, a direção de *The Answering Machine* segue o que Carlos Cueva almeja em seu trabalho com a palavra em suas obras, onde a emissão vocal pode encaminhar outras reflexões das práticas discursivas implícitas ao fazer teatral.

A palavra para a poética do LOT é elemento crucial para a negação de uma cena mimética calcada na verossimilhança. Na poética deste grupo, a desconexão entre o que se vê e o que fala é imprescindível, onde cada ator faz uso de recursos pessoais para mesclar ficção e realidade e assim atualizar os sentidos do texto.

Criadores e espectadores compartilham da síntese precisa de como a palavra pode recuperar o seu valor na cena contemporânea e como ela pode ser o meio para deflagrar a crise da representação. As imagens evocadas pelo texto não são jamais ilustradas na encenação de Cueva, elas são trabalhadas e construídas de tal modo, que, passo a passo, os atores mantêm uma relação performativa de estar dentro e fora da cena. Ao

mesmo tempo, são os atores e figuras que a dramaturgia inspira.

Figura 10 – *The Answering Machine*, LOT
Fonte: Arquivo do LOT

A dramaturgia de *lunker* tem como tema as grandes cidades, o fluxo de idiomas na globalização, as conexões entre os diversos países do mundo, as impossíveis traduções e peculiares que acompanham o homem nesta jornada aparentemente homogênea e o cansaço que permeia a experiência pós moderna do viver.

Frases como “coisas tremendas estão acontecendo no mundo todos os dias” ou “você não está aqui para reportar e sim para interferir” remetem às questões abordadas por Marc Augé em seu livro *Não-Lugares* (2004).

O etnólogo francês Marc Augé trabalha com o conceito de supermodernidade, que dependeria de três excessos para se efetivar: o excesso/aceleração do tempo, a superabundância do espaço/estreitamento do planeta e excesso de individualismo. A vida contemporânea desta maneira tem a capacidade de gerar o que ele denomina de não-lugares, que se opõem à noção do lugar antropológico, e não se caracteriza como lugar identitário, relacional ou histórico.

A defesa do autor é que os não-lugares seriam constantemente regulados por

mediações de todas as espécies: textos, senhas, prospectos informativos e instruções. O não-lugar se constitui na atualidade como lócus onde se destaca tudo que é da ordem do passageiro, do trânsito, como é possível verificar na dramaturgia de Lunker.

A partir de obras como esta, o grupo continua a querer compartilhar experiências que se liguem à vivência das grandes cidades, se em outras obras isso se dava de modo concreto em relação à realidade, nesta obra o real se concretiza pela narrativa que desorienta o público como se estivessem em uma deriva sonora que remete à carros, ruas, chuvas, malas, etc.

Esta autonomia que a palavra ganha pretende libertar o texto teatral da representação para que possa alcançar a sua dimensão política em que a palavra revela a relação consigo mesmo e com o outro que não se dá através de consenso mas da compreensão da multiplicidade que constitui uma coletividade.

Neste sentido a experiência compartilhada em *The Answering Machine* tensiona algumas acepções do real através de recursos do cotidiano presentes na cenografia, na sonoplastia, na interpretação, mas principalmente no modo como questiona que vozes que nos convocam a todo momento na vida contemporânea determinando o que chamamos de real, realidade e verdade.

4.5. O real nas zonas de convívio da América Latina

Rey Lear, *Los Incontados* e *The Answering Machine*, apresentam em comum uma temporalidade ampliada tanto para os artistas quanto para os espectadores que compartilharam destas experiências que pôde ser verificada pela pesquisadora quando acompanhou, por um curto período, a cena argentina, colombiana e peruana.

Para além do espetáculo, a poética destes criadores tensionam a relação entre criadores e espectadores através de peculiares relações com os lugares em que são apresentados e com o trânsito permeável entre o antes, o durante e o depois destes espetáculos.

O espetáculo *Rey Lear*, na ocasião do IX Festival Internacional de Buenos Aires com o apoio Centro Cultural España - Buenos Aires, através do projeto “Um diretor – Um autor”. Em um contexto de estréia da obra, os espectadores alimentavam uma grande expectativa sobre a leitura de Emílio para o clássico de Shakespeare a partir da dramaturgia de Rodrigo García.

O que se passou nas duas sessões do festival, foi o fato de muitas pessoas saírem pelo incômodo causado pelo espetáculo, até o ponto de um espectador se aproximar do proscênio para cuspir em uma das atrizes durante seu monólogo final.

De qualquer maneira, não se trata de gostar ou não da obra, pois as pessoas que saíam da obra não iam tomar um café ou iam embora, a grande maioria ficou na porta do teatro discutindo o que tinham acabado de assistir/participar.

Acerca de *Los Incontados*, perceber que muitos espectadores não saem de suas cadeiras mesmo depois do seu fim. Como se ele continuasse em looping é possível ver a equipe desmontando o cenário e a parte técnica, ao mesmo tempo que uma festa “de verdade” se inicia na sede do grupo, que costuma manter um bar em dias de apresentações e assim manter neste espaço a inquinação das inúmeras cenas que arrebatam o público, mas agora em debate com os criadores que compartilham o espaço comum de uma outra festa.

Em *The Answering Machine*, o público acompanha as versões e as transformações da peça quando ela se apresenta em edifícios que possuem arquiteturas de períodos diferentes e que serão componentes que interefrirão na dramaturgia da obra.

Tais artistas se dispuseram ao longo de suas trajetórias a manter um diálogo constante com o público em suas criações, que afetam e são afetadas pela realidade, uma vez que fazem o uso do real como mote para a geração de zonas de convívio.

A ética e a estética caminham lado a lado nas poéticas destes artistas de modo que as modalidades de convívio, experiência e produção de subjetividades estão problematizados a todo momento em suas criações.

Se o teatro tem em suas raízes a vocação para ser um espaço de debate para questões públicas, as experiências vivenciadas por Emilio García Wehbi, pelo Mapa Teatro, ou pelo LOT, evidenciam como o teatro latino-americano contemporâneo recupera tal vocação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os caminhos apontados pelo real não são lineares. Pelos múltiplos vetores que indica, perturba os territórios da arte contemporânea e inquieta os interessados em aproximar-se de suas práticas. Por ser ambíguo, ao mesmo tempo que é visível, se esvai com facilidade e escapa às classificações previstas, mostrando-se muitas vezes como uma pista falsa.

Este deslocamento errático causado pelo real gera interessantes reverberações nas investigações práticas e teóricas em arte. Principalmente porque, ao invés de apaziguar incertezas, ele causa problemas que colocam pesquisadores e criadores em contínuo movimento.

Ao tentar torná-lo o principal tema desta pesquisa ele se desviou e sinalizou que esta poderia ser mais uma pista falsa. O real pede para ser olhado de viés para que se possa perceber com clareza que ele não se destina a uma finalidade específica, mas para ser meio de acesso às questões que perpassam a arte e a vida contemporânea.

É por esta qualidade peculiar que esta pesquisa optou por abordar o real como dispositivo, por reconhecer que ele se apresenta como um mecanismo atual que participa da produção dos sujeitos contemporâneos, como aponta a concepção de Deleuze:

O atual não é o que somos, mas aquilo em que vamos nos tornando, o que chegamos a ser, quer dizer, o outro, nossa diferente evolução. Em todo dispositivo há que se distinguir o que somos (o que já não somos), e aquilo que estamos sendo: a parte da história e a parte do atual (DELEUZE, 1990: p. 159)⁷⁰.

Nesta perspectiva, o real se apresenta como dispositivo que deixa pistas sobre como a elaboração de outros modos de existência pode estar presente no cerne dos projetos artísticos contemporâneos. Desta forma, o real cede passagem para motivações diversas e se revela como estratégia cara para a leitura da criação e da fruição contemporânea por implicar a percepção da dimensão ética e estética da vida, e por consequência da arte:

⁷⁰ Tradução nossa para: “Lo actual no es lo que somos sino que es más bien lo que vamos siendo, lo que llegamos a ser, es decir, lo otro, nuestra diferente evolución. En todo dispositivo hay que distinguir lo que somos (lo que ya no somos) y lo que estamos siendo: la parte de la historia e la parte de lo actual.”

A constituição dos modos de existência ou dos estilos de vida não é somente estética, é o que Foucault chama de ética, por oposição à moral. A diferença é esta: a moral se apresenta como um conjunto de regras coercitivas de um tipo especial, que consiste em julgar ações e intenções referindo-as a valores transcendentais (é certo, é errado...); a ética é um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica. Dizemos isto, fazemos aquilo: que modo de existência isso implica? (DELEUZE, 2008: p.125-126).

Por esta perspectiva foi possível reconhecer ao longo desta investigação os vestígios de atos indisciplinados presentes nas poéticas do real, que perfuram normas e categorias em favor da experimentação interdisciplinar uma vez que para além do artístico estas práticas aqui nomeadas como in(ter)disciplinares pretendem gerar acontecimentos.

A partir destes olhares sobre o real o contexto-latino americano se apresentou como terreno bastante fértil. No início do projeto pensar a América Latina não se configurava para mim como um argumento ou uma justificativa, mas pura intuição de que alguma produção de diferença está em jogo nesta parte do mundo.

Da constatação que a colonização portuguesa não deixou de herança a mesma língua e nem a mesma linguagem dos países vizinhos, além de outras distâncias alimentadas pelos séculos, aos poucos ficava mais evidente a urgência de conseguir encontrar caminhos para romper com tais barreiras.

Sem o estudo de campo desta pesquisa, que permitiu o reconhecimento *in loco* das zonas de convívio produzidas nas cidades de Buenos Aires, Bogotá e Lima, não teria sido possível ter tamanha dimensão do quão peculiar e potente são as experimentações artísticas em fermentação nestes lugares que convocam novas miradas para o mundo.

Esta pesquisa me possibilitou um deslocamento bastante concreto. Como experiência visivelmente transformadora viabilizou encontros inesperados, alimentou o desejo de continuidade desta investigação, proporcionou a formulação de novos projetos, e me recordou do caráter iminentemente experimental da escrita pesquisa como autores como Foucault inspiram:

Meus livros são, para mim, experiências, em um sentido que gostaria o mais pleno possível. Uma experiência é qualquer coisa de que se sai transformado. Se eu tivesse de escrever um livro para comunicar o que já penso, antes de começar a escrevê-lo, não teria jamais a coragem de empreendê-lo. (...) Sou um experimentador no sentido em que escrevo para mudar a mim mesmo e não mais pensar na mesma coisa de antes (FOUCAULT, 2010: p. 289-290).

Tentar traduzir em palavras as experiências não é uma tarefa simples. Para tentar

não fugir deste desafio esta dissertação buscou encontrar formas de recortar parte do extenso material levantado para ser compartilhado, de modo que parte do processo ficasse presente nesta versão, supostamente, finalizada da pesquisa.

Reconhecendo a insuficiência deste gesto, despretenciosamente esta pesquisa deseja que os futuros leitores deste trabalho possam encontrar frestas inacabadas que foram deixadas pelo caminho para estas sirvam de combustível para novos percursos que desloquem os sentidos da vida e da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDERHALDEN, Rolf. **¿Artes Vivas? (Abrebocas)**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ARDENNE, Paul. **Extrême: Esthétiques de la limite dépassée**. Paris: Éditions Flammarion, 2006.
- _____. **Un art contextual: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation**. Paris: Éditions Flammarion, 2006.
- ARIAS, Lola. **Melancolia y Manifestaciones**. Buenos Aires, 2012. Texto Não publicado.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.
- BATTCKOCK, Gregory (Org.). **Minimal art: a critical anthology**. California: University of California Press, 1995.
- BORJA-VILLEL, Manuel (Org.). **Un teatro sin teatro**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- _____. **Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor**. Córdoba: DocumentA/Éscénica Ediciones, 2013.
- CUEVA, Carlos (Org.). **LOT Publicaciones nº 0**. Lima: Embajada de España en Peru, 2008.
- _____. **LOT Publicaciones nº 1**. Lima: Embajada de España en Peru, 2010.
- DE CERTAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- “¿Que és un dispositivo?” In **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-163.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUBATTI, Jorge. **Filosofia de Teatro I: convívio, experiência, subjetividade**. Buenos

Aires: Atuel, 2007.

FABIÃO, Eleonora. "Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In **Sala Preta nº 8**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, p. 235-246.

FÉRAL, Josette. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo". In **Sala Preta nº 8**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, p. 197-210.

_____. **Théorie et Pratique du Théâtre – Au-delà des limites**. Montpellier: Éditions l'Entretemps, 2011.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos VI**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Graal, 2012.

FOSTER, Hal. **El Retorno de lo Real**. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

GARCÍA, Rodrigo. **Cenizas Escogidas – 1986-2009**. Segovia: Ediciones La uña RoTa, 2009.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolíticas: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2013.

GUTIÉRREZ, Natalia Echeverri. **Ciudad-Espejo**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.

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

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LARROSA, Jorge Buendía. "Notas sobre a experiência e o saber de experiência" In **Revista Brasileira de Educação nº 19**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2002, p. 20-28.

NASER, Lucia. **Cuerpos Rabiosos**. Montevideo: Edición Martín Cerisola, 2013.

PALLAMIN, Vera (Org.) **Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

SAISSON, Maryvonne. **Les théâtres du réel**. Paris: L'Harmattan, 1998.

SÁNCHEZ, José Antonio. "El campo expandido de la creación escénica". In **Revista Artefacto nº 13**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008, p. 71-76.

_____. **El teatro como campo expandido**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007a.

_____. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madrid: Visor, 2007b.

_____. "Prácticas indisciplinadas en la creación escénica". In **Telón de Fondo nº2**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2005, p. 1-19.

SANTOS, Valmir. "La Maldita Vanidad" In: **FIT/BH**. Belo Horizonte: Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A Invenção da Teatralidade In: **Sala Preta nº 13**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014, p. 56-70.

TAHAN, Halima (Org.). **Escenas Latinoamericanas**. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2006.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

WEHBI, Emílio García. **Botella en un mensaje**. Córdoba: Alción Editora y Ediciones DocumentA/Escénicas, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do Real: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.