Andrea Caruso Saturnino

LIGEIRO DESLOCAMENTO DO REAL

EXPERIÊNCIA, DISPOSITIVO E UTOPIA
NA CENA CONTEMPORÂNEA

São Paulo | 2017

Andrea Caruso Saturnino

LIGEIRO DESLOCAMENTO DO REAL
EXPERIÊNCIA, DISPOSITIVO E UTOPIA NA CENA CONTEMPORÂNEA

São Paulo
2017

Andrea Caruso Saturnino

LIGEIRO DESLOCAMENTO DO REAL

EXPERIÊNCIA, DISPOSITIVO E UTOPIA
NA CENA CONTEMPORÂNEA

São Paulo | 2017

LIGEIRO DESLOCAMENTO DO REAL

EXPERIÊNCIA, DISPOSITIVO E UTOPIA
NA CENA CONTEMPORÂNEA

Versão Original

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes
para obtenção do título de Doutora em Artes

Área de concentração: Teoria e prática do teatro

Orientador: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

São Paulo | 2017

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 Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Caruso Saturnino, Andrea

Ligeiro deslocamento do real : experiência, dispositivo e utopia na cena contemporânea / Andrea Caruso Saturnino. -- São Paulo: A. Caruso Saturnino, 2017.
200 p.: il.

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

Orientador: Felisberto Sabino da Costa
Bibliografia

1. Teatro Contemporâneo 2. Experiência 3. Dispositivo 4. Interatividade 5. Utopia I. Costa, Felisberto Sabino da II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: CARUSO SATURNINO, Andrea

Título: Ligeiro deslocamento do real: experiência, dispositivo e utopia na
cena contemporânea

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes.

APROVADO EM:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dr(a): _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Ao Luca

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc.’ [de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc.]

Ricardo Basbaum, *Manual do artista-etc*

Agradeço aos artistas-etc. que tive a sorte de encontrar na vida e com os quais compartilho as aventuras do fazer teatral. Mais especificamente, na construção desta tese, agradeço:

Ao meu orientador, Felisberto Sabino da Costa, que percorreu comigo as transformações sofridas por esse projeto sendo sempre o porto seguro para que eu pudesse me desviar do caminho original. À ECA e aos funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas com quem fiz disciplinas, tive aulas como ouvinte ou que compartilharam informações importantes para esse trabalho: Beth Lopes, Luiz Fernando Ramos, Marcelo Deny e Maria Thais. Em especial, à Sílvia Fernandes, pela sua generosidade, interlocução, incentivo irrestrito e pelo presente que me concedeu ao aceitar participar da banca de defesa deste trabalho. Aos professores Bya Braga, Peter Pál Pelbart e Suely Rolnik, importantes referências para mim, que me dão a honra de fazerem parte desta banca, compartilhando precioso e especial olhar sobre a arte. À minha mãe Maria Angela, ao meu pai Helvecio, aos meus irmãos Argus e Amanda, ao Paata, à minha companheira Beatriz, pelo afeto sempre e por jamais perderem o humor. Ao João e à Kika, pelo carinhoso incentivo. A todos aqueles que dedicaram seu tempo a lerem um parágrafo, um capítulo, a encontrar uma referência, um livro, aos amigos que fizeram que o processo de escrita fosse mais prazeroso por ter sido compartilhado. Em especial, à Allegra Spernanzoni, Alvis Camozzi, Antonio Salvador, Breno Juz, Célia Gouvêa, Julia Guimarães, Luana Tvardovskas Saturnino, Ricardo Fernandes, Verônica Veloso. Pela cuidadosa colaboração de Roberto Alves, na revisão do texto e Érico Peretta, na diagramação do trabalho. Aos artistas diretamente abordados nesta investigação, primeiramente por me inspirarem e em seguida pela efetiva colaboração para a realização do trabalho, em especial a Angélica Liddell, Gumersindo Puche, Heidi e Rolf Abderhalden, Roger Bernat, Silvero Pereira, Stefan Kaegi. Aos fotógrafos que gentilmente disponibilizaram as imagens aqui utilizadas. E finalmente aos profissionais que trabalham intensamente para a realização dos festivais de teatro no Brasil, contribuindo de modo decisivo para a circulação dos espetáculos. Mais especificamente a Antonio Araújo e Guilherme Marques, que trouxeram Stifters Dingel para a MITsp, e de modo especial, ao Sesc SP, sob a direção de Danilo Santos de Miranda, que, com olhar atento, exerce papel fundamental na importante tarefa de difusão de espetáculos teatrais, não só no Estado de São Paulo, mas também colaborando de forma decisiva com a circulação de espetáculos em diversos estados do Brasil.

CARUSO SATURNINO, Andrea. **Slight displacement of the real: experience, device and utopia in the contemporary scene.** 2017. 200 p. Thesis (Doctorate) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ABSTRACT

The thesis proposes a reflection on contemporary theatre's confrontation with current social transformations. In this moment of uncertainty and inversion of values, theatre incorporates discussions on sensitive themes while innovating its language, using technological devices that provide different modes of interaction with the public. The absence of actors on stage raises questions about what ultimately defines the theatre, while the sharing of personal experiences by actors, expands the understanding of the insertion of the real into the scene. We seek to approach reoccurring aspects of the current scene, analyzing two shows in each of the three parts of this research. We turn to the concept of theatricality as a unique tool to explore a very contemporary practice. In this way, it seeks to respond to the demands of theatre Practice and Theory field, which favors researches that combine practice and reflection.

Key words: Contemporary theatre. Interactivity. Experience. Device. Utopia. Mapa Teatro. As Travestidas. Rimini Protokoll. Roger Bernat. Angélica Liddell. Heiner Goebbels.

CARUSO SATURNINO, Andrea. **Ligeiro deslocamento do real: experiência, dispositivo e utopia na cena contemporânea**. 2017. 200 p. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o teatro contemporâneo em embate com as transformações sociais pelas quais estamos passando. Neste momento de incertezas e inversão de valores, o teatro incorpora as discussões e temáticas ligadas à experiência sensível dos seres humanos, ao mesmo tempo em que inova sua linguagem, recorrendo a dispositivos tecnológicos que propiciam diferentes modos de interação com o público. Propostas sem atores em cena aportam o questionamento sobre que elementos, afinal, definem o teatro, enquanto que o compartilhamento de experiências busca expandir o entendimento da inserção do real em cena. A partir da aproximação a aspectos que observamos recorrentes na cena atual, abordamos dois espetáculos em cada uma das três partes que constituem a pesquisa. Recorremos ao conceito da teatralidade como ferramenta imbatível para a exposição de uma prática teórica construída no momento mesmo dos acontecimentos que se pretende analisar. Pretendemos, desse modo, responder às exigências da área de Teoria e Prática do teatro, que privilegia pesquisas que fundem o fazer e o refletir teatral.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo. Interatividade. Experiência. Dispositivo. Utopia. Mapa Teatro. As Travestidas. Rimini Protokoll. Roger Bernat. Angélica Liddell. Heiner Goebbels.

15	PREÂMBULO
27	EXPERIÊNCIA
89	DISPOSITIVO
137	UTOPIA
187	DECORRÊNCIA
195	BIBLIOGRAFIA

PREÂMBULO

A reflexão que aqui propomos aborda espetáculos que ainda estão sendo apresentados, alguns que estrearam muito recentemente e outros há um pouco mais de tempo, mas que continuam em turnê. Ou seja, falamos de peças que seguem em cena, encontrando novos públicos e se transformando. Portanto, ao tratarmos da cena de hoje, coloca-se o problema da falta de distanciamento temporal e o consequente desafio, do ponto de vista acadêmico, de referir o que se está vivenciando no mesmo tempo histórico em que se escreve. Todavia, tal desafio é o que justifica, em primeira instância, essa pesquisa. Pois é do desejo de se pensar o teatro dentro do contexto em que estamos inseridos e em relação às mutações que nele ocorrem que surge a necessidade de uma prática teórica construída concomitantemente a acontecimentos cênicos atuais.

Dividimos a reflexão em três partes, cada uma delas comentando dois espetáculos de artistas distintos para nos aproximar de determinadas questões que norteiam os trabalhos. A metodologia partiu da observação da cena teatral contemporânea por meio dos espetáculos que assistimos nos últimos anos. Fizemos uma divisão por questões que nos parecem relevantes e recorrentes na maior parte da produção observada e escolhemos a amostragem para cada uma. O título das partes foi o modo sucinto-poético encontrado para defini-las. Assim, na primeira parte vamos analisar a questão do compartilhamento de experiências dos artistas com o público, na segunda o uso de dispositivos em cena e na terceira e última parte, a que chamamos “utopia”, duas diferentes perspectivas de abordagem do presente.

Considerando que a construção de um repertório teatral está relacionada, antes de mais nada, ao ato de ir aos espetáculos, é desnecessário discorrermos sobre a parcialidade do entendimento, daí gerado, acerca do que constitui a cena contemporânea. A visão de teatro aqui proposta é obviamente pessoal e limitada, decorrente das oportunidades de assistir a determinados peças em detrimento, inevitável, de outras. Se para a análise geral e definição das diretrizes desta pesquisa partiu-se, forçosamente, do repertório da autora, para a escolha das peças abordadas optou-se por aquelas que, de outras procedências, tivessem sido apresentadas em São Paulo. Com uma única exceção, o espetáculo *Situation Rooms*, do coletivo Rimini Protokoll. Decidimos inclui-lo devido à pertinência do trabalho para a discussão proposta e tendo em mente que, nos últimos dez anos, o grupo realizou diferentes projetos na cidade. Todavia esse foi apenas um filtro a mais para nossa seleção, que busca remeter-se à ideia de circulação, não só dos espetáculos, mas também de suas reverberações e reflexões, e não se

aplica a outros exemplos eventualmente mencionados para elucidar ou reforçar alguma passagem específica.

Vários outros trabalhos poderiam ter sido citados ou abordados em cada parte, mas nesse caso perderíamos o foco da reflexão almejada e partiríamos para algo mais próximo de uma catalogação. Pelo mesmo motivo nos abstermos de apresentar os artistas e seus percursos, salvo em algumas situações específicas, sobretudo na primeira parte, em que uma aproximação à gênese dos projetos se fez necessária para o próprio entendimento das propostas. Nesses casos, tentamos chegar à justa medida que sirva à compreensão, sem no entanto nos alongarmos demasiadamente. De modo geral, buscamos um escrito que fosse condizente às demandas do conteúdo abordado, procurando nos aprofundarmos no entendimento da produção de conhecimento em artes como uma constante renovação de linguagem.

O nosso objetivo limita-se a discutir algumas tendências da produção teatral contemporânea, partindo sempre do ponto de vista do lado de cá da cortina. Ou seja, considerando primeiramente a construção do público. Desse modo, pretendemos abordar a cena em relação ao contexto que estamos inseridos através de uma via de mão dupla, tanto do teatro que se manifesta construindo relações com a realidade social, política e cultural, quanto de sua capacidade de prever e propor modos que agucem nossa sensibilidade em relação a tais contextos. Para tanto, consideramos teatro o que se passa no espaço-tempo definido pelo artista para ser compartilhado com o espectador, e entendemos a recepção como o que desta experiência se expande, uma vez que enquanto que o tempo de duração de um espetáculo é finito, o de sua reverberação junto ao público é aberto e indefinido.

Começamos com dois espetáculos latino-americanos, o colombiano *Testigo de las ruinas* e o brasileiro *BR Trans*. O primeiro é uma montagem do Mapa Teatro, que marca, de forma decisiva, a guinada do trabalho artístico do grupo, a partir da inserção das figuras de testemunho em cena, e o segundo, uma construção do ator Silvero Pessoa, do coletivo As Travestidas, que revela o procedimento do travestimento como seu princípio artístico de criação. Em seguida, passamos para dois trabalhos sem a presença de atores em cena e nos quais a interação do público é imperativa para o acontecimento: os espetáculos *Situation Rooms*, do coletivo Rimini Protokoll e *Pendente de Voto*, de Roger Bernat. E encerramos com *¿Qué haré yo con esta espada?*, de Angélica Liddell e *Stifters Dinge*, de Heiner Goebbels. Sem que tenha sido um critério intencional, elegemos dois espetáculos alemães, conectados inclusive pelo fato de Goebbels ser professor da

Universidade de Giessen onde os artistas Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel, do coletivo Rimini Protokoll estudaram e se conheceram; e dois espetáculos espanhóis, com Liddell sediada em Madri e Bernat em Barcelona.

Definir o teatro da segunda década do século XXI como contemporâneo denota a falta de um termo melhor. Mas preferimos, justamente, ficar com tal falta, entendendo que o teatro ao qual no referimos é o que está sendo feito em embate com o momento de transição pelo qual acreditamos estar passando e que não sabemos em que vai se transformar. Chamamo-lo de contemporâneo indicando, desse modo, a coincidência entre seus tempos de produção e de reflexão. E deixamos ao tempo e aos que virão uma definição a posteriori, caso isso venha a fazer algum sentido. Outra possibilidade seria usarmos o termo pós-moderno, mas descartamo-lo por sua inadequação, que, todavia, revela-se interessante de ser remarcada. Pois, se na cronologia histórica a expressão pós-modernidade é imprecisa, no campo estético seu uso é ainda mais problemático. Temos dificuldade de definir os contornos do momento artístico atual, muito provavelmente por não termos feito exatamente uma ruptura com o modernismo artístico do século passado. O termo “pós-moderno” - apontado por grupos como o Judson Church, que categorizava seu trabalho como *postmodern dance* desde 1962, ou na arquitetura, que começou a fazer uso da expressão no início da década de 1960 - está longe de definir uma ruptura com o modernismo tal como as vanguardas modernistas do início do século XX o haviam feito em relação ao classicismo. Pelo contrário, a ideia de pós-moderno nesses casos, se caracteriza mais como uma continuidade do modernismo, aproximando-se da ideia de uma nova fase do modernismo ou do que Habermas chamou de “modernismo tardio”. Ou seja, o questionamento sobre como categorizar este período (historicidade) ou este modo de criar (condição) continua em discussão. Com o avanço do século XX e a aproximação da virada do milênio, surgiram os prenúncios de vários fins: fim do mundo, fim do homem, fim da vida, fim da arte etc. A esse respeito, Otávio Paz ponderou com perspicácia: “Não digo que vivemos o fim da arte: vivemos o fim da *ideia de arte moderna* (1986, p. 211).” Passadas décadas, percebemos concretamente o que Paz renunciou e hoje temos a clareza que o que caducou foi a promessa do mundo moderno - da ideia de progresso, de avanços tecnológicos e da globalização - como meio para a construção de um mundo melhor.

A evolução do homem no decorrer do século XX carrega consigo as delícias e as mazelas do desenvolvimento. O que era a possibilidade de realização do sonho da perfeição técnica, anos mais tarde transformou-se nas ferramentas de controle

de um sistema social marcadamente capitalista, que se comprova violento e desumano. A mudança do moderno para o contemporâneo parte da construção de nossas novas subjetividades e dentre as variáveis desta construção, ressaltam as profundas alterações na relação do sujeito com o objeto. O homem contemporâneo está conectado à máquina, se relaciona em rede, interfere em seu organismo; os objetos adquirem inteligência, substituem o ser humano e ganham autonomia. Grandes mudanças, como a conexão massiva em rede através do uso de celulares inteligentes, são recentes, ocorrem de modo muito rápido e alteram em poucos anos o modo como se dão as relações. Seria possível dizer, também, que o modo das relações mudou e, para acompanhá-lo, novas tecnologias foram desenvolvidas, como, por exemplo, a conexão massiva em rede através do uso de celulares inteligentes. Há algo de muito novo ocorrendo e refletir sobre estas mudanças exige esforços. A começar pela elaboração das boas perguntas, que possam orientar a organização das nossas incertezas. O nosso desafio consiste em trabalhar de forma transversal para podermos refletir *a partir* do presente, com todas as esquizofrenias próprias a um contexto onde o corpo está esgotado, entorpecido, posto sob a ação de mutilações biopolíticas, modulações estéticas, digitalizações bioinformáticas, ao mesmo tempo em que se esforça para compatibilizar-se com tecnologias inovadoras, ao construir as novas subjetividades.

Na já nem tão distante aurora do presente século, presenciamos os esboços de uma grande mudança no paradigma do controle sobre os corpos do mundo moderno. Mas, se por um lado batalhamos para dinamitar as paredes do confinamento do saber, tanto no campo da arte, quanto no da filosofia e da ciência, por outro, caímos na rede. É uma transformação histórica e, neste novo universo, passamos a viver outras vulnerabilidades e fragilidades, novas limitações e novos riscos. Diferentes mecanismos de poder estão operando entre nós para nos tornar úteis, produtivos e cooptar nossos corpos para os emergentes meios de interação. A civilização homem-máquina já saiu das páginas da ficção científica e avança a passos largos. Circula entre nós uma geração que nasceu conectada aos e familiarizada com os dispositivos tecnológicos e que se relaciona através de redes sociais. Sua dispersão tem sido rotulada como negativa e controlada com ritualina e na tentativa de torná-la mais dócil, multiplicam-se os *zumbis*. Tudo isso acontece em uma velocidade absurda, que quase não deixa brechas para reflexões e possibilidades de reorganização. Perguntar-se se há sentido em definir o momento artístico hoje tem alguma pertinência, mas a questão maior, que urge e deve nos reter, parece ser a tentativa de entendimento dos modos de ser do

homem contemporâneo e de como ele se relaciona com o outro. O teatro, que, por excelência, se ocupa das relações humanas e acontece na relação com o público, é espaço privilegiado para se sentir os ecos das mudanças comportamentais da sociedade. É também lugar de pensar e agir, e por isso é fundamental o resguardarmos e ampliarmos, cada qual a seu modo, sua produção e reflexão.

Atentamo-nos ao fato de que o ideal do homem livre parece hoje bem mais distante e abstrato do que o era meio século atrás. Não só as ideias e propostas artísticas são rapidamente “sequestradas” pela indústria de estilos, *hyperizando* as iniciativas alternativas e *gentrificando* espaços marginais, como o próprio espaço do corpo passa a ser investido com moléculas e substâncias. O que nos aprisiona é cada vez mais invisível. O “corpo-sujeito” é também “corpo-objeto” e é neste amálgama, nesta confusão, que nos encontramos. O tema complexo do contemporâneo, tratado aqui do ponto de vista da criação artística e de sua recepção, encontra-se no centro de uma vasta discussão multidisciplinar, engajada com as questões sociais, políticas e filosóficas da atualidade. Essa premissa permite-nos desenvolver uma abordagem que inclua conhecimentos advindos de outras áreas para dialogar com o nosso objeto de pesquisa. Procuramos abordar essa complexidade encorajados pelas pistas de Edgar Morin (2005), ou seja, sem nos resignarmos ao saber parcelado, sem isolar o objeto de estudo de seu contexto, de seus antecedentes e de seu futuro. Com ele, concordamos quanto à ideia de que a *migração de conceitos* ou a *circulação clandestina de conceitos* ajuda a *desasfixiar*, a *descongestionar as disciplinas*. Assim, buscamos construir nossa reflexão sem hesitar em tráfegar por campos que não dominamos profundamente, mas cujos pensadores nos instigam e nos fornecem ferramentas para ampliarmos nosso olhar. Em cada parte desse trabalho nos aproximamos de filósofos, sociólogos e cientistas que, de algum modo, enriquecem nosso entendimento da atualidade. Muito do que discutimos, apoiados por pensadores contemporâneos, está pautado nos desdobramentos da obra de Michel Foucault, que ao observar os fenômenos das transformações do sujeito, a partir da segunda metade do século XX, forneceu uma importante base teórica para se pensar as relações de poder no mundo moderno. A sua redefinição de “biopoder”, que substitui a noção de poder justamente por abordar o leque de vetores que agem sobre os corpos e as subjetividades, é referência fundamental para a compreensão de outros importantes conceitos que servem à nossa reflexão.

Ao falarmos de teatro contemporâneo é prudente precisar do que estamos tratando. O teatro ao qual nos referimos é o que busca inovação nas linguagens, que interroga o mundo e o homem de modo complexo, que convoca diferentes modos

de participação do público, que se manifesta através de posicionamentos precisos face ao estado das coisas. Nesse trabalho não vamos abordar a vasta produção de textos teatrais que tem conquistado cada vez mais espaço, inclusive no mercado editorial nacional, resultando em montagens potentes e inovadoras. Tampouco vamos tratar das inúmeras adaptações e montagens de textos clássicos ou modernos que ganham os palcos com linguagens contemporâneas. Concentramo-nos aqui nos trabalhos em que a teatralidade não está centrada no texto dramático, ainda que o espetáculo de Liddell, de certo modo, nos desdiga.

Importantes mapeamentos conceituais da teoria teatral contemporânea norteiam e delimitam o universo no qual está inserida esta pesquisa. A começar pelo conceito de teatro pós-dramático, formulado por Hans-Thies Lehmann, no último respiro do século XX. Mais do que encontrar elementos que unifiquem e determinem certo tipo de teatro, o trabalho de Lehmann nos apresenta diversas variantes de um sistema disforme e poroso, apontando caminhos para a reflexão com exemplos de artistas e espetáculos tanto europeus quanto norte-americanos. Não é de surpreender, que depois de alguns anos da publicação de seu trabalho, o autor tenha se revelado surpreso com a repercussão do mesmo, inclusive fora do eixo do radar de suas análises. Talvez tivesse lhe passado despercebido um certo anseio geral de se repensar o teatro em plena virada, não só de século, mas de milênio. Um modo de rever paradigmas que vinham balizando a reflexão sobre o teatro, ainda muito calcados na mimese e na interpretação de textos. Ou seja, a necessidade de considerar as marcas que as vanguardas do século XX haviam imprimido ao fazer teatral para se discutir a multiplicidade de propostas cênicas que se apresentavam com novas linguagens. Seu livro, *O Teatro Pós-dramático* (2007), ocupou muito bem esse espaço, tendo o mérito de ter propiciado uma espécie de *reboot* a uma discussão que andava fragmentada e dispersa, suscitando reações, respostas e diferentes desdobramentos da parte de seus pares em diversos países.

Vários foram os pesquisadores que aprofundaram ou expandiram reflexões apontadas por Lehmann, em referência direta a suas colocações, ampliando o exercício teórico da cena contemporânea. Assim, Marvin Carlson¹ argumenta que o fenômeno da “irrupção do real”, que Lehmann considera apenas como mais uma das experimentações pós-modernas, constitui-se muito mais como uma guinada na prática teatral, afastando-se da tradição de reflexão a partir da

1 A esse respeito ver: CARLSON, Marvin. Expansão do teatro moderno rumo à realidade. *Art Research Journal, Brasil*, v. 3, n. 1, p. 1-19, jan./jun. 2016.

mimeses aristotélica; André Eiermann² considera que a evolução do teatro pós-dramático requer a revisão da questão da alteridade na representação e, aproximando-se da ideia de teatro da ausência de Goebbels, da qual trataremos na terceira parte deste trabalho, propõe o conceito de “teatro pós-espetacular”; Josette Féral³, ao investigar a noção de performatividade, amplamente difundida graças aos estudos da performance nos Estados Unidos a partir dos anos 1970, aponta para a problemática da “presença”, considerando inclusive as diversas formas de interpretação entre o virtual e o real, além de propor o conceito de “teatro performativo”. Não faltam exemplos para serem incluídos nessa efervescente discussão sobre o fazer teatral. As três referências apontadas acima servem, de certo modo, para indicar o campo em que buscamos inserir nosso estudo.

No Brasil, Sílvia Fernandes incorpora a discussão do teatro pós-dramático para o teatro nacional. Em *Teatralidades Contemporâneas* (2010), a autora apresenta uma análise aprofundada do panorama teatral contemporâneo em São Paulo e no Rio de Janeiro, convidando-nos a refletir sobre a encenação e a dramaturgia de uma cena multifacetada. E indica uma mudança fundamental de paradigma, ao salientar que “o conceito de teatralidade tem se revelado um instrumento eficaz de operação teórica do teatro contemporâneo, especialmente por levar em conta a proliferação de discursos de caráter eminentemente cênico que manejam (...) múltiplos enunciadores do discurso teatral” (2010, p. 113). Fernandes não só explora um campo no qual o uso em cena de linguagens múltiplas parece ser o princípio unânime adotado por seus criadores, como ressalta a questão da inclusão da recepção da obra como importante constituinte do fazer teatral. Sob essa perspectiva, refletimos sobre a teatralidade não como essência teatral universal, mas como ferramenta dinâmica, capaz não apenas de oscilar entre “forma” e “conteúdo”, mas, sobretudo, de fazer convergir em ato estético as inquietações que os artistas se propõem a compartilhar com o público.

Nomear o fazer teatral se coloca muitas vezes como um problema, sobretudo quando nos referimos a trabalhos de artistas que de algum modo se debruçam sobre tal reflexão. Rolf Abderhalden, do Mapa Teatro, prefere falar em *gestos artísticos*

2 Ver: EIERMANN, André. **Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste**, Bielefeld: Transkript, 2009. Ou versão reduzida, em espanhol: EIERMANN, André. Teatro postespectacular. La alteridade de la representación y la dissolución de las fronteras entre las artes. Tradução de por Micaela van Muylen. **Telón de Fondo**, n. 16, Buenos Aires, dez. 2012.

3 Ver: FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v. 8, 2008.

ou *ações*, em vez de usar a palavra espetáculo ou projeto para as suas propostas artísticas. Há também artistas que por razões diversas procuram denominações distintas para seus trabalhos, às vezes incorrendo mesmo na ideia de subcategorias das formas teatrais. Roger Bernat recorre à ideia de teatro imersivo enquanto que o coletivo Rimini Protokoll explora a noção de teatro de experts. Impossível não considerarmos tais propostas, sobretudo porque refletem escolhas dos autores das obras, que sem dúvida enriquecem nossa reflexão. Discuti-las, usá-las em determinados momentos e repeti-las são modos de nos apropriarmos de suas proposições com o objetivo principal de nos aproximarmos das imagens, pensamentos e conceitos que os artistas evocam. Mas não é nossa intenção nos aprofundarmos em tais definições. À nossa discussão interessa pensar o teatro hoje em termos de sua constituição, na construção da cena a partir dos processos de tradução do mundo que adota. Muito pouco ou nada importa questionar como é finalmente chamado o momento-espço em que há o encontro do público com o trabalho do artista. Portanto, optamos por seguir fazendo uso da palavra espetáculo, assim como dos termos obra e peça, sem grandes distinções entre uma coisa e outra. Todavia insistimos em ressaltar que estamos falando de teatro, reforçando o entendimento da evolução da linguagem teatral que inclui propostas que fogem dos parâmetros de representação de personagens, de encenação de textos dramáticos ou de formas de mimetismo, para citar apenas alguns dos ícones mais comuns.

O teatro comporta atualizações, experimentos e questionamentos que incluem, já faz mais de cem anos, a incerteza quanto à sua própria sobrevivência. A palavra peça, assim como obra, nos remete de imediato à ideia do objeto apartado do sujeito, noção que os trabalhos contemporâneos buscam desconstruir com a inclusão do público na constituição de suas propostas. Mas talvez seja o entendimento de peça e obra que deva ser atualizado, tanto quanto deva ser revisito o estigma expresso pelo termo espetáculo, que vem do latim *spectaculum* (*de spectare*), digno de se ver (*spectaculum proebere*). É certo que a expressão “indústria do espetáculo” ou o conceito de “sociedade do espetáculo” reforçam sentidos negativos da palavra, mas não anulam suas outras conotações. O teatro contemporâneo tem a virtude de se construir através de buscas diversas e o uso de palavras tradicionais para chamá-lo parece-nos uma forma de resistência que reivindica justamente a sua renovação.

Ir ao teatro é *clarear a visão, esclarecer nossa compreensão do mundo*. Essa bela definição é a tradução do ator e diretor Sotigui Kouyauté para a palavra que indica a prática mandingue, a mais próxima, em sua cultura, do que seria ir ao

teatro. É com esse vislumbre que buscamos as inspirações que só as práticas teatrais podem nos oferecer e que convidamos o leitor a considerar os apontamentos que aqui se seguem como uma dentre tantas possibilidades de leitura da cena contemporânea.

EXPE
RIÊN
CIA

EXPERIÊNCIA

A realidade não é um dado: ela tem que ser continuamente
procurada, agarrada - ousar dizer salva.
John Berger, *The Production of the World*

Não há vida possível que não seja por desejo do outro, do espaço com os outros, do que, em nós, o outro seduz. Seja na esfera pública ou privada, tal assertiva indica uma pista que nos leva a um vasto terreno de criações artísticas para o qual convergem experiências de áreas distintas, no embate com questões conflituosas da sociedade, centradas na alteridade. Através de instalações visuais, vídeo, performances, teatro, dança, cinema, além de literatura e música, incluindo práticas multidisciplinares em projetos híbridos, não nos faltam exemplos de trabalhos artísticos que apontam suas inquietudes em relação ao movimento de construção do espaço comum e que, de modos distintos, criam brechas, escapes ou renovam significados, no sistema em que vivemos. No cotidiano, os interesses do macro-sistema neoliberal, com sua tendência à privatização do bem público por um lado e a crescente onda dogmática, provável consequência da inalcançável promessa de um *mundo melhor para todos* por outro, insistem em se impor, suprimindo de modo simbólico e por vezes mesmo literal a existência do outro. Paralela e intrinsecamente ligados a esses interesses, estão os conflitos civis, os êxodos por diferentes motivos, as barbáries e constantes ameaças às mais simples expressões de liberdade, que o Estado não consegue garantir.

Desta zona de desconforto surgem trabalhos de artistas que, para darem conta do presente, deixam os afetos das forças do mundo agirem no seu corpo.¹ Colocam-se em situações em que possam se relacionar com determinadas realidades do modo que lhes pareça o mais genuíno, procurando abrir espaços antes impensáveis, vetores potentes do desejo de um outro mundo, apontando realidades com as quais ou nas quais a convivência parece insuportável. Não por acaso, uma considerável vertente da arte contemporânea inclinou-se para o documental,

1 Sobre as práticas artísticas que se criam a partir da experiência do presente no próprio corpo do artista ver: ROLNIK, Suely. Lygia chamando. In: PESSOA, Fernando; CANTON, Kátia (Orgs.), **Sentidos e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Associação Museu Vale do Rio Doce, 2007.

incorporando de forma decisiva o real em seus trabalhos. Tal tendência se mostra com nuances diversas, elabora-se a partir de realidades distintas, considerando as especificidades dos diferentes contextos.

Não faltam à cena contemporânea propostas nas quais o real, tanto o do âmbito privado quanto público, se imponha. E neste espectro, que se desdobra e inclui múltiplas experiências, localizamos os dois trabalhos que vamos aqui abordar - *Testigo de las ruinas* (*Testemunho das ruínas*) (2005), do Mapa Teatro, de Bogotá (Colômbia) e *BR Trans* (2013), do coletivo As Travestidas, de Fortaleza (Brasil). *Testigo de las ruinas* relata um processo de renovação urbana de um antigo bairro central da capital colombiana, com o consequente desalojamento dos habitantes e a demolição de suas casas, enquanto que *BR Trans* trata da condição de vida e resistência de travestis, transformistas e transexuais no Brasil.

Podemos traçar similitudes entre trabalhos teatrais do mundo ocidental que incluem o real em cena, contando inclusive, para essa reflexão, com a terminologia “teatros do real”, cunhada pela psicanalista francesa Maryvonne Saison², e posteriormente desenvolvida e discutida por vários teóricos teatrais contemporâneos, como Sílvia Fernandes, no Brasil. De um modo geral, mas com características próprias a cada artista, o real “parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980” (FERNANDES, 2013, p. 4). A amplitude do conceito abrange os diversos desdobramentos de um teatro que se configura pelo embate direto com a realidade que nos cerca e nos constitui, deixando de lado a tradição da representação de personagens para contar histórias e aponta para uma cena múltipla.

No caso dos espetáculos *Testigo de las ruinas* e *BR Trans*, destacamos algumas especificidades da abordagem do real em cena, que serão aqui analisadas. A começar pela relação com a cidade e seus usos: em ambos os casos os espaços públicos em questão - o bairro Santa Inés - o Cartucho, em *Testigo de las ruinas*, que foi apagado do mapa da cidade de Bogotá para dar lugar à construção de um novo parque; e as ruas e espaços públicos por onde circulam travestis e transexuais, em *BR Trans* - são deslocados para as salas de teatro onde são apresentados os espetáculos. A apropriação dos espaços urbanos não se dá

2 Ver: SAYSON, Maryvonne. **Les théâtre du réel. Pratiques de la representation dans le théâtre contemporain.** Paris: L'Harmattan, 1998.

por ocupação física e concreta de tais espaços, como em experiências de *site-specific*, mas por uma construção estética e poética dentro do espaço teatral, que foi, em ambos os casos, criada a partir da vivência dos artistas nos espaços urbanos em questão.

Em seguida, apontamos o compartilhamento das experiências dos artistas com o público. Apesar de as obras terem caráter documental, o que atrai nosso interesse não são propriamente as informações que nos são passadas, mas o modo como essas informações são elaboradas pelos artistas. Ressaltamos a figura do testemunho em uma perspectiva teatral que inclui tanto o caráter subjetivo dos artistas ao tratarem de suas experiências com as realidades em questão, quanto o exercício da alteridade ao testemunhar o outro e trazê-lo para nós. No desdobramento desse aspecto cada um dos trabalhos apresenta sua especificidade: em *Testigo de las ruinas* os artistas estão em cena com uma ex-moradora do bairro, o que propicia o cruzamento de perspectivas de figuras de testemunho do acontecimento; enquanto que em *BR Trans* um único ator recorre ao *travestimento*, não apenas para transformar-se mas para *alterar-se* em outras vozes e outros corpos.

Finalmente pontuamos a precariedade e o esgotamento como fragilidade e potência - características que aproximam de modo especial as realidades do Brasil e da Colômbia. Nossa latinoamericanidade se identifica por contrastes sociais e por fatores de violência com os quais convivemos no cotidiano e a partir dos quais observamos a insurgência de modos ímpares de lidar com realidades árduas. Em *Testigo de las ruinas* a força poética se dá pelo encontro genuíno dos artistas colombianos com os desalojados do bairro Cartucho - delinquentes, traficantes, biscateiros, catadores de lixo - e em *BR Trans*, do encontro do ator com as travestis, transformistas e transexuais. São essas figuras, *monstruosas* aos olhos de uma casta social que insiste em formatar uma sociedade branca, limpa, bem sucedida e moralmente bem constituída, que reluzem como resistência e potência de vida nos espetáculos. Trazê-las para a cena e para o centro dos trabalhos é um modo de reafirmar a construção de um espaço comum formado por singularidades, de enxergar o outro em suas possibilidades, focando a arte como espaço privilegiado para o exercício da alteridade.

O **Mapa Teatro** foi fundado em 1984 pelos irmãos colombianos Rolf e Heidi Abderhalden. Ele nasceu em Manizales, em 01 de fevereiro de 1956 e ela em Bogotá, em 28 de dezembro de 1962. São filhos do imigrante suíço radicado na Colômbia, Eugen Abderhalden, e da colombiana Olga Cortés Abderhalden. Os

dois irmãos trabalham juntos na concepção dos projetos e se revezam nos papéis de direção, escritura e adaptação de textos, direção de arte e atuação em cena – que tem um caráter mais performático do que propriamente de representação de personagens. No espetáculo *Testigo de la ruinas*, em uma cena frontal em salas de teatro ou espaços alternativos, Rolf inicia a apresentação contando o histórico do bairro Cartucho e da destruição de suas quinze mil casas para a realização do projeto urbano da cidade. Em seguida, discorre sobre o projeto artístico que realizaram com os moradores do bairro a partir do mito de Prometeu, enquanto são projetadas imagens da experiência em cena. Na sequência, Rolf se junta a Heidi para operarem as telas e os projetores de vídeo que irão exibir imagens do processo de demolição do bairro e relatos dos moradores, enquanto a última moradora a ser desalojada do bairro, cozinha em um fogão instalado no canto da cena.

Figura 1: *Testigo de las ruinas*. Foto: Rolf Abderhalden.

Figura 2: *Testigo de las ruinas*. Foto: Rolando Vargas.

Figura 3: *Testigo de las ruinas*. Foto: Rolando Vargas.

O coletivo **As Travestidas** foi fundado em 2008, em Fortaleza, quando o ator, autor e diretor teatral Silvero Pereira convidou um grupo de artistas para participarem de um cabaré de transformistas. Desde 2000 Silvero vinha pesquisando o universo de travestis e transformistas em uma via de mão dupla - por um lado utilizando o teatro como instrumento de transformação social junto à comunidade de travestis e transexuais e, por outro, trazendo a artesanania da arte marginal do transformismo para o teatro, mais especificamente como uma ferramenta para o trabalho de atores. Silvero nasceu em Mombaça, no Ceará, no dia 20 de junho de 1982. É filho dos brasileiros Rita Invenção Pereira e José Alves do Nascimento. Em *BR Trans*, o ator compartilha com o público suas experiências, incluindo a de sua transformação em Gisele Almodóvar, intercalando relatos pessoais, imagens em vídeo, relatos de travestis e transexuais, músicas, informações e dados públicos, acompanhado pelo músico Rodrigo Apolinário, que executa a trilha sonora ao vivo.

Figura 4: *BR Trans*. Foto extraída do vídeo do espetáculo pela autora.

Figura 5: *BR Trans*. Foto extraída do vídeo do espetáculo pela autora.

Figura 6: *BR Trans*. Foto extraída do vídeo do espetáculo pela autora.

Testigo de las ruinas - elementos de contexto

No ano de 1998 a prefeitura de Bogotá decidiu demolir o bairro de Santa Inés, também conhecido como Cartucho, no centro da capital colombiana. Em seu lugar, o então prefeito Enrique Peñalosa anuncia a construção de um novo e moderno parque - Tercer Milenio. Tal operação significava desalojar os habitantes do bairro e apagar a memória de uma importante zona histórica da cidade. Originalmente residência da burguesia de Bogotá, no início do século XX, o Cartucho foi se degradando aos poucos e tornou-se reduto de venda de drogas e de delinquências, acolhendo também os que chegavam sem recursos para habitar a cidade, além de refugiados de conflitos em outros locais, tentando a vida na capital. A solução encontrada para a limpeza da área foi a construção do novo parque, um não-lugar desprovido de sentido histórico e simbólico para os habitantes da cidade. E quem herdou negociar e colocar em prática a dura etapa da retirada dos habitantes e proprietários dos imóveis, efetivando a demolição, foi o prefeito seguinte, Antanas Mockus, sociólogo e ex-reitor da Universidade Nacional da Colômbia, eleito prefeito da cidade pela segunda vez em 2000, pelo período de 2001 a 2003.

Mockus, a seu turno, resolve experimentar colocar em prática, nesta área fadada à destruição, um *contra-dispositivo*³ artístico, experimental, inspirado em um laboratório de *imaginação social*⁴, aos moldes de uma experiência desenvolvida no ano anterior com a colaboração de Rolf Abderhalden, em um outro lugar da cidade. Inicia-se assim o projeto *C'úndua*, uma plataforma experimental do programa *Cultura Ciudadana*, financiado pela prefeitura de Bogotá, através do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), que durou de 2002 a 2003, englobando uma parte das ações desenvolvidas pelo Mapa Teatro no Cartucho, que posteriormente seguiu por mais dois anos realizando o projeto, mesmo com o encerramento da parceria com a prefeitura.

De 2002 a 2005, ao mesmo tempo em que o bairro se esvaía, apagando toda memória possível, o Mapa Teatro se aproxima dos habitantes e, juntos, organizam

3 Rolf ressalta a ideia de contra-dispositivo em relação à definição de dispositivo desenvolvida por Giorgio Agamben em *O que é um dispositivo?* (**O amigo & o que é um dispositivo**. Chapecó: Ed. Argos, 2014).

4 O termo é usado por Rolf desde 1993, quando, juntamente com Heidi, decidiram buscar novos interlocutores para a construção de sua própria experiência de *laboratório de imaginação social* e assim montar *Horácio*, com presos de uma casa de detenção de Bogotá. A ideia de laboratório de imaginação social havia chegado a eles através de um texto de Heiner Müller que, a seu turno, a havia emprestado do conceito do filósofo Wolfgang Heise, apresentado em um colóquio que reuniu filósofos, gente de teatro e cientistas, em 1968.

um arquivo artístico vivo. Rolf define o processo de pesquisa, instalações sonoras, cênicas e audiovisuais que foram desenvolvidas em conjunto com os habitantes, como “pensamento-montagem” (ABDERHALDEN, 2014, p. 327). Nessa ocasião, o Mapa Teatro vai realizar um dos seus trabalhos artísticos mais importantes, que Rolf afirma ser um corte fundamental em seu processo de pensamento-criação, abrindo espaço para o desenvolvimento e consolidação de uma figura chave em sua cartografia poética: “a testemunha/cartógrafa” (2014, p. 153).

Para Rolf, em vez de produzir obras de arte, seu trabalho foi o de orientar e articular as sensibilidades – artísticas e não artísticas – dirigindo uma experiência humana coletiva⁵, criando uma ponte entre indivíduos do bairro e um grupo de artistas e profissionais de outras disciplinas. Os artistas priorizaram o trabalho com pequenos grupos, tratando das individualidades e utilizando diferentes meios – desenhos, colagens, fotografias, narração, instalações plásticas e audiovisuais etc.

A primeira ação foram as encenações de *Prometeo – Ato I e Ato II* (2002-2003), baseadas na *Liberção de Prometeu*, de Heiner Müller, apresentadas no próprio bairro, o Cartucho. Por via do encontro da récita mítica com as mitologias locais, Rolf e Heidi iniciam seu projeto artístico de encontro com os habitantes do bairro. Na montagem do *Ato I* participaram quinze moradores que escolheram um cômodo de casa como referência – cozinha, quarto, banheiro – reconstruindo-o com os móveis e ruínas oriundos do processo de demolição. Para acomodar o público, uma arquibancada foi instalada no meio da demolição. Cada participante escolheu um curto extrato do texto com o qual se identificava para encenar e uma grande tela de vídeo foi montada como um telão de fundo, na qual eram projetadas imagens do passado e do presente do bairro.

A dramaturgia foi se construindo a partir das lembranças dos habitantes: Jairo conta que um palito de fósforo vale tanto no Cartucho que pode ser motivo para uma pessoa perder a própria vida; Hilda, que chegou com a idade de oito anos, saindo pela primeira vez da floresta de Vaupés, nunca havia dormido em uma cama e por isso escolheu a cama como seu lugar de cena; Margarida foi para o Cartucho fugindo dos conflitos de uma vila da costa do Pacífico e nos conta que assim que chegou foi aconselhada a dormir com os sapatos amarrados ao pescoço, para não serem roubados; Clara e Carlos atuam num diálogo a partir de um

5 In: *Witness to the Ruins: a Lecture-Performance*. SFMOMA, São Francisco, 27/09/2012. <https://youtu.be/uBE-qypTwdk4>

trecho de Müller, jogando um jogo tradicional de caixa de fósforos - para ele, a águia de Prometeu representa o traficante. Uma pessoa conta que a ideia da saída forçada do bairro era um desafio que parecia impossível de ser superado, enquanto que outro casal diz ter ficado contente com a possibilidade de partir. Agregam-se aos relatos as vozes artísticas do bairro: um morador que compõe o seu tango sobre o Cartucho e Daniel Carpinteiro, artista profissional de circo, juntamente com sua esposa Claudia e o filho Jornal, relata suas peripécias. Assim, através do mito de Prometeu, os artistas iniciaram o processo coletivo de rever e rememorar o bairro.

Figura 7: *Prometeo Ato I*. Foto: Fernando Cruz.

Figura 8: *Prometeo Ato I*. Foto: Fernando Cruz.

Figura 9: *Prometeo Ato I*. Foto: Fernando Cruz.

Passado um ano da realização de *Prometeo Ato I*, já não restava mais nenhum traço do antigo bairro, apenas ruínas, e o Mapa Teatro propôs a montagem de *Prometeo Ato II* (2003), seguindo os mesmos princípios da primeira montagem, desta vez com apoio do Instituto de Cultura de Bogotá. A ideia inicial era manter a mesma equipe de trabalho, acompanhar o processo de movimento de saída das pessoas do bairro e o consequente apagamento completo da memória física do espaço. A montagem reuniu diversos tipos de testemunhos – desenhos, relatos, diários de trabalho e registros de vídeo, tanto da vida no bairro quanto do processo de demolição. Houve, porém, um desvio do percurso que estavam traçando – pouco antes da estreia, o Departamento Administrativo de Ação Social (DABS), por meio da prefeitura de Bogotá, incitou-os a abrir o processo para a participação de novos integrantes, com o argumento de que o número de pessoas envolvidas era muito pequeno em relação ao número total de ex-moradores do Cartucho, que, desde que haviam saído do bairro, passaram a fazer parte de um programa de inserção social da cidade. Ainda que contra a vontade dos artistas, mas depois de negociações que envolviam argumentos institucionais e financeiros, o processo de criação foi finalmente aberto para cem outras pessoas. O que poderia ter sido um procedimento interessante, resultou catastrófico na opinião de Rolf, por não terem conseguido potencializar a energia da chegada dos novos integrantes junto ao grupo restrito com o qual vinham trabalhando há dois anos.

O projeto incluiu ainda duas instalações – *Recorridos* (2003) e *La limpieza de los Establos de Augías* (2004). A primeira foi montada com destroços do bairro e objetos com os quais os habitantes tinham ligação, na sede do Mapa Teatro – uma grande casa antiga no centro de Bogotá – que, além de ser local de trabalho de criação da companhia, comporta um teatro e um espaço para múltiplos usos. Os participantes criaram uma espécie de *museu da urgência*, usando documentos selecionados para a articulação de seu próprio objeto de memória. Contra a política da antimemória, de apagar um lugar histórico da cidade, os integrantes do Mapa, em diálogo com moradores do bairro, buscavam os materiais possíveis de produzir seu arquivo de lembranças. Rememorando, reconstruindo e resistindo à produção de vazio com a produção de sentido.

Figura 10: *Recorridos*. Foto: Mauricio Esguerra.

Figura 11: *Recorridos*. Foto: Mauricio Esguerra.

Figura 12: *Recorridos*. Foto: Mauricio Esguerra.

Figura 13: *Recorridos*. Foto: Mauricio Esguerra.

La limpieza de los Establos de Augías foi uma vídeo-instalação que aconteceu concomitantemente no Museu de Arte Moderna de Bogotá e no antigo bairro Santa Inês - o Cartucho, tendo como referência os mitológicos Trabalhos de Hércules, mais especificamente a situação de exílio à qual Hércules foi submetido. No tapume de zinco que cercava todo o perímetro do antigo bairro durante o período de sua transformação em parque, os artistas instalaram doze monitores na altura dos olhos dos passantes, exibindo imagens da demolição da última casa do Cartucho e depoimentos da ex-proprietária da casa, Juana, que posteriormente viria a participar do espetáculo *Testigo de la ruinas*. Em três altas colunas de cimento foram instaladas câmeras de vídeo que filmavam, dia e noite, o que se passava no canteiro de obras. Essas imagens eram projetadas diretamente, em tempo real, em uma parede do Museu de Arte Moderna. Criou-se assim uma espécie de diálogo, a partir do contato do público do museu com os passantes da rua, jogando com uma conexão improvável entre obras de cunho civil e artística, levantando questões sobre os usos da cidade. A quem servirá o parque em construção? Para onde foram os desalojados? O que foi feito da memória do antigo bairro?

Figura 14: *La limpieza de los Establos de Augías*. Foto: Rolando Vargas.

Figura 15: *La limpieza de los Establos de Augías*. Foto: Rolando Vargas.

Figura 16: *La limpieza de los Establos de Augías*. Foto: Rolando Vargas.

Testigo de las ruinas é a última etapa do projeto, configurada em forma de espetáculo, que passou a fazer parte do repertório da companhia. Em cena, quatro telas de projeção móveis, quatro projetores e uma senhora cozinhando em um fogão antigo em um canto do palco. As telas são manipuladas pelos artistas, propondo cortes e diferentes perspectivas às imagens projetadas. A senhora se chama Juana María Ramírez e passa o tempo que dura o espetáculo preparando *arepas*, bolinhos de milho típicos colombianos, e bolo de chocolate, que serão servidos ao público no final da peça. As imagens projetadas foram filmadas e editadas por Heidi durante o período da demolição do bairro. No início, Rolf faz uma breve introdução ao projeto e todas as cenas seguintes se passam por meio de projeções de vídeo, remetendo à exibição de um filme documentário, porém com a peculiaridade de as telas e as câmeras estarem em movimento, sendo manipuladas pelos artistas em cena. Inicialmente os moradores do bairro explicam a origem do nome *Cartucho* – que pode significar tanto algo descartável, que pode ser escondido, quanto o buraco em que este algo pode ser escondido. *Cartucho* para esconder alguma coisa, como em um bolso. *Cartucho* onde as pessoas entram e depois não conseguem sair. “Muitas meninas perdiam sua virgindade aqui, então dizíamos: nós vamos ao cartucho, para queimar um cartucho.” “Vamos comprar cartucho”, numa referência às drogas, aludindo ao pó e à pólvora para os cartuchos das armas. “Lá não era só o lugar para os vícios e prostituição, mas também o lugar para onde iam muitos refugiados”.⁶

6 Trechos do espetáculo *Testigo de las ruinas*.

Figura 17: *Testigo de las ruinas*. Foto: Rolando Vargas.

Figura 18: *Testigo de las ruinas*. Foto: Rolando Vargas.

Figura 19: *Testigo de las ruinas*. Foto: Rolf Abderhalden.

Figura 20: *Testigo de las ruinas*. Foto: Rolf Abderhalden.

As quatro telas de vídeo, assim como quatro paredes móveis, exibem um contínuo de imagens de paredes e casas caindo, intercaladas com os depoimentos de seus habitantes. Ora as telas estão lado a lado, ora são deslocadas, como que para nos convidar a mudar o ângulo de visão, ou para nos revelar as fendas criadas no entre-imagens, nos intervalos. Ao manipularem as câmaras e as telas, Rolf e Heidi, assessorados por outras quatro pessoas, constroem uma edição ao vivo, um movimento - criando sínteses e múltiplos e operando em disjunções. Juana continua todo o tempo no canto direito do palco, concentrada na preparação dos bolinhos que perfumam o ambiente. Seguem os depoimentos, que passam a versar sobre a resistência, de como os moradores permaneciam no bairro mesmo quando água e luz eram cortadas para tentar fazê-los partir. Vemos também passagens que contam a vida na comunidade, do que se fazia para ganhar a vida, de como era o bairro. Fortes relatos sobre o constante contato com a morte - os assassinatos, as mortes naturais, os corpos encontrados em containers -, além de trechos do processo de montagem de *Prometeo Ato I e II*. Histórias como as de tantos outros bairros tidos como abjetos que passam pelo programa global de renovação urbana.

Há no espetáculo dois fortes elementos que chamam nossa atenção: a presença constante de Juana e as passagens e presença de Rolf e Heidi. Juana foi a pessoa que mais resistiu a sair do Cartucho, sua casa foi a última a ser demolida. Sua presença em cena, preparando as *arepas* nos remete imediatamente às *madeleines* de Proust, o quitute que convoca o passado. Juana é uma ponte direta de conexão com o universo da demolição. Mais que isso, sua presença física em cena, ao lado de tantas imagens de destruição, faz também com que o vazio não soe estetizado. Como bem afirma Rolf, o artista “conserva sua importância enquanto promotor da agência estética - um procedimento através do qual uma imagem constrói precisamente a subjetividade” (2014, p. 95). Nós, os espectadores, sentimos que Juana está ali conosco como parte de um arquivo-corpo que segue em movimento. Seu corpo tem os vetores que remontam ao passado retratado nos vídeos, mas tem também a força do presente, de sua ação concreta e de sua permanência. Subvertemos, no lapso do tempo-teatro, o modo corriqueiro de considerar pessoas como dados, como estatísticas. Uma dentre aquelas milhares de pessoas que são desalojadas de centros urbanos está ali conosco. Sua imagem em cena é destacada da imagem de demolição dos vídeos e, nessa operação de troca de mídias, dá-se um leve deslocamento do real - oscilamos entre a referência à destruição de um lugar Cartucho, e uma presença atual: sua fisicalidade confronta-se com

algo que se mantém em acontecimento. A potência dos materiais apresentados com a presença corporal de Juana atualiza a experiência para o presente.

Em outro plano, temos Heidi e Rolf operando as telas e projetores de vídeos, exibindo-nos o que selecionaram mostrar e como escolhem fazê-lo. Percebemos a atenção dos artistas nesta operação de montagem ao vivo, que Heidi bem definiu como uma “prolongação do olhar da câmara e da edição”⁷. Em um determinado momento, os dois se colocam frente à tela e cobrem-se das cabeças aos pés com um tecido branco, como um lençol jogado sobre a cabeça, ou como se estivessem vestindo um tipo de burca branca. As imagens projetadas de frente ganham mais uma camada de superfície e observamos o relevos dos corpos como telas e, em seguida, as sombras de seus corpos nas telas de fundo. Ora as imagens se distorcem, ora novas imagens se criam. A presença dos dois em cena é mais um suporte para as imagens feitas no Cartucho, com seus destroços e com os depoimentos dos moradores. É o corpo deles, afetado por todo o processo que vivenciaram, que está ali para projetar e para servir de meio para que possamos visualizar as imagens. Eles se colocam entre nós e o bairro, passando a experiência vivida, fazendo continuar o acontecido. Os seus corpos inseridos nos registros das imagens são os mesmos corpos que haviam se colocado nas ruínas e que, durante quatro anos, haviam se aproximado do bairro de maneira íntima. Estão ali, transformando aquela experiência em outra, em experiência artística, e compartilhando-a com o público.

7 Heidi Abderhalden em entrevista concedida à autora (2017).

Figura 21: *Testigo de las ruinas*. Foto: Rolando Vargas.

Figura 22: *Testigo de las ruinas*. Foto: Rolando Vargas.

Figura 23: *Testigo de las ruinas*. Foto: Rolando Vargas.

Figura 24: *Testigo de las ruinas*. Foto: Rolando Vargas.

A teatralidade, aqui, está no ato da tradução do mundo-demolição vivido pelos dois artistas. Não se trata de nos informar de nada, afinal não nos faltam dados sobre situações de varredura urbana para a construção da bela cidade. Justamente por isso, por termos tantos dados e sabermos tanto, é que às vezes quase não mais os consideramos, ou nos resignamos a absorvê-los passivamente. Pouco importa. Em cena os artistas se colocam literalmente entre nós, público, e os habitantes do Cartucho, compondo imagens e récitas. Em pouco mais de uma hora de espetáculo compartilham o que lhes perpassou e a forma como foram afetados, por meio da construção das imagens projetadas. Juana está junto no trabalho e torna-se testemunha desse fazer. Já não são apenas os artistas que testemunham o desfecho do Cartucho, mas é também o próprio Cartucho testemunhando o fazer teatral. Certo que as experiências artísticas constroem uma forma de memória, mas é em cena que o arranjo desta memória vai conseguir tirá-la do papel de somatória de dados e informações para mostrar o não-dito, o apenas sentido. É aí que o artista toma posição e se coloca, quase imperceptível, mas inteiro e potente. O teatro acontece para nós nesse quase nada, no suspiro, na delicadeza.

Figura 25: *Testigo de las ruinas*. Foto: Rolf Abderhalden.

BR Trans - elementos de contexto

O ator, autor e diretor Silvero Pereira iniciou sua pesquisa sobre o universo de travestis e transexuais em 2000, no período em que ministrou oficinas de teatro na comunidade do Tapuio, no Ceará, incluindo o trabalho com travestis e transexuais em uma casa de detenção. O teatro, em tais contextos, era praticado como uma ferramenta de inserção social, focado em questionamentos sobre sexualidade, preconceito, afetividade e violência, mas acabou fazendo com que Silvero despertasse seu interesse pelo travestimento e pela transexualidade. Nesse mesmo período, ele frequentava o Curso Superior de Tecnologia em Artes Cênicas, no CEFET-CE, onde descobriu os textos do dramaturgo Caio Fernando Abreu. Imbuído das experiências práticas que estava desenvolvendo nos workshops e do encantamento com Fernando Abreu, que vai se tornar seu autor referencial, Silvero decide montar o espetáculo solo *Uma flor de dama* (2002), intercalando trechos de relatos das travestis e transexuais com quem ele vinha trabalhando nos workshops, com uma adaptação do conto “Dama da Noite”.

Eu tenho um sonho, eu tenho um destino, e se bater o carro e arrebentar a cara toda saindo daqui, continua tudo certo. Fora da roda, montada na minha loucura. Parada pateta ridícula porra-louca solitária venenosa. Pós-tudo, sabe como? Darkérrima, moderníssima, puro simulacro. Dá minha jaqueta, boy, que faz um puta frio lá fora e quando chega essa hora da noite eu me desencanto. Viro outra vez aquilo que sou todo dia, fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada. (Caio Fernando Abreu, *Dama da Noite*).

Durante o processo de montagem de *Uma flor de dama*, Silvero se questiona e se incomoda pelo fato de “usar” depoimentos das meninas travestis e transexuais com quem estava trabalhando, como se estivesse se apoderando de histórias de outros. Logo percebe o seu desejo de se travestir e, assim, construir seus relatos e sua história em cena e na vida. Eis o ponto chave de sua guinada pessoal e entendimento do seu projeto artístico e de vida - na confluência das experiências com a comunidade *trans* e da poética de Fernando Abreu, Silvero se reconstrói e cria, ou se recria em Gisele Almodóvar. Desde então, o artista dissolve sua identidade de gênero, ora assumindo o gênero feminino, ora masculino, inclusive em sua vida social e privada. Toda sua trajetória a partir desse momento será traçada

com este binômio e ele vai explorar o travestimento como uma potente técnica de trabalho artístico, posteriormente ampliando sua experiência para o corpo dos outros integrantes do coletivo *As Travestidas*.

Gisele nasce como uma personagem, mas com o passar do tempo ela vai se apropriando da minha vida de uma forma que hoje vai além do palco. É até uma sensação meio engraçada, meio esquizofrênica. Eu não sei dizer exatamente onde, hoje, termina o Silvero e onde começa a Gisele. Por exemplo, se eu sair de Gisele numa noite e no dia seguinte esquecer de tirar o esmalte das unhas e decidir fazer qualquer coisa cotidiana como pagar uma passagem de ônibus, comprar um pão numa padaria, as pessoas ficam olhando pra mim vestido como Silvero, mas com as unhas de Gisele. Na verdade eu não posso criticar a criatura, porque nem eu sei, naquele momento, que parte do corpo é o Silvero e que parte do corpo é a Gisele (PEREIRA, 2016, p. 22).

Figura 26: *BR Trans*. Foto: Jorge Etecheber.

Uma flor de dama foi convidado para fazer uma temporada no porão do Theatro José de Alencar, em Fortaleza, porém em um horário difícil de levar público para um teatro no centro da cidade, à meia-noite. Para resolver tal problema, Silvero decide fazer um espetáculo-festa e cria o *Cabaré da dama*, convidando o público a assistir a shows de dublagens e tomar drinks, antes de assistir ao espetáculo solo, que era seguido por uma festa, com DJ animando a pista e estendendo a noite até três ou quatro horas da madrugada. Da adversidade da proposta inicial de horário, o ator encontrou uma solução que não só agregou público como abriu a possibilidade de engajar novos artistas para participarem do cabaré. Assim, Verônica Valentino, Alícia Pietá, Denis Lacerda, Jesuíta Barbosa e Diego Salvador passam a participar de um núcleo de trabalho que, em 2008, vai se tornar o coletivo As Travestidas, cujo ponto de partida é o processo de travestimento. Logo montam seu primeiro espetáculo, *Uma engenharia erótica – fábrica de travestis*, a partir do texto de Hugo Benizarte, *Uma engenharia erótica no Rio de Janeiro*, revisitando o processo de criação de *Uma flor de dama*.

Dando sequência a seu trabalho, Silvero/Gisele continua com suas vivências como e com travestis e transexuais, partindo para Porto Alegre para realizar o projeto “Cartografia Artística e Social do Universo Trans no Brasil”, contemplado pelo Edital do MinC de Interações Estéticas, em 2012. Durante os seis meses em que passa na cidade, ele/ela volta a dar oficinas para detentos travestis e transexuais, no Presídio Central de Porto Alegre (PCPA), organizadas pela ONG IGUALDADE-RS, além de frequentar boates, bares e pontos de rua e, por vezes, se apresentar em shows junto com as *meninas* do sul. Silvero/Gisele se encontra com a diretora teatral Jezebel de Carli e a convida para participar como coordenadora do processo de montagem de *BR Trans*. A participação de Jezebel, que a princípio seria pontual, transforma-se rapidamente em uma forte parceria. Seu olhar externo e sua experiência de direção, com um trabalho focado em ações físicas, vão ajudar a organizar o arquivo vivo de Silvero/Gisele. Depois da montagem de *BR Trans*, eles darão sequência a um novo trabalho conjunto, dirigindo *Quem tem medo de travesti?* (2014), com o restante dos artistas do coletivo As Travestidas, em Fortaleza.

Em *BR TRans*, ao chegarmos na sala de espetáculo, somos recebidos por uma Gisele Almodóvar sorridente, dançando de modo discreto, embalada por música de fundo, aguardando o público se acomodar para então anunciar as instruções sobre fotos e vídeos durante o espetáculo: o público pode fotografar e filmar desde que use #brtrans ao fazer suas postagens, “a fim de que se possa

acompanhar a divulgação das imagens pelas redes sociais” (PEREIRA, 2016, p. 21). Em seguida, com um forte sotaque espanhol e muito carisma, Gisele explica que o ator Silvero Pereira não poderá comparecer para fazer o espetáculo naquela noite, mas que ela pode nos entreter contando sua história. Logo se apresenta como filha de Pedro Almodóvar e Gisele Bündchen e, em uma referência à personagem Agrado do filme *Tudo sobre minha mãe* (Pedro Almodóvar, 1999), conta dos custos dos procedimentos pelos quais passou: rasgado de olho, tetas, lábios, quadris, depilação a laser. Reitera que gosta muito de ser autêntica, “porque uma mulher é mais autêntica quanto mais se parece com o sonhado de si mesma!” (PEREIRA, 2016, p. 23). E encerra o prólogo lendo trechos da letra e cantando a música “*She is a Rainbow*”, dos Rolling Stones, enquanto ao fundo é projetada uma frase de Roberta Close: “Quando criança, me disseram que se passasse por debaixo de um arco-íris, virava mulher. Passei minha infância toda procurando um arco-íris” (PEREIRA, 2016, p. 26).

Figura 27: *BR Trans*. Foto: Jorge Etecheber.

Na sequência somos surpreendidos com a chave do trabalho - o ator se demaquila para revelar-se. Uma construção às avessas, uma desconstrução. A travesti se desmonta para dar espaço ao ator, inquieto, que vai nos contar seu percurso. Nessa inversão da ordem, ele limpa a maquiagem do rosto e desmonta o código da construção da máscara. A partir desse momento, e durante os quase setenta minutos de duração da peça, Silvero vai se desdobrar para nos apresentar histórias de travestis, transformistas e transexuais, tanto aquelas com que conviveu no período de pesquisa do projeto quanto outras cujas histórias chegaram até ele. O espetáculo tem uma forte estética *low tech*, recorrendo a recursos como lâmpadas caseiras operadas pelo próprio ator e imagens de vídeo projetadas na parede de fundo de cena. Intercalando fotos, frases, músicas cantadas, dublagens e relatos de histórias de outras *meninas*, reconhecemos o trabalho de uma diretora e de um ator que buscam uma construção cênica simples e potente. Recursos de cabarés de transformistas somam-se ao uso das músicas com o intuito de “conduzir o espectador entre a empatia e a crueldade, entre os anjos e demônios que habitam cada um de nós” (PEREIRA, 2016, p. 52). Sobre a construção dramatúrgica, Silvero ressalta:

As músicas nesta peça têm um papel específico na construção da dramaturgia. Não as uso como ilustração ou criação de atmosfera, mas como parte essencial do texto. Elas são parte da dramaturgia. “*Born to Die*”, título da música de Lana Del Rey, em português significa “nascida para morrer”. É neste contexto que se constroem as primeiras cenas do espetáculo: no campo da denúncia, da violência (2016, p. 48).

Corpos de travestis de mãos dadas são desenhados com giz no chão, em seguida impactantes imagens de travestis assassinadas são projetadas ao fundo e Silvero recita um trecho adaptado de *Hamlet*, de Shakespeare:

Uma desgraça segue os passos de outra. Tão próximas elas vêm. Tua irmã se afogou, Laertes. Inclinado sobre o riacho cresce um salgueiro choroso, com suas folhas cor de cinza refletidas na água. Lá ela fazia uma coroa misteriosa de botões de ouro, urtigas, margaridas e umas flores roxas a que nossos rudes pastores dão nomes grosseiros, mas que nossas recatadas donzelas chamam de dedos

de defunto. Lá então ela subiu pelos galhos retorcidos para pendurar sua coroa e ela, junto. Caiu na água, flutuou por um tempo como se fosse uma sereia e, então, começou a cantar. Inconsciente, inconsciente de sua própria desgraça como se fosse uma criatura daquele riacho, não demorou muito até que suas vestimentas começaram a ficar pesadas e arrastaram ela daquele canto melodioso para sua morte. Afogada! Afogada! (PEREIRA, 2016, p. 26).

Pouco depois ele vai apagar o desenho dos corpos no chão, recorrendo a um trecho de *Hamletmachine*, de Heiner Müller:

Eu sou Ofélia, aquela que o rio não conservou. A mulher na forca, com as veias cortadas, a cabeça no fogão a gás. Ontem deixei de me matar. Estou só, com minhas coxas, meus seios, meu ventre. Destruo o campo de batalha que foi o meu lar, a cadeira, a mesa, a cama. Abro as portas para que o vento possa entrar e o grito do mundo. Despedaço as janelas. Com as mãos sangrando rasgo as fotografias dos homens que amei e que se serviram de mim na cadeira, na mesa, na cama, no chão. Toco fogo na minha prisão. Jogo minhas roupas no fogo. Exumo do meu peito o relógio que foi o meu coração e vou para a rua, vestida em meu próprio sangue (PEREIRA, 2016, p. 29).

Na alternância de cenas densas com outras mais leves e engraçadas, vamos nos aproximando das *meninas* que Silvero nos apresenta: uma travesti prostituta que chora em uma mesa de bar; a transexual Bruna que trabalha para o serviço militar; uma exótica mulher que vive em sua quitinete invadida por baratas; Dani Boy e Tyna - detentas do Presídio Central de Porto Alegre; Gisberta Salce Junior, que em 2006 foi torturada e brutalmente assassinada por 14 adolescentes na cidade do Porto, em Portugal; e finalmente Babi, que sonhava em ser atriz.

Construindo a adaptação de um conto de fada às avessas, Silvero descasca um abacaxi enquanto conta a história de Marcelly, uma Cinderela de pés grandes que no final da década de 1970 foi do interior para a capital tentar a vida. Começou fazendo faxina na Santa Casa de Misericórdia onde conheceu Katy, a Branca de Neve da história. As duas se tornaram grandes amigas e Branca mostra para Cindy coisas importantes como “maçãs envenenadas, madrastas, silicone, cafetinas,

hormônios, necas, odaras, erês, elzas e, o mais importante de todos: o feitiço de Áquila. De dia a realidade, à noite Michelle Pfeiffer” (PEREIRA, 2016, p. 30).

Figura 28: *BR Trans*. Foto: Jorge Etecheber.

Em um depoimento pessoal, o ator conta sobre os preconceitos que enfrentou tanto na família, a partir dos seus sete anos de idade, quanto na escola onde “ÓDIO, SOLIDÃO, MEDO, EXCLUSÃO” (PESSOA, 2016, p. 36) foram as disciplinas que lhe obrigaram a fazer. E acrescenta o momento que se assumiu como Gisele, já na faculdade, para em seguida encerrar a cena, de forma catártica, com sua interpretação da música *Masculino e feminino*, de Pepeu Gomes.

Na sala de aula eu era chamada pelo nome de homem, mesmo já tendo assumido minha feminilidade. Os professores insistiam em me chamar pelo nome de homem. Então, joguei tudo para o ar, mandei a faculdade para “a puta que lhe pariu!” e fui trabalhar na noite. Fui pra batalha. Me assumi feminina, passei a tomar hormônios, deixei os peitinhos crescerem, cabelos curtininhos crescendo, roupas femininas... E precisava assumir meu nome: Gisele. Adeus ao meu lado masculino! Bem-vinda ao feminino! (PEREIRA, 2016, p. 36).

Figura 29: *BR Trans*. Foto extraída do vídeo do espetáculo pela autora.

Há um momento em que Silvero lê uma carta que recebeu de sua mãe, datada de 11 de agosto de 1996, quando ele tinha 14 anos. Por meio das afetuosas palavras maternas, reconhecemos de onde vem o ator: uma cidade do sertão cearense, onde o trabalho é escasso e os recursos poucos. O pai está pelejando fora e ainda não viu a camisa que o filho lhe enviou de presente, os irmãos graças a Deus vão bem. A mãe agradece a toalha que recebeu, mas lembra que não precisava ter se preocupado e se despede com um abraço forte. O ator está emocionado e a trilha sonora de fundo colabora para o momento de comoção. Em nota no roteiro do espetáculo, Silvero explica que a proposta da leitura da carta foi apresentada pela diretora Jezebel de Carli, com o intuito de fragilizar o ator virtuoso, que canta, pula, dança, opera som e luz. Ao público a carta chega como uma informação a mais sobre o artista, que parte da sua história íntima e pessoal para abranger a dura realidade de vida dos travestis. Vale-nos conhecer esse um pouco mais sobre quem está se entregando em cena pois nessa operação de inserção de diferentes camadas do real, o artista nos engaja.

Na cena final ele nos conta a história de Babi, que conheceu na Farrapos, avenida de prostituição de Porto Alegre. Seu sonho era ser atriz e ela começou a fazer show de transformismo até que um dia um diretor de teatro da cidade foi assisti-la e a convidou para fazer parte do seu grupo. Silvero conta de sua felicidade de subir no palco do Teatro São Pedro e em seguida canta, em uma forte e belíssima interpretação, a música “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque. Na última estrofe, troca o nome de Geni por Babi e o seguinte texto é projetado ao fundo: “Hoje, Babi mora em Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul. Se um dia você quiser ligar para a casa dela e falar com ela, chame pelo Carlos. A família detesta que a chamem de Babi” (PEREIRA, 2016, p. 45).

Figura 30: *BR Trans.* Foto: Jorge Etecheber.

Experiência em cena

A questão da experiência, que salientamos em *Testigo de las ruinas* e *BR Trans*, aponta diferentes perspectivas para abordarmos os conceitos de representação e teatralidade, sobretudo por focarmos propostas artísticas que se constroem a partir de testemunhos colocados em cena. Chamamos a atenção para os mecanismos de confronto entre experiência e informação, mais especificamente quanto ao desenvolvimento das ideias de precariedade e esgotamento, que servem de base e ferramentas para desdobrar questões que os espetáculos apontam.

O pedagogo e filósofo Jorge Larrosa Bondía estabelece as diferenças fundamentais entre experiência e informação, lembrando-nos que experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. A informação não deveria ser considerada como experiência pois o sujeito da informação passa seu tempo acumulando dados mas não necessariamente deixando que algo aconteça consigo e “uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível” (BONDÍA, 2002, p. 22). Tal afirmação revela uma tendência fatalista - estamos fadados a viver em uma sociedade marcada pela informação, portanto anestesiados em relação aos acontecimentos ao nosso redor. A informação, ou o bombardeamento de informações ao qual estamos submetidos, nos distancia da possibilidade de realizarmos nossa próprias experiências, nos constitui como sujeitos com necessidade de estar cada vez melhor e mais informados e que, além de tudo, precisam opinar.

Perante tantos veículos de informação e inseridos em redes sociais que requerem nossa participação, nos colocamos aptos e muitas vezes quase obrigados a expor um ponto de vista, concordar ou discordar de determinadas colocações, sem nos darmos, no entanto, o tempo necessário à reflexão. Em várias de suas obras, Walter Benjamin discorre sobre os meios de comunicação como *dispositivos modernos de destruição* da experiência, com a aterrorizadora capacidade de manipular nossa consciência. Bondía atualiza tal constatação, acrescentando o fato de os meios de comunicação serem a *perversa aliança entre informação e opinião*, ocupando o espaço do acontecimento e destruindo a experiência, o que é ainda mais grave e mais profundo do que os efeitos da “conformação da nossa consciência” (2002, p. 19).

Para o autor, a informação e a opinião são a grande luz que nos cega e nos paralisa, revelando que “o sujeito individual não é outra coisa que o suporte informado da opinião individual e o sujeito coletivo, esse que teria de fazer a história segundo os velhos marxistas, não é outra coisa que o suporte informado

da opinião pública” (2002, p. 19). É certo que uma forma de alienação se impõe, paradoxalmente constituída pelo excesso de informação e opinião, mas não podemos deixar de salientar que, por outro lado, novas formas de comunicação e participação deslocam hegemonias e possibilitam articulações anteriormente difíceis de estabelecer. É importante não nos esquecermos dessa quase apagada possibilidade real de estabelecermos novas redes de trocas, antes de voltarmos à conclusão de que são as luzes – dos *outdoors*, das telas de TV, dos *tablets*, computadores e holofotes – focadas na construção de imagens de consumo, que embaralham nossa capacidade de vivenciar o que realmente nos é fundamental, transformando-nos em seres domesticados, dóceis, manipuláveis.

A imagem das luzes que nos ofuscam também foi usada por Pasolini ao se manifestar contra o brilho da promessa de uma vida artificial – no caso, intimamente atrelada ao poder político – que acaba por obscurecer qualquer possibilidade de verdadeira e genuína experiência. Ele se refere ao massacre da classe operária pela burguesia e à ascensão de uma nova roupagem do fascismo na política italiana da década de 1970. Desiludido com seu tempo e com a capacidade de resistência do povo às forças de poder, o cineasta demonstra nos escritos do final da sua vida, desistir ou não mais acreditar na classe social italiana que tanto o inspirou. O povo que outrora lutava concretamente contra os patrões, que era capaz de agir de acordo com seus desejos e que transbordava vitalidade, havia se tornado submisso, achatado, resignado. No seu célebre texto de 1975, “O artigo dos vaga-lumes” (*L’articolo delle lucciole*), publicado inicialmente sob o título de “O vazio do poder na Itália” (*Il vuoto del potere in Italia*), o diretor recorre à imagem da desapareição dos vaga-lumes.

A obra de Pasolini, contaminada por vaga-lumes erráticos – gente comum em seu cotidiano –, com planos de câmaras que nos aproximam da vida do povo, de seu bailar e de suas errâncias, exalta a força dos espíritos populares e sua incrível capacidade de resistência. É aí que o diretor encontra a potência de vida – toda sua inspiração artística e intelectual. O apagamento dos vaga-lumes, ocultos por uma luz maior, é para o autor a destruição dessa força, ou da vida com possibilidade de experiência, com ações e reações em relação à concretude das ocorrências do dia-a-dia. O ofuscamento é a condução da vida por uma falsa promessa, pela construção de uma *pseudo* ideia de bem-estar, por um sequestro dos desejos em prol de arranjos que convêm não a si, mas a outrem.

São também de experiências que se constroem as narrativas dos espetáculos *BR Trans* e *Testigo de las ruinas*. O primeiro, a partir da imersão no universo

transexual e o segundo da vivência do processo de demolição do bairro central de Bogotá. São obras intrinsecamente ligadas a seus contextos - a brutalidade a que estão expostos os travestis no Brasil e a violência dos processos de renovação urbana na América Latina, mais especificamente em Bogotá - e que nos apresentam tais realidades de modo mais concreto e límpido do que as realidades criadas pelas mídias e meios de comunicação de massa, normalmente calcadas em clichês. A vivência intensa das situações extrapola o corpo do artista para tornar-se corpo coletivo, ao chegar até nós. São artistas que partem de uma inquietação, fazem um mergulho profundo na matéria com que trabalham e, de tão visceralmente imbuídos que estão, não lhes resta outra opção a não ser a construção da obra. Obra não no sentido de objeto passivo a ser contemplado, mas a obra artística como proposta de se colocarem no mundo, de expor a suas formas de organizar as experiências que os perpassam e de compartilhá-las com seu público.

Independente do modo como tratam as realidades que enfrentam, reconhecemos a busca pelo embate em um engajamento de corpo inteiro e, sobretudo, o reconhecimento das forças de vida nos extratos da sociedade que são comumente tratados como abjetos. Eis aqui talvez o ponto essencial que aproxima o trabalho de Silvero do de Heidi e Rolf - são artistas que percebem a potência do outro e que a absorvem. Buscam meios de criar relações que consideram justas e verdadeiras, sem anularem o lugar de onde vêm. Trazem até as salas de teatro e lugares de cultura pessoas que transitam fora das representações hegemônicas: os *monstros* da sociedade, que, para muitos, ainda existem a contragosto, que são enxotados ou até mesmo eliminados por pessoas que simplesmente prefeririam que elas não existissem: as situações delicadas, as relações evitadas. Por via da arte, criam formas de resistência ao esquecimento e apagamento da memória para que vozes portadoras de potência de vida, que são sistematicamente negligenciadas, não sejam silenciadas. Pois, como ressalta Ileana Diéguez Caballero, quando “a arte torna visíveis os processos de aniquilação que vão deteriorando as comunidades, lança uma advertência. Esse assinalamento é também resistência contra a indiferença e uma aposta pela transformação da vida” (CABALLERO, 2011, p. 140).

Passados pouco mais de trinta anos da aparição de “O artigo dos vagalumes”, o filósofo Georges Didi-Huberman, retoma a imagem usada por Pasolini para nos indicar uma pista, recorrendo à destruição da experiência exposta por Benjamin e confrontando-a com as reflexões de Agamben, para quem a potência de vida também parece pouco viável:

Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo. Benjamin, que já em 1933 havia diagnosticado com precisão esta “pobreza de experiência” da época moderna, indicava suas causas na catástrofe da guerra mundial, de cujos campos de batalha “a gente voltava emudecida... não mais rica, porém mais pobre de experiências partilháveis.... Visto que as experiências jamais receberam desmentido tão radical quanto as experiências estratégicas na guerra de posição, as experiências econômicas na inflação, as experiências corpóreas na fome, as experiências morais no despotismo. Uma geração que tinha ido à escola em bonde puxado a cavalo encontrava-se em pé, sob o céu, numa paisagem em que nada permanecera inalterado, salvo as nuvens; e no centro, em um campo de força de correntes destrutivas e explosões, o frágil, o minúsculo corpo humano” (AGAMBEN, 2008, p. 21).

Didi-Huberman reitera que o declínio não quer obrigatoriamente dizer desaparecimento, construindo, assim, sua reflexão sobre o que seria a sobrevivência dos vaga-lumes. Sua tese é que as propostas de Agamben para a leitura do contemporâneo são fundamentadas a partir de uma leitura de Benjamin: “as ações da experiência estão em baixa...” (*die Erfahrung ist im Kurse gefallen*) (BENJAMIN, 1996, p. 198), que considera uma *destruição efetuada, realizada*, tornando a vida cotidiana mais que nunca insuportável. “Da mesma forma que, aos olhos de Pasolini, havia uma destruição efetuada no desaparecimento dos vaga-lumes, Agamben converte a ‘queda’ diagnosticada por Benjamin em ocorrência passada, em ‘destruição’ sem recurso” (2011, p. 120). Porém, ao retomar a frase de Benjamin em seu original em alemão *die Erfahrung ist im Kurse gefallen*, Didi-Huberman salienta que o particípio *gefallen* indica um movimento horrível, mas que, ainda que tenebroso, não deixa de ser um movimento:

O que Benjamin descreve é, sem dúvida, uma destruição efetiva, eficaz; mas é uma *destruição não efetuada*, perpetuamente inacabada, seu horizonte jamais fechado. O mesmo aconteceria então com a experiência e com a aura, pois o que se apresenta, em geral,

sob o ângulo de uma destruição acabada da aura nas imagens à época de sua reproduzibilidade técnica pede para ser corrigida sob o ângulo do que chamei uma *suposição*: o que “cai” não “desaparece” necessariamente, as imagens estão lá, até mesmo para fazer reaparecer ou transparecer algum resto, vestígio, ou sobrevivência (2011, p. 121).

Ora o que seriam vestígios ou sobrevivência? Seguindo o entendimento de Didi-Huberman estaríamos então salvos por um partícipio? É certo que Bondía, assim como Pasolini e Agamben, ressaltam nossa incapacidade de efetuar e transmitir experiências. Não colocamos em questão tais constatações, mas a partir delas e talvez por causa delas procuramos no teatro artistas que oferecem modos de resistência a tal fatalidade. Artistas que fazem reluzir a bela imagem da sobrevivência dos vaga-lumes, abordando temas considerados abjetos pelo mundo pasteurizado e plastificado, seres que, em muitos casos, vagueiam, fragilmente nos revelando “a humanidade reduzida à sua mais simples potência de nos acenar na noite” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30). Cada acender de um vaga-lume é uma possibilidade de compartilhar um raro escape, um lampejo, como se fôssemos banhados de luz, como vislumbre de um tempo forte no qual fosse possível ofuscarmos obscurantismos. Eis aí o lugar onde a força do teatro, do compartilhamento em um momento preciso, evoca e resguarda sua tradição.

O teatro de testemunho não seria também uma tradução de mundo, fazendo ressurgir, em contextos distintos, uma realidade “original”? Os artistas, sob essa perspectiva, seriam então mediadores de ressurgências, agentes de um *fare resurgere* que desloca ligeiramente o real de seu campo de vida cotidiana para o tempo-espço estético do teatro. E, nessa operação de tradução, não só resguardam como agregam *um pouco mais de vida* às realidades.⁸

8 As tradutoras do texto de Didi-Huberman para o português (*Sobrevivência dos vaga-lumes*), Vera Casa Nova e Márcia Arbex, esclarecem, em nota no livro, a opção por traduzir a palavra *ressource*, tanto por “recurso” quanto por “ressurgência”, dependendo do contexto específico em que aparece no texto. Ressurgência “leva em consideração a etimologia de *ressource*, do verbo *resourdre*, que significa *rejaillir*, jorrar, surgir de novo, do latim *resurgere*” (2011, p. 120, N.T.). Didi-Huberman esclarece que usa a palavra *resource*, como uma maneira pessoal (em francês) de traduzir o termo heideggeriano *Möglichkeit*, como possibilidade; em contraponto a *potere* (poder), como traduzido por Agamben, cuja opção foi criticada por Ludger Schwarte e Sigrid Weigel. (2011, p. 120, N.T.). Nesses textos derivados, por força dos mecanismos de tradução, com camadas de criação inevitavelmente acrescentadas aos originais, reside o que Derrida chama de *sobrevida* da obra, aquilo que lhes “dá um pouco mais de vida, mais que uma sobrevivência” (DERRIDA, 2002, p. 33).

Em sua tese de doutorado⁹ em etnocenologia, Rolf tece em ato poético a trajetória artística da construção dos trinta anos do Mapa Teatro, de 1984 a 2014. O fortuito encontro com este seu texto enriquece este capítulo, surpreendendo-nos, por vezes, por dialogar com algumas mesmas e exatas referências que estamos abordando, como a queda da experiência colocada por Benjamin e Agamben. Observamos os artistas atentos a reagirem a tal problemática:

As reflexões de Walter Benjamin, aprofundadas e retomadas aqui por Giorgio Agamben a respeito da experiência e da sua inevitável queda, nos obrigam a nos posicionarmos. No trabalho do Mapa Teatro sempre fomos sensíveis a tal constatação, procurando construir figuras que a ela pudessem resistir. A testemunha é para nós uma dessas figuras fundamentais que podem contrariar esta perda generalizada da experiência, que não se limita apenas ao contexto da Guerra Mundial, nem mesmo, no nosso caso, ao conflito colombiano, mas que invadiu todos os níveis da vida moderna, em tempos de paz, em qualquer lugar do globo (ABDERHALDEN, 2014, p. 199).

Ao elencarem as figuras de testemunho, no caso de Rolf e Heidi, ou ao testemunhar uma realidade por via do travestimento, no caso de Silvero, os artistas reforçam a crença na experiência como meio para construir suas narrativas. Trazem para a sala de teatro alguns dos *monstros* da sociedade, expondo sua marginalidade e precariedade como força e potência, capazes de reverterem o movimento de queda da experiência; ou como fragilidade e potência, capazes de resistirem aos clichês que lhes são atribuídos. Em todo caso, não há ficção nos fatos expostos, mas há reconstrução de sentido nas narrativas. Na inversão da conotação de precariedade e marginalidade desponta a teatralidade e força artística dos trabalhos.

Esgotamento e precariedade como potências de criação

Sobre a noção de *precariedade* recorreremos às reflexões da performer e teórica da performance, Eleonora Fabião, que, por sua vez, encontrou o conceito nos escritos de Lygia Clark. No ano em que Clark abandona a relação obra de arte/

9 ABDERHALDEN CORTÉS, Rolf. *Mapamundi - Plurivers poétique (Mapa Teatro: 1984-2014)*. Tese de doutorado, Paris VIII- St. Denis, 08 dezembro de 2014.

público (1963) e passa a convocar o público à participação na construção do ato estético, ela se questiona justamente sobre a perda da *unidade total* e a nova condição do *precário* e do *movimento permanente*, que passam a ser constitutivos de sua condição. A artista logo percebeu que estava chorando por algo fixo que já não fazia mais sentido “em vez de aceitar na maior alegria o precário como conceito de existência.” (CLARK, 1997, p. 63). Tal deslocamento de conotação é retomado por Fabião ao salientar a condição do performer em um contexto regido por valores antagônicos:

Performers valorizam a precariedade num contexto econômico que a compreende como ausência de valor, num contexto moral que a condena como debilidade e deficiência, num contexto psicossocial que a associa exclusivamente com tristezas e penúrias. Um contexto cultural que perversamente determina que a precariedade - e não a ditadura do capital, o fechamento do sentido ou o corpo colonizado - é justo o oposto da vida (2012, p. 65).

Um dos embates que se apresentam nos espetáculos do Mapa Teatro e do coletivo As Travestidas é exatamente aquele que se move contra a perversidade de nossos contextos socioculturais. Mas ao contrário de uma leitura dialética simples, são as diversas facetas de situações complexas e intercaladas que problematizam as experiências. Já de partida estamos em uma sala de teatro, em um centro cultural ou na programação de algum festival, locais onde normalmente os espetáculos são apresentados. É desse lugar de cultura que afrontamos temáticas e contextos icônicos da nossa sociedade, aproximando-nos dos sujeitos implicados. Estamos, sobretudo, face aos artistas que elaboraram em ato estético o recorte que nos é apresentado. As problemáticas sociais que poderiam facilmente ser transformadas em apresentação de dados, ou as pessoas em questão - transexuais e travestis no caso do *BR Trans* e os moradores do bairro Cartucho em *Testigo de las ruinas* -, que arriscariam se tornar imagens fetiches, escapam do lugar previsível por meio de atos de conduta dos artistas. No caso de Silvero Pereira, o seu *devir* travesti, que nos é desvelado no espetáculo, foi o modo que intuitivamente encontrou para “colocar-se na fogueira”. E em um processo de combinações do si mesmo e dos travestis e transexuais, ele nos incorpora. O teatro ocorre justamente neste corpo expandido, nesse colocar-se em jogo. Não em representação, mas em ato.

Já no caso do Mapa Teatro, a elaboração das figuras de testemunho foi inicialmente motivada pela necessidade de ampliar o campo de suas experiências, com a intuição, como afirma Rolf, de que “o contexto teatral constituído definitivamente não era suficiente para traduzir e dar conta da complexidade, dos contrastes e paradoxos inerentes ao nosso tempo e ao nosso contexto singular” (2014, p. 201). O artista acrescenta:

É no contexto de comunidades heteróclitas, ao mesmo tempo fortes e vulneráveis, submissas e revoltadas, e através de gestos artísticos muito diversos que nós tentamos, através da figura do testemunho, interrogar estas questões e problematizar suas experiências (2014, p. 203).¹⁰

É no corpo a corpo, na vivência das situações *in loco*, que Rolf e Heidi vão se deixar afetar pela realidade que os provoca para, em um segundo momento, organizar suas experiências a serem compartilhadas com o público, levando-nos a pensar na *atitude crítica* perante a atualidade, tal como definida por Foucault.¹¹

Percebemos, em ambos os casos, um jogar-se no turbilhão onde estão as questões com as quais os artistas querem ou precisam se relacionar. Um entrar no redemoinho de corpo inteiro, em estado de entrega com a força da fragilidade que tal ato requer. Portanto, considerarmos a precariedade, o esgotamento e a exaustão *leitmotifs* da criação dos artistas parece-nos fundamental para o entendimento das camadas dramatúrgicas das obras. Tanto em *BR Trans*, quanto em *Testigo de las ruinas*, temos uma composição textual, imagética e sonora que alterna estados de força de resistência e de força de fraqueza perante a lei e a incapacidade de mudar o *status quo* em relação à população marginal. É do ato genuíno de afrontar o balanço de tais estados que se constrói a narrativa que nos é apresentada. Estamos, portanto, falando de uma textualidade que implica não só o texto, as músicas e as imagens, mas também o confronto de vetores de forças com o qual nos identificamos uma vez que estamos igualmente imersos nesses *estados precários*. O fio que conduz nossa leitura dos espetáculos não é o enredo

10 Tradução da autora para: *C' est dans le cadre de communautés hétéroclites, fortes et vulnérables, soumises et révoltées, à la fois, et à travers des gestes artistiques très divers, que nous avons tenté, faisant appel à la figure du témoin, d'interroger ces questions et de problématiser leur expériences.*

11 Cf. FOUCAULT, Michel. O que são as luzes?. In: **Ditos e escritos II**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 335-351.

em si, mas são as tabulações do esgotamento que nos assola, a experiência se colocando para nós como precariedade e potência.

No livro *O Avesso do niilismo – cartografias do esgotamento*, o filósofo Peter Pál Pelbart constrói uma cartografia coletiva do esgotamento apontando os “contra-movimentos” do presente, que colocam em evidência a derrocada do sistema vigente ao mesmo tempo em que abrem brechas para entrever novos desejos. Sua reflexão aponta para o esvaziamento do sujeito, como observado em tantos personagens literários – “de *Bartleby* ao artista da fome de Kafka – que precisam de sua imobilidade, no limite do corpo morto, para dar passagem a outras forças que um corpo excessivamente ‘blindado’ não permitiria” (PELBART, 2013, p. 31). É a partir da ideia de «vida nua, vida besta e uma vida», que se contrapõem ao mesmo tempo em que se sobrepõem, que Pelbart delineia o campo de batalha no contexto biopolítico, onde a própria vida está colocada em jogo. A “vida nua” de Agamben é a expressão do corpo dócil exaurido, do corpo blindado. Já a “uma vida” de Deleuze são os corpos que se permitem frágeis para tornarem-se permeáveis, suscetíveis a afetos. E o rebaixamento global da existência pode ser definido como “vida besta”, essa depreciação da vida, sua redução à vida nua, à sobrevida. A este espectro convergem vidas que a sociedade do bem – branca, educada, corretamente colocada e inserida no sistema – julga como marginais e monstruosas. Os travestis, transexuais, pobres, drogados, refugiados e sem-teto aderem facilmente a tal imagem.

Mas às vezes é no extremo da “vida nua” que se descobre “uma vida”, assim como é no extremo da manipulação e decomposição do corpo que ele pode descobrir-se como virtualidade, imanência, pura potência, beatitude (PELBART, 2013). É no extremo da fragilidade, da precariedade que apontam forças capazes de reverberar novas narrativas. É na marginalidade dos travestis e transexuais, na miséria dos sem-posses, dos viciados, dos delinquentes, dos apêndices da sociedade, que observamos a potência dos espetáculos. Pois mesmo “no corpo blindado se insinua uma estratégia de resistência: ele é o corpo do homem sem qualidades, sem particularidades, sem substancialidade do mundo, onde já nem o *biopoder* pega” (PELBART, 2013, p. 34).

Testemunho e travestimento como dispositivos teatrais

BR Trans e *Testigo de las ruinas* são trabalhos que se constroem com a potência dos testemunhos das experiências prévias dos artistas com a realidade que apresentam em cena. Em *BR Trans* os testemunhos se dão nos relatos das histórias

que nos são apresentadas, através da técnica de travestimento desenvolvida pelo ator. No ato de travestir-se Silvero tanto se revela quanto compartilha outras subjetividades conosco. Já em *Testigo de las ruinas*, Rolf e Heidi constroem um arquivo da destruição do Cartucho, organizando diferentes figuras de testemunho sobre o acontecido, incluindo o testemunho próprio. Em cena temos a presença física tanto dos artistas quanto de uma ex-moradora do bairro, além da presença, por vídeo, de tantas outras vozes que pertencem a ou a quem pertence tal história.

Uma vez em cena, tais construções encontram o público e assim transformam-se em experiências teatrais. O nosso testemunhar a cena, em embate com os testemunhos em cena, vai construir o sentido das peças.

Dentre as diferentes possibilidades de etimologia da palavra testemunho, duas ou três servem a ilustrar essa reflexão. A primeira delas considera que testemunha provém do latim *testis*, testemunha-se pelo desejo de se posicionar. A segunda definição remete ao ato de resistência à barbárie do esquecimento - “sua relação com o acontecimento da violência lhe confere uma potencialidade política singular. A testemunha retém a memória direta da barbárie; ela contém a possibilidade de desarmar o pretenso naturalismo da biopolítica”.¹² E a terceira e mais pitoresca, é o significado de testemunho como o bastão usado no atletismo - um tubo cilíndrico de metal ou madeira que deve ser passado de um membro a outro da mesma equipe, em corridas de revezamento.

Vamos nos distanciar um pouco de uma das definições mais comuns de testemunho - uma terceira pessoa que se coloca sem que tenha relação direta com o fato ocorrido, nem de um lado e nem de outro de um litígio - para pensarmos no testemunho como um ato de desejo vital, uma resistência e batalha contra o apagar de determinados fatos da memória coletiva, e como o movimento de dar continuidade, de passar o bastão. Não no sentido de repassar uma informação, mas no sentido de compartilhar uma experiência. O testemunho como uma possibilidade de nos aproximarmos do sentimento do outro, de construirmos algo em relação ao outro e inclusive em relação a nós mesmos. Nos casos aqui apresentados, os espetáculos teatrais são a parte final de projetos de pesquisa artística mais amplos e as trajetórias colocadas em cena revelam-nos o percurso dos artistas em sua construção com o tema apresentado. Estamos no teatro a compartilhar testemunhos

12 RUIZ, Castor Bartolomé M. M. A testemunha e a memória. O paradoxo do indizível da tortura e o testemunho do desaparecido. In: **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, Vol. 48, N. 2, p. 70-83, mai/ago 2012.

de precariedades que também nos constituem, testemunhando o outro e nós mesmos em um jogo de sutis vibrações.

Os dois espetáculos não apresentam as características de um teatro de representação pois não há a construção de personagens pelos atores. Pelo contrário, há uma apresentação do si mesmo-artista em cena, em uma deliberada escolha de não representar papel algum mas sim de assumir seu papel em cena. O travestimento, no caso do trabalho de Silvero Pereira, e as figuras de testemunho, no caso do Mapa Teatro, funcionam como dispositivos que, ao possibilitarem o acesso dos artistas às realidades que lhes tocam, oferecem-nos as pistas para o compartilhamento do ato estético. A relação do público com as obras pode se dar pela via da história que se conta, pela forma com que estas histórias são apresentadas, ou ainda, pela interseção das duas coisas.

Ao percebermos essa conjunção compreendemos que não se trata de uma ação sobre a ação do outro, mas sim de ação com o outro. Em ambos os casos há o encontro do artista com um extrato da realidade e o desenvolvimento de um testemunho, mas eles se desdobram, cada um a seu modo. No caso do Silvero, o travestimento opera como potência de conexão e de inserção no contexto, enquanto que no caso do Mapa, são as figuras de testemunho, com as quais os artistas já trabalham há mais tempo, que se multiplicam e abrem espaços para novos encontros, novas trocas e para a construção de uma nova realidade em conjunto com o público presente. Ainda que percebamos o travestimento também como uma forma de testemunho, ou que o travestir-se, em determinados contextos, pode traduzir o desejo de alterar-se, um modo de trazer a alteridade para si e, deste modo, testemunhá-la, vamos fazer uma breve abordagem sobre tais procedimentos separadamente, acentuando características próprias a cada um.

Sobre o travestimento

No processo de travestimento, tanto Silvero quanto os outros atores do coletivo As Travestidas, descobrem a potência de transformar-se em ser sendo-o. Alguns deles se travestem ou não no dia a dia de suas vidas, conforme seus desejos e vontades, outros seguem como travestis, enquanto ainda outros escolhem fazer os protocolos de mudança de sexo. O trabalho que Silvero iniciou na comunidade de Tapuio desencadeou o processo de travestimento, usando o dispositivo como procedimento artístico. Se inicialmente ele concebeu criar um trabalho sobre as travestis, logo percebeu um deslocamento primordial que o fez travestir-se, para então criar o trabalho *enquanto* travesti. Tal procedimento nos remete à

reflexão da filósofa e produtora cultural Paul B. Preciado ao ressaltar que não só a ciência mas também a arte e o ativismo são similares à ciência de laboratório, pois possuem o poder de criar e não apenas o de descrever, descobrir ou representar os artefatos (PRECIADO, 2008). Os atores que se agregaram ao coletivo encontraram, cada um a seu modo, a relação com o transformar-se. Não há sentido em fazer categorizações, estabelece-se um trânsito livre de gêneros que não se coloca como questão. Paralelamente, as causas concretas de ameaças aos travestis e transexuais se incorporam aos espetáculos através da dramaturgia que na maioria das vezes é tecida pela montagem de textos literários, de testemunhos e relatos próprios e de terceiros. Os relatos, tanto de experiências pessoais quanto de dados oficiais, assumem, inevitavelmente, denúncias. Os espetáculos foram consequentemente sendo convidados, apropriados, endossados por ativistas de movimentos LGBT, ao mesmo tempo em que o coletivo foi se conectando com tais movimentos.

O trabalho artístico do coletivo *As Travestidas* se expande, de certa forma, para o campo político. Mas não pelo fato de se unir aos ativistas, mesmo que essa seja uma das expressões políticas possíveis, mas pelo seu “modo de representação” (LEHMANN, 2002, p. 72), pelo fato de elaborarem um deslocamento estético. E os corpos/sujeitos transformados inicialmente pela ação artística se expandem também para fora do teatro. Esse movimento é seguido do seu reverso - do que, de fora do teatro, se adentra. *As Travestidas* são atrizes e maquiadoras e dançarinas e cantoras e escritoras e designers e professoras e etc. A montaria, ato de montar-se, de travestir-se, ocorre independente da cena - as meninas se montam para o espetáculo, para shows, para vídeo e cinema, mas também para sair, para ir ao teatro, ao cinema, a um bar. Em cena elas não são mais travestis teatrais - o trânsito de suas práticas faz com que o limite do que seja teatro advenha do roteiro que criam para uma obra, e do tempo e espaço no qual se apresentam, e não de um modo de representar ou de construir personagens.

As críticas que sofreram em Fortaleza, quando apresentaram seus primeiros espetáculos, dizendo que elas faziam teatro como desculpa porque na verdade queriam ser travestis, é uma inversão que não faz sentido senão para constatar a dificuldade em se viver sem a certeza do sexo. Preciado se apoia no eixo da gestão política e técnica do corpo, do sexo e da identidade, construindo uma análise sexopolítica da economia mundial que nos ajuda a compreender tal fenômeno através de uma perspectiva mais geral. No atual sistema, que ela define como *farmacopornográfico*, o gênero do futuro não é

nem metáfora, nem ideologia, ele não é redutível a uma performance: é uma tecno-ecologia política. A certeza de ser homem ou mulher é uma ficção somato-política produzida por um conjunto de tecnologias de domesticação do corpo, de técnicas farmacológicas e audiovisuais que fixam e delimitam nossas potencialidades somáticas e funcionam como próteses da subjetivação (PRECIADO, 2008, p. 104).¹³

O jogo de luzes mencionado pela autora - técnicas farmacológicas e audiovisuais - ao mesmo tempo que nos cega envia rajadas de claridade a romper moralismos. Eis a outra face, aquela do efeito das luzes que não podemos esquecer - considerando os corpos individuais como uma extensão das tecnologias globais de comunicação devemos nos lembrar que hormônios, câmeras e luzes que servem a domesticar os corpos são também as ferramentas para os movimentos de expansão dos gêneros. Assim as integrantes do coletivo As Travestidas, que passaram pelos procedimentos hormonais de transformação de sexo ou as que apenas se travestem com roupas, sapatos, cabelos, maquiagem e trejeitos, se integram a um grupo que refuta as pesadas normas de conduta a que está sujeito, na maioria dos casos, provenientes da forte religiosidade evangélica ligada às suas origens familiares. Não por acaso, uma das ações artísticas do coletivo foi a realização de um calendário no qual as meninas montavam cenas bíblicas com suas imagens como travestis. Uma reivindicação de legitimidade perante Deus recorrente no universo trans, observado também em outros espetáculos, como, por exemplo, na recente montagem do solo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* (2009), de Jo Clifford (Escócia), encenado pela própria autora e por Renata Carvalho, com direção de Natalia Mallo, na versão brasileira (2016). Em uma atualização de histórias bíblicas, a peça traz Jesus para o tempo presente, na pele de uma mulher transgênero e discute os preconceitos e marginalização pelos quais passam travestis e transexuais.

Em *BR Trans*, o jogo entre Gisele e Silvero desconstrói a dualidade ator/personagem, visto que a alternância de ambos não é um “fazendo” o outro, mas a

13 Tradução da autora para: *Le genre à venir n'est ni métaphore, ni idéologie, il n'est pas réductible à une performance : il est une techno-écologie politique. La certitude d'être homme ou femme est une fiction somato-politique produite par un ensemble de technologies de audiovisuelles qui fixent et délimitent nos potentialités somatiques et fonctionnent comme des prothèses de subjectivation.*

mais singela demonstração de sua coexistência, dentro e fora do teatro. Em espetáculos-testemunho, a subjetividade dos artistas se coloca de formas diversas - na escolha do tema que abordam, na montagem e na construção das narrativas; no modo como se apresentam e articulam seus discursos e finalmente nas interações com o outro e com o contexto. No caso do coletivo As Travestidas, são os próprios corpos dos artistas que funcionam como uma bio-plataforma de arquivo vivo, deixando que forças distintas os abalem, trazendo dúvidas para terrenos onde reinam certezas.

Na história do teatro, o travestimento, sobretudo de homens em mulheres, é comum. No século XVIII as *drags* (*dressed as a girl*) eram o recurso usado para a representação dos personagens femininos pelos rapazes; no kabuki japonês, os *onnagata* ou *oyama* são os atores masculinos que fazem os papéis femininos; e em tantos espetáculos satíricos os homens se vestem de mulheres. No teatro de Brecht, ao qual Silvero faz menção como sendo uma de suas referências, são muito importantes as cenas de paramentação, que, em certo sentido, também podem ser lidas como rituais de travestimento. A diferença do travestimento que Silvero propõe é que não se trata de travestir para representar um papel feminino, senão de apenas travestir-se. A certeza de ser homem ou mulher não importa aos atores, pois não há um transformar-se e um “destransformar-se”, tampouco se metamorfoseiam em diferentes personagens. Observamos a constituição subjetiva de um entre-dois, de um espaço de possíveis para que se possa trafegar sem regras. O testemunho opera, no caso dos atores do coletivo As Travestidas, neste intervalo específico, no qual o artista-travesti se coloca como o referencial da narrativa. É a partir da sua condição, da sua história, da sua relação com o mundo que ele fala.

Sobre o testemunho

A questão do testemunho no trabalho do Mapa Teatro tornou-se um ponto crucial para a construção de suas narrativas. Rolf aponta o questionamento da representação de personagens face à potência das práticas testemunhais: “a testemunha como operadora, como porta-voz, vai progressivamente deslocar, questionar, a eficácia da dimensão mimética do ator, para introduzir no nosso trabalho todas as potências daquele que conta, pessoalmente, sua história” (2014, p. 241). É comum, em seus trabalhos, se reunirem pessoas de diferentes áreas e saberes para desenvolverem um determinado projeto, no que definem como uma

“comunidade temporária experimental”¹⁴. Das figuras de testemunho que foram pouco a pouco implantando em suas práticas, Rolf destaca

a testemunha operadora, a testemunha em presença, a testemunha fantasma, a testemunha das testemunhas, a testemunha vigilante, a testemunha porta-voz, a testemunha crítica, a testemunha espectador e, enfim, o artista como testemunha; o historiador materialista que convoca e agencia todas essas palavras e gestos de testemunho, dando-lhes uma forma, um contexto, uma visibilidade (ABDERHALDEN, 2014, p. 201).¹⁵

Ao recapitular seu percurso artístico, Rolf aponta uma situação - em 2004, na ocasião das primeiras leituras de *A noite logo antes das florestas*, de Bernard Marie Koltés, que posteriormente se transformaria na peça *La Noche/Nuit* - em que questiona o problema da reprodutibilidade no teatro:

As palavras ditas de cor (ou melhor, de cabeça), pareciam perder, quando o texto não estava em mãos, todo o frescor e vitalidade. Nada de extraordinário em um processo como esse, mas a questão de todo modo me inquietava: por que eu era um leitor tão bom e, subitamente, um ator tão ruim? O que acontecia nessa passagem de um meio a outro que mudava a vida em aparência de vida, a sensação em percepção, a força em forma? Era o efeito do tempo (da urgência e do imediatismo da leitura no tempo mediatizado de sua memorização); o efeito espacial (passagem do jogo e da encenação à interpretação e direção), ou, ainda, o efeito da vontade (da causa ao efeito da sua

14 “O termo ‘comunidade temporária experimental’ se refere à produção de uma ‘ecologia cultural’ onde os artistas fazem alianças com outros para produzir modos experimentais de coexistência. O termo é de Reinaldo Ladagga. Esta noção foi integrada, alguns anos depois, ao nosso ‘laboratório de imaginação social’, no momento da realização do nosso segundo projeto em um espaço ‘heterotópico’ de Bogotá: o bairro Santa Inés - o Cartucho, hoje apagado do mapa da cidade.” (ABDERHALDEN, 2014, p. 223).

15 Tradução da autora para: *le témoin opérateur, le témoin en présence, le témoin, fantôme, le témoin des témoins, le témoin vigilant, le témoin porte-parole, le témoin critique, le témoin spectateur et, enfin, l’artiste comme témoin: l’historien matérialiste qui convoque et agence toutes ces paroles et gestes de témoignage, leur donne une forme, un cadre, une visibilité.*

transmissão) (ABDERHALDEN, 2014, p. 151).¹⁶

Para dar conta do que consideram uma verdadeira questão - qual teatralidade buscavam no interior e fora do teatro -, os integrantes do Mapa Teatro a problematizam transgredindo o limite do próprio contexto teatral. Caballero, ao se referir a trabalhos que extrapolam topografias do limite, diz que os mesmos constituem *instâncias de liminaridades*, considerando que as “elaborações estéticas não se descolam das questões éticas e dos motivos pelos quais são geradas” (2011, p. 140). Rolf e Heidi, nesse sentido, passam a sistematizar o que consideram “limite físico, geográfico, jurídico, disciplinar, ético/estético, mas também limite moral, afetivo, simbólico e político” (ABDERHALDEN, 2014, p. 271). O trabalho que desenvolvem a partir do questionamento colocado é uma busca de comprometimento ético e estético que escolhem perseguir verticalmente.

Assim como Silvero, Heidi e Rolf iniciaram suas pesquisas, no campo das experiências pessoais e da construção de testemunhos, desenvolvendo ações em penitenciárias. Durante quatro meses do ano de 1996, os irmãos Abderhalden trabalharam uma leitura de *Horácio*, de Heiner Müller, em uma prisão de segurança máxima na Colômbia, a Penitenciária Central, conhecida como “La Picota”:

Esta experiência foi nosso primeiro encontro com a figura da testemunha. Ela nos permitiu compreender a que ponto a testemunha é múltipla, complexa e polissêmica. Identificamos, evidentemente, vários tipos de testemunhas e diferentes formas de testemunho. O primeiro tipo de testemunha é a operadora. A primeira decisão tomada com Heidi era que um de nós estivesse presente no palco com eles (os detentos) desde o início do laboratório, e que o outro estivesse fora, para dirigir as “operações” (ABDERHALDEN, 2014, p. 227).¹⁷

16 Tradução da autora para: *les mots dits “par coeur” (je dirais plutôt, de tête) semblaient perdre, sans le texte en main, toute leur fraîcheur et vitalité. Rien d’extraordinaire dans un processus tel que celui-ci, mais la question m’inquiétait quand même : “Pourquoi étais-je un si bon lecteur et, subitement, un si mauvais acteur? Qu’est-ce qu’il y avait là, dans ce passage d’un médium à l’autre, qui changeait la vie en semblant de vie, la sensation en perception, la force en forme ? Etait-ce l’effet du temps (de l’urgence et l’immédiateté de la lecture au temps médiatisé de sa mémorisation) ; l’effet psychologique (de l’acte performatif à l’acte mimétique, de la langue au langage) ; l’effet spatial (passage du jeu et la mise en espace à l’interprétation et la mise en scène) ou, alors, l’effet de volonté (de la cause à l’effet de sa transmission) ?*

17 Tradução da autora para: *Cette expérience a été notre première rencontre avec la figure du témoin. Elle nous a*

Oito dos nove detentos, juntamente com Rolf, subiram ao palco do teatro *Camarín del Carmen*, em Bogotá para compartilharem a encenação da leitura com o público. Na sequência destas primeiras experiências Heidi e Rolf foram explorar outros universos, expandindo a pesquisa das figuras de testemunho, em montagens de óperas a instalações em museus, passando por um diversificado repertório de obras teatrais. Independentemente do meio em que estejam inseridos seus trabalhos, eles os focam na abordagem de temas ligados aos conflitos contemporâneos e às problemáticas sociais de seu país, o que propicia a continuidade das investigações sobre os modos de trazer assuntos tidos como tabus e camadas da população menosprezadas pelo sistema para o centro de seus trabalhos artísticos.

O testemunho passou a ser o modo principal de conduta dos trabalhos ou o cerne mesmo que baliza as criações desenvolvidas por Rolf e Heidi, independentemente do contexto onde estejam inseridos. Como observado, o trabalho do Mapa Teatro não se resume apenas às salas de teatro, alcançando também espaços urbanos, museus e galerias. Em 2014, eles participaram da 31ª Bienal de Artes de São Paulo, com a obra/instalação “Os não contados: um tríptico” - um desdobramento da montagem da trilogia teatral “Anatomia da violência na Colômbia” - instalada em três espaços articulados, cada um referente a um dos espetáculos. Nesta potente trilogia, composta por *Os Santos Inocentes* (2010), *Discurso de um homem decente* (2011-12) e *Los Incontados* (2014), os artistas abordam o delicado tema dos conflitos armados e suas consequências na vida cotidiana da população do país, por meio do encontro entre ficção e documentário.

A expansão do trabalho teatral para outros meios e seus desdobramentos toma também o caráter de reflexão sobre o próprio fazer artístico e sobre a gênese dos espetáculos, confirmando uma tendência que ganhou espaço maior nos estudos teatrais, sobretudo a partir da década de 1990. Como salienta Fernandes,

o acompanhamento, a observação e o estudo do processo, a compreensão do percurso do encenador, dos atores e da equipe de

permis de saisir à quel point le témoin est multiple, complexe et polysémique. On repère à l'évidence plusieurs types de témoins et différentes formes de témoignage. Le premier type de témoin est l'opérateur. La première décision prise avec Heidi était que l'un de nous deux soit présent sur scène avec eux dès le début du laboratoire, et que l'autre soit à l'extérieur pour diriger les "opérations".

criação, a investigação dos rastros da feitura artística do espetáculo passaram a constituir procedimentos imprescindíveis ao esclarecimento daquilo que se apresentava no palco ou fora dele (2013, p. 406).

Em 2012, passados dez anos do início dos trabalhos do Mapa Teatro no Cartucho, Rolf proferiu uma leitura-performance sobre o processo que culminou na montagem de *Testigo de las Ruinas*, no teatro Phyllis Wattis, do Museu de Arte Moderna de São Francisco, SFMOMA¹⁸. O palco do teatro foi dividido por uma tela translúcida, com a presença de Rolf e Heidi na parte da frente e Juana, a última moradora a sair do Cartucho, e o prefeito de Bogotá à época, Antanas Mockus, na parte de trás, levemente iluminados. Durante a apresentação foram projetadas imagens gravadas ou encontradas no período de 2002 a 2005, parte das diferentes ações do processo de testemunha e cartografia que desenvolveram no bairro. Mas a apresentação foi também a ocasião para outro desdobramento, criando uma nova situação, com o inusitado encontro entre Juana e Antanas, no palco, representando justamente vítima e Estado, comando e resistência, transformando o acontecimento em outro espetáculo, com uma considerável carga dramática. No final, quando se projetam imagens ao som do tango, ele tira-a para dançar, e o público assiste à imagem dos corpos bailando atrás do telão de projeção, misturando-se aos outros corpos, projetados em imagens no telão, dançando no antigo bairro Santa Inés - o Cartucho. Uma singela operação, bem definida no repertório de Rolf como testemunha-crítica.

Seja em espetáculos, instalações ou palestras, Rolf e Heidi buscam, a cada oportunidade, formas de abordar e apresentar o outro que os incluam e que tenham a potência de nos envolver, com o mesmo cuidado e delicadeza que dedicam às criações.

Observamos, tanto da parte dos artistas do Mapa Teatro, quanto da de Silvero, a preocupação quanto a “com que direito” podem falar do outro. O que Silvero havia de certa forma resolvido ao transformar-se em travesti e assim sentir-se autorizado a organizar seu testemunho, no caso do Mapa Teatro se desdobra nas nuances dos vários tipos de abordagens dos contextos e na reflexão sobre os desdobramentos das figuras de testemunho. A teatralidade, nos dois casos, está no

18 Leitura-performance em 03 dez. 2012 em São Francisco, no Phyllis Wattis Theater, SFMOMA (*Witness to the Ruins - A Lecture Performance - San Francisco 2012*). <https://vimeo.com/59204458>

compartilhamento que fazem das experiências com o público, de um modo milimetricamente construído, em um jogo distanciado e colado ao mesmo tempo, pois se funda no domínio absoluto do que a experiência provoca em si, para que possam reconstruí-la para o outro. Esse teatro encontra-se à margem, nas margens. Não é a grande interpretação de um papel nem tampouco uma dramaturgia sólida que o caracteriza, mas sim a experiência e o testemunho da experiência do menor, do deixado de lado, do excluído, do que a sociedade não quer ver, do sem nome, do qualquer um, do nada. É o nada com força.

Os *monstros* somos todos nós

Heidi, Rolf e Silvero amassam matérias adjacentes à grande história para construir em cena a possibilidade de aproximação com o outro. O teatro que perseguem assume dois papéis fundamentais: não só como o espaço de construção de outro mundo possível, mas também como espaço de desconstrução de um mundo, esse no qual reinam demasiadas certezas e que insiste em categorizar e dividir as pessoas em grupos, como se em cada um de nós não habitassem todos. Para realizarem seus projetos, buscam a via da experiência, tanto na elaboração do material quanto nos modos compartilhá-lo com o público. Tal empreitada requer uma entrega completa e o entendimento de uma construção que não tem como não ser processual, pois como bem diz Bondía,

O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o ex de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o ex de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “ex-iste” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente (2002, p. 25).

A gênese dos projetos *Testigos de las ruinas* e *BR Trans* é antes de mais nada a busca do outro, e é do encontro com o outro que se tecem as narrativas que são apresentadas ao público. Texto, imagem e sons são organizados em uma dramaturgia de contingência onde os intervalos, as suspensões e o explícito, tanto quanto o não-dito, são elementos que contribuem para a conexão com o público através das sensações, delicadamente convocando-nos a simplesmente

perceber existências alheias. Talvez seja essa a característica que faça desse teatro uma ação com potência política. Em uma conferência em Palermo, em 1982, Bernard Dort levantava a hipótese da inversão de uma das funções históricas da cena, sugerindo que em vez de propor novos modelos sociais, o teatro contemporâneo teria como tarefa essencial desconstruir aqueles que as mídias nos impõem. Hoje, porém, tal hipótese parece-nos insuficiente ou demasiadamente simplista. Se é o caso de falarmos em função histórica da cena, teríamos que ao menos considerar uma coisa e outra – propor novos modelos ao mesmo tempo em que podemos desconstruir os que nos são impostos – mas, sobretudo, urge despertarmos de um transe que faz com que tenhamos a impressão de estar em contínuo estado de exceção.

Uma falsa ideia de liberdade e progresso ofuscou-nos, instalando-se em nosso íntimo e embaralhando nossa capacidade de discernimento. Em tal contexto, se uma pessoa não está exausta é porque está anestesiada – não há espaço para o meio termo. O que ocorre efetivamente com o público dos espetáculos em questão é uma operação de identificação na exaustão ou a sensação do impacto do baque do real que irrompe a cena. Em todo caso, o chamado dos artistas é construído em realidades duras e difíceis, mas que são abordadas de modo extremamente cuidadoso, frágil, pequeno. O meio criado para afrontar as situações dos desalojados, dos travestis e transexuais é se aproximando, chegando junto, escutando.

A construção de um “outro mundo possível” depende, segundo Michael Hardt e Antonio Negri, de um projeto democrático verdadeiro, que considere a dinâmica constitutiva da multidão, composta de diferenças e singularidades radicais que não podem ser sintetizadas em uma identidade. A multidão que é um conjunto difuso de singularidades que produzem uma vida comum. O comum que não se refere a noções tradicionais de comunidade ou de público, mas que se baseia na *comunicação* entre singularidades e se manifesta através dos processos sociais colaborativos de produção. A base do projeto negriano é a crença inabalável no desejo, tal qual entendido por Espinosa – o esforço para manter e aumentar a potência de agir do corpo e do pensar da mente, do prazer de viver – a própria essência do homem. A arte seria “a primeira evidência, mas também a mais bela e a mais completa em configurações deste formidável movimento” (NEGRI, 2009, p. 61). É esse desejo que vai possibilitar a construção política e social, já não mais dissociadas, do bem comum:

Por um lado, como deixa bem claro Merleau-Ponty, a carne é comum. Ela é um dos elementos como o ar, o fogo, a terra e a água. Por outro lado, esses diferentes monstros dão testemunho do fato de que somos todos singulares, e de que nossas diferenças não podem ser reduzidas a um corpo social unitário. Precisamos escrever uma espécie de anti-*De Corpore* que vá contra todos os tratados modernos do corpo político, apreendendo essa nova relação entre o que é comum e o que é singular na carne da multidão (HARDT & NEGRI, 2005, p. 253).

Ao nos prepararmos para assistir *BR Trans* ou *Testigo de las ruinas*, criamos expectativas sobre as vivências de travestis, transformistas e transexuais ou dos ex-moradores do bairro Cartucho. É com eles que passaremos pouco mais de uma hora no teatro. Mas ao adentrarmos nos espetáculos, ocorre algo parecido com o mecanismo da casa de espelhos e, buscando ao outro, encontramos a nós. No jogo de espelhos vemos os outros, duplicamos e replicamos suas figuras, mas também estamos inseridos na imagem. Não por acaso Silvero traduz e resalta em cena um trecho da canção *Shake it out*, de Florence and the Machine: “Procurando o paraíso eu encontrei o demônio em mim. Livre-se! Livre-se! Livre-se! Livre-se!”. Ou Rolf que afirma que

As récitas das testemunhas (...) nos mostravam com humor e zombaria o lado sinistro da vida do Cartucho: o abjeto, o estranho, o obsceno. Esta “alegria perturbadora de rir da obscenidade do real” que perturba nossa identidade, nossos valores, nossas funções sociais, nos solicitava o tempo todo a problematizar nosso encontro com o outro, não pelo julgamento moral, mas sobretudo pela afirmação da diferença e da alteridade (ABDERHALDEN, 2014, p. 269).¹⁹

19 Tradução da autora para: *Les récits des témoins (...) nous montraient avec humour et dérision le côté sinistre de la vie du Cartucho : l'abject, l'étrange, l'obscène. Cette "inquiétante joie d'avoir à rire de l'obscurité du réel" qui perturbe notre identité, nos valeurs, nos rôles, nous demandait sans cesse de problématiser notre rencontre avec l'autre, non pas par le jugement moral mais plutôt par l'affirmation de la différence et de l'altérité.*

Os artistas que reconhecem a alteridade e a afirmam a partir de si, são capazes de nos incluir, via espetáculo, em uma espécie de triangulação, para usarmos um termo teatral, na qual se garantam as diferenças e, sobretudo, a identidade de cada um. O fato de não haver personagens é talvez o primeiro indício de que se trata de um teatro desprovido do código do ator que vai representar “como se” fosse outra pessoa. A segunda pista seria a ausência de uma história dramática. Mas é no modo como são tecidas as narrativas que entendemos que os trabalhos tratam de compartilhar experiências vivenciadas pelos artistas anteriormente, trazendo para a cena os desalojados do bairro Cartucho, no caso dos colombianos, e os travestis, transformistas e transexuais, em *BR Trans*. Como em todo teatro, estabelecemos um pacto. Nesses casos, vamos acreditar na realidade que nos é apresentada. Apostamos na tradução dos artistas que propõem o que Berger diz ser uma realidade a ser salva, liberta dos clichês da mídia hegemônica. Percebemos o outro, artista e não-artista, em suas singularidades, que são construídas no precário, no simples, no abandono, na fragilidade. No tempo-espaço do teatro, reafirmamos, em ato estético, a convivência com a diferença como a mais singela e elementar premissa para a construção do espaço comum.

DIS
POSI
TIVO

DISPOSITIVO

Quer se trate dos vestígios ou do corpo de outrem, a questão é saber como um objeto no espaço pode tornar-se o rastro falante de uma existência, como inversamente, uma intenção, um pensamento, um projeto podem separar-se do sujeito pessoal e tornar-se visíveis fora dele em seu corpo, no ambiente que ele se constrói.

Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*

O palco preenche-se de público

Talvez a máxima de que para se fazer teatro bastava ter o ator e o público deva ser reconsiderada. Nos últimos anos nos deparamos com uma série de espetáculos sem a presença de atores em cena e com diferentes proposições em relação ao público. Obras nas quais os atores se fazem presentes através de suas imagens projetadas ou vozes amplificadas, mas não estão fisicamente em cena, e espetáculos nos quais não temos nenhuma referência a atores. Em alguns casos, os espectadores assistem à profusão de imagens, sons e à performances de traquitanas diversas. Em outros, o público é quem faz o espetáculo acontecer, usando dispositivos de interação - controles remotos, *tablets*, fones de ouvido - podendo ou não ser conduzido por algum agente facilitador. Mas o ator, aquele que representava um papel ou o que se apresentava desprovido de personagem, já não está mais em cena. Tampouco estão em cena os atores *ready-mades*, *delegated* ou *experts* - aqueles que não exercem o ofício de ator, mas são convidados a participarem de um espetáculo como eles próprios. O palco esvazia-se de atores e preenche-se de público.

Tal mudança interfere em alguns dos paradigmas mais arraigados do teatro e a investigação do assunto, com o objetivo de aprofundar a leitura da cena contemporânea, parece-nos tão interessante quanto necessária. Muitas são as questões que se colocam, a começar pela escolha dos próprios artistas quanto a nomear o teatro que propõem, passando pelas tecnologias das quais se servem e os conteúdos abordados, até a relação que se estabelece com e entre o público. Cada aspecto que escolhemos abordar abre um leque de conexões com questões ontológicas e sociais. E, se por um lado as análises não parecem convergir em uma teoria consolidada, por outro elas apontam caminhos e fazem cintilar pontos que mostram

uma vertente teatral interessada sobretudo em novas propostas de jogo e interação com a plateia. Esse teatro convida a refletir sobre aspectos fundamentais da cena e sobre o modo de se referir a ela.

Em algumas peças, como na trilogia fantasmagórico-tecnológica de Denis Marleau, que reúne os espetáculos *Os Cegos* (2002), de Maurice Maeterlink, *Dorme, meu menino* (2004), de Jon Fosse e *Comédia* (2004), de Samuel Beckett, transita-se em um terreno interdisciplinar que cruza linguagens como o cinema e o vídeo, a instalação e o uso de máscaras projetadas. Em *Os Cegos* nos deparamos apenas com rostos no escuro, na verdade imagens projetadas em 3D, que recriam a ilusão da presença humana física, e mesmo quando o mecanismo é desvendado, continua causando um efeito ilusório incomum. Em outras peças, como no espetáculo *Sagração da Primavera* (2014), de Romeo Castellucci, em que um maquinário de fertilizante agrícola adaptado *performa* um ballet de pó de ossos ao som de uma gravação do concerto orquestral de Stravinsky, o impacto da forte plasticidade e da mecanicidade da coisa remete ao muito humano e ao além do humano. São traquitanas obviamente orquestradas por técnicos e que dispensam a reconstituição de figuras humanas.

A não presença de atores e o uso de dispositivos tecnológicos em cena não são em si características que definam algum tipo de teatro. São recursos utilizados em diferentes propostas artísticas, mas que comumente apontam para as questões de ausência/presença, ou para a relação sujeito/objeto. Nos exemplos citados acima, a disposição do público se dá em relação frontal, com os espaços de cena e plateia bem divididos, ainda que cada um aposte em poéticas bem distintas. Já nos espetáculos aos quais escolhemos nos ater - *Pendente de Voto* (2012), do catalão Roger Bernat, e *Situation Rooms* (2013), do coletivo alemão Rimini Protokoll - além de não existir a presença física de atores em cena, ocorre a interação do público, através de dispositivos tecnológicos, borrando as fronteiras entre espaço de cena e plateia e abrindo campo para a exploração de polifonias e heterogeneidades. No primeiro, reconstitui-se uma arena e o público vota, utilizando controles remotos, em questões de cunho político-social e outras mais lúdicas e poéticas, que são projetadas em um telão central. No decorrer da votação, são designadas duplas e em seguida grupos, pela similaridade dos votos, e o público interage entre si, em consonância com a tendência da arte contemporânea de trabalhar na esfera das interações humanas e seu contexto social (BOURRIAUD, 2009). Já em *Situation Rooms*, o público recebe um *tablet* para seguir o percurso de diferentes pessoas ligadas ao mercado internacional de armas. Cada espectador, munido do seu

dispositivo, experimenta o ponto de vista e as ações dos atores desta grande rede internacional, que inclui, entre outros, empresários, traficantes, médicos e colaboradores humanitários, percorrendo um trajeto dentro de um cenário que reproduz os ambientes de cada um, montado em um conjunto de containers interligados.

Parto da primeira e mais evidente constatação: trato de um teatro que se abstém do ator em cena. O acontecimento teatral comumente se dá no espaço entre o ator e o público e desta interação cria-se um corpo coletivo que se constitui justamente no espaço-tempo da apresentação. Parte da construção da teoria teatral contemporânea baseia-se nessa relação, abordando-a em diferentes perspectivas e trazendo à luz suas múltiplas facetas. Ao pensar o teatro, tomando-o como arte do acontecimento e da presença, procuro expandir a reflexão para o campo da filosofia teatral e defini-lo como “zona de experiência e construção de subjetividade” (DUBATTI, 2011, p. 34). É por este viés, considerando os três componentes elencados por Dubatti, que se multiplicam para definir a experiência (convívio, *poiesis* e expectativa), que acredito que, ainda que sem atores em cena, o teatro aconteça.

Acrescento o fato de estarmos tratando de cenas sem atores e com o uso de dispositivos tecnológicos que servem de interface para o acontecimento e que proporcionam a interatividade do público com a obra. Embora as duas peças em questão sejam muito distintas uma da outra, elas se complementam na reflexão sobre a poética das interfaces e revelam, mais do que uma subjetividade criadora, uma prática que subverte ou coloca em questão hierarquias e prioridades. Ao menos dois desdobramentos deste fato devem ser destacados: os dispositivos como extensão dos corpos e os hibridismos entre sujeito e objeto; e as questões relativas à presença, os efeitos de presença e ausência.

Em seguida atendo-me à questão conceitual, buscando distinguir teatro interativo e teatro participativo, afrontando os modos como os próprios artistas nomeiam suas práticas - teatro imersivo, no caso de *Pendente de Voto* e teatro de experts em *Situation Rooms*. Tal reflexão é essencial para o entendimento das construções dramáticas que os trabalhos propõem e que apontam para uma nova forma de fazer teatro.

Por último, ressalto o contexto sociopolítico no qual estão inseridos os artistas e onde as obras são apresentadas. Seja a partir dos fragmentos de histórias, no caso de *Situation Rooms*, ou pela extrapolação do sistema binário de votação democrática, em *Pendente de Voto*, a questão da representação política está no cerne dos trabalhos. Além do conteúdo abordado, estas questões se apresentam,

inclusive formalmente, por via de opções estéticas elaboradas que, mais do que incorporar o público à obra, o tornam parte constitutiva da mesma.

Introdução às regras do jogo

Vejam os como se dão as relações do público com a obra nestas cenas não atorais. No caso de *Pendente de Voto* temos um dispositivo tecnológico - controles remotos através dos quais as pessoas podem dar uma resposta afirmativa ou negativa às questões propostas - que possibilitam ao público interagir com o sistema e efetivar o acontecimento. Estes controles remotos são a chave de entrada do público no jogo, toda relação acontece através desses dispositivos. Para questionar, para se posicionar, para participar, o público precisa dos aparatos, eles são extensões dos corpos presentes e, ao operarem como tal, criam uma dinâmica de interação própria que é o que define a obra. As respostas podem variar, alterando um pouco o curso do jogo. Mas o ato de votar é o cerne da questão - votar primeiramente sozinho, em seguida em duplas, depois em pequenos grupos e finalmente dividindo a plateia em três grandes partes. Justo o voto - expressão maior da representação política - desloca o lugar da representação em *Pendente de Voto*.

Ao chegarmos na sala do espetáculo, somos orientados a ocupar os assentos marcados com o número de um controle remoto, recebido logo na entrada. Em cena, algumas cadeiras vazias, microfones em pedestais, caixas de som, refletores, uma pequena mesa, mecanismos, engenhocas e, ao fundo, uma grande tela de vídeo, na qual está projetada a pergunta de número 1 - ordem do dia: *Já chegou todo mundo?* Na parte de baixo da tela, vê-se um pequeno sinal redondo verde seguido da palavra sim e, abaixo, o sinal em vermelho e a palavra não. Ainda na mesma imagem, observa-se um sinal de minutagem, marcando 00:00. Cada qual com seu controle, marcamos nosso sim de presença, que é acompanhado de um som/zunido que marca a intervenção ou “voto”, e em seguida observa-se a nova tela: Resultado número 1 - ordem do dia. A disposição das nossas cadeiras está projetada e conseguimos detectar onde estamos sentados e ver nosso assento marcado com o verde do sim e os assentos vazios marcados com o vermelho do não. No centro da tela aparece uma barra com a estatística: os que marcaram sim, os que marcaram não, os que se abstiveram, os bloqueados e o número total de participantes. Pronto: basta esta primeira ação, este primeiro estímulo de uso do controle remoto, para que se estabeleça o código. A partir daí entendemos como nos relacionar com a máquina e estamos aptos a seguir as regras que se sucederão.

Figura 31: *Pendente de Voto*. Foto: J. Blenda.

Em *Situation Rooms*, recebemos o *tablet* com um fone de ouvido e algumas orientações sobre o funcionamento do dispositivo. Vamos entrar pela porta que nos é designada e seguir o percurso orientado através do objeto eletrônico. A cada sete minutos inicia-se uma nova história contada por um dos vinte personagens em ambientes que replicam os contextos originais de suas narrativas. Somos também vinte pessoas no público e percorremos um roteiro que inclui a metade dos personagens. Ou seja, para assistirmos ao espetáculo completo, teríamos que participar duas vezes. O circuito é totalmente sincronizado pois trocamos juntos de personagens e, a cada intervalo de sete minutos, temos apenas uma pessoa do público seguindo o roteiro de um dos personagens. Cruzamo-nos pelo caminho e nos ambientes criados dentro do conjunto de containers e, em alguns momentos, interagimos entre nós. Se nos perdermos, somos orientados a nos dirigir a alguma das portas que dão para o lado de fora da instalação de containers, onde uma pessoa da equipe de produção irá nos orientar a retomar o caminho. Antes de começar, nos preparamos em frente à nossa porta de entrada, seguindo as instruções que sinalizam o início.

Figura 32: *Situation Rooms*. Foto: Ruhrtriennale / Jörg Baumann.

O controle remoto e o *tablet* são dispositivos de uso cotidiano com os quais nos familiarizamos. No dia a dia, funcionam como extensões de nossos corpos para a realização de tarefas que expandem nossa capacidade física: ao usarmos controles remotos sem fio ampliamos o comprimento de nossos braços e pernas tanto quanto expandimos nossa capacidade de memória, nossas buscas de informações e nossos modos de nos relacionarmos em rede ao usarmos o *tablet*. Quando chegamos ao teatro e nos entregam estes dispositivos, recebemos também uma mensagem sublimar: a partir de agora você é você e uma extensão de você, um pouco mais de você. E esta extensão, este um pouco mais, é o que foi elaborado pelos artistas, preparado, desenvolvido para criar uma situação, estabelecer uma relação: os aparatos funcionando como dispositivos relacionais.

O *tablet* permite experimentar o outro e percorrer os seus espaços de ação, perfeitamente reproduzidos no cenário. Não simplesmente assistimos a um relato gravado, pois, durante os sete minutos da experiência com um dos personagens, atravessamos suas narrativas de diferentes modos. Ora o dispositivo guia o nosso olhar através dos olhos do personagem, ora o observamos, ora somos conduzidos a executar alguma ação (abrir uma porta, hastear uma bandeira ou dar uma aperto

de mão) e então concretizamos em cena o que aparece para nós na tela, como ação virtual. Por meio da exploração de modos de interação e posicionamento, o público torna-se parte constitutiva do objeto. A experiência de esperar se complexifica, pois estamos inseridos em um universo virtual e concreto, circundados por outras pessoas na mesma situação. Observamos e somos observados ao mesmo tempo, porém com perspectivas diferentes. A nossa presença física em um determinado espaço tem um significado para um outro espectador que difere completamente daquela que estamos vivenciando. Ou seja, no mesmo momento em que estamos *atuando* como um médico sem fronteiras, estudando um relatório de viagem, somos também um *personagem* da história de uma outra pessoa, fazendo, sem termos consciência disso, o papel de diretor de uma empresa.

Em *Pendente de Voto*, em determinado momento da votação, abre-se a possibilidade de os participantes tomarem as cadeiras que estão em cena, ocupando os postos da presidência - encarregados de velar pelo bom funcionamento da sessão e moderar os debates - e do serviço de ordem (exército). A partir de então, quatro pessoas passam a ocupar tais postos e, no segundo ato, quando são abertos debates sobre as questões a serem votadas, a presidência bicéfala, composta por um homem e uma mulher, e o exército de dois membros vão interferir na moderação e organização do tempo. As regras vão aos poucos ficando mais elaboradas, mas não a ponto de surgirem dúvidas ou de atrapalharem a interação com a peça. Todas as orientações são feitas através das perguntas projetadas no telão e definidas pelos nossos votos, e é o próprio princípio de funcionamento do mecanismo que é a questão do espetáculo. O entender, aceitar, negar ou o se rebelar contra o sistema é a grande chave de acesso ao jogo proposto.

Os dispositivos diferem de um espetáculo a outro e igualmente mudam as formas de interação com o público. Se na proposta de Bernat as pessoas participam interagindo diretamente entre si para votar e discutir seus pontos de vista, e o sistema computacional foi previsto para continuar diferentemente em relação a ao menos duas situações distintas - quando ganha-se um sim ou um não -, no trabalho do Rimini o tempo é milimetricamente calculado e não há margem para mudanças no roteiro. Podemos então dizer que temos dois modos distintos de participação, ainda que ambos o sejam em montagens que só acontecem com o público ocupando a cena. Uma seria mais mecânica e analógica, no caso do uso dos controles remotos para votar, e na qual há uma relação mais livre e inesperada entre os participantes. A outra seria mais digital, com o uso dos *tablets*, onde a interação entre o público é pré-definida e marcada. Em ambos os casos, porém,

é o jogo entre as possibilidades dos dispositivos e a presença concreta do público que resulta na experiência do espetáculo.

Em outros exemplos, como o espetáculo *Can You See Me Now?* dos ingleses do grupo Blast Theory, observamos um terceiro modo de interação: o trabalho funciona como uma espécie de videogame, que acontece tanto em rede quanto em um ambiente real, onde o público cria personagens virtuais, como avatares, que interagem com membros do grupo que estão correndo nas ruas. Seguidos por satélites, os corredores do Blast Theory aparecem *online* ao lado dos personagens virtuais criados pelo público. Nas ruas, computadores portáteis mostram a posição dos personagens virtuais para guiarem o jogo dos personagens reais, estabelecendo uma mistura entre real e virtual, usando o espaço físico da cidade como ambiente do jogo¹. Também em diversas peças de “audiotour”, onde o público segue instruções ou acompanha histórias que escuta através de fones de ouvido, os percursos acontecem em ambientes externos ou lugares públicos. A interação ocorre através do uso de dispositivos interativos, sem a presença de atores. Tratam-se de propostas que incluem a efemeridade e o imprevisível, ao deslocar o público de um espaço de cena fechado e delimitado para que transite em ruas, parques, praças ou siga percursos que passem por hospitais, centros comerciais, estacionamentos, cemitérios, igrejas etc.

Não faltam exemplos de interação do público através de dispositivos tecnológicos e o provável é que cada vez mais surjam propostas que explorem estas possibilidades, pois no teatro, tanto quanto na vida, vamos constituindo nossas novas subjetividades, incorporando diferentes tipos de extensões aos nossos corpos. Portanto, é sem muito alarde que este teatro, definido como de imersão, participativo ou interativo e que se abstém da presença de atores, vem se instalando na cena atual. E sem maiores esforços as regras dos jogos são assimiladas pelo público.

Eu-controle-remoto, eu-tablet: os fenótipos estendidos no teatro

Do ponto de vista evolutivo, podemos relacionar esta capacidade de assimilação ao replicador que surge apenas em ambientes constituídos por mentes comunicativas complexas, que Dawkins define como meme (1979). Um meme deve ser

1 A esse propósito ver: SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel- Pratiques de la representation dans le théâtre contemporain**. Paris: L'Harmattan, 1998. Saison vê nas práticas híbridas que conformam o novo teatro a mais completa rejeição da reprodução da realidade, ao menos nos moldes realistas, e a busca de mecanismos de intervenção direta no real, ou até mesmo de sua anexação, seja pela incorporação de não atores aos espetáculos, seja pela escolha de espaços públicos.

visto como uma unidade de informação do cérebro, que tem uma estrutura que fica armazenada em qualquer meio físico que a mente utiliza para guardar informação. As consequências e manifestações dos memes no mundo exterior são os chamados efeitos fenotípicos, que se manifestam em forma de palavras, música, imagens visuais, gestos faciais ou das mãos, capacidades como abrir latas etc. Eles são percebidos pelos órgãos sensitivos de outros indivíduos e podem ser gravados como uma cópia (não necessariamente exata) do meme original no cérebro receptor. A nova cópia do meme² está então pronta para transmitir seus efeitos fenotípicos, e outras novas cópias podem ser feitas em outros cérebros. Assim como “os genes se propagam no *pool* gênico saltando de corpo em corpo via espermatozoides ou óvulos, os memes se propagam no *pool* mimético saltando de cérebro em cérebro por um processo que, no sentido mais amplo, pode ser chamado de imitação” (DAWKINS, 1979, p. 214). Constituiriam, assim, uma unidade de propagação da evolução cultural.

O conceito de meme de Dawkins é a célula base para a construção do conceito de fenótipo estendido, que parece uma interessante ferramenta para pensar sobre os dispositivos tecnológicos usados nos espetáculos. A ideia do fenótipo estendido é justamente que os efeitos fenotípicos de um meme podem ampliar-se no meio ambiente, ou seja, não estão limitados ao corpo de um organismo. São, portanto, extensões dos corpos, mas não qualquer tipo de extensão, são as que são especificamente capazes de replicar um efeito fenotípico que altere alguma propriedade do organismo. Para ilustrar, Dawkins usa o exemplo das barragens, e por consequência dos lagos, feitas pelos castores. As barragens são consideradas fenótipos estendidos pois são adaptações para o benefício dos replicadores que estatisticamente tem uma influência causal na própria construção. O que interessa é que as variações nos replicadores tem uma conexão causal nas variações das barragens de modo que, passadas gerações, os replicadores associados às

2 Embora Dawkins tenha inventado o termo específico *meme*, ele não afirmou que a ideia em si era inteiramente nova. John Laurent sugeriu que o termo pode ter sido derivado do trabalho do biólogo alemão menos conhecido, Richard Semon, que em 1904 publicou **Die mneme** (que teve sua versão em inglês em 1924, como *The mneme*). E o que nos parece mais interessante é que Laurent encontrou o termo *mneme* em **The Life of the White Ant** (1926), de Maurice Maeterlinck, que por sua vez afirma tê-lo emprestado do filósofo alemão Richard Semon. *Mneme* parece derivar do verbo grego *mimneskesthai*, que significa lembrar e vem de Mnemosyne, a deusa grega da memória. É certo que Dawkins aprofundou a pesquisa sobre os memes, reivindicando que eles deveriam ser abordados como estruturas vivas, não apenas metaforicamente, mas tecnicamente. Sua contribuição extrapola o campo das ciências naturais para enriquecer as reflexões sobre a cultura e a arte. Ver: LAURENT, John. A Note on the Origin of ‘Memes’/‘Mnemes’. [S.l.]: **Journal of Memetics**, p. 14-19, vol. 3, 1999.

boas barragens sobrevivem no *pool* de replicadores enquanto que os replicadores associados às más barragens, não. As barragens são uma adaptação tanto quanto o são as caudas dos castores, e é a ideia de covariação que define o efeito fenotípico. Podemos dizer que o *tablet* e o controle remoto funcionam como fenótipos estendidos dos nossos corpos, no sentido de que seu uso altera um modo comportamental que por sua vez altera os dispositivos e se replica de modo a construir nossa evolução cultural.

Ao entendermos os aparatos tecnológicos como fenótipos estendidos, assumimos tais dispositivos como adaptações dos corpos, tão agentes da evolução quanto os genes. O corpo expandido, híbrido, maquínico se distancia cada vez mais da dialética sujeito/objeto, diluindo-se num contexto de “cossujeitos”, caminhando para tornar-se um transumano em construção. Para Merleau-Ponty, o corpo é tanto objeto quanto sujeito - *j'ai un corps / je suis mon corps* (tenho um corpo / sou meu corpo) - “meu corpo não é somente meu, meu corpo sou eu”³. O corpo subjetivo não é somente uma coisa, um objeto, mas sim uma permanente condição da experiência, uma abertura perceptiva ao mundo. O corpo expandido, protético e alterado incorpora o objeto e situa-se além da dialética binária, complexificando a questão da visibilidade e divisibilidade do sujeito.

O teatro que se propõe sem atores não prescinde todavia da experiência e da presença. Os dispositivos ocupam lugar fundamental na cena e trazem uma existência plausível de estabelecer “convívio, *poiesis* e expectativa”. A teatralidade, nestes casos, se dá na interface do público com a obra artística, por via de extensões do seu corpo. O *tablet* e o controle remoto tornam-se sujeitos, amplificando e modificando quem os incorpora, ao mesmo tempo em que dotam a subjetividade artística concebida para estabelecer relações. A presença do artista se dá através do público que, ao interagir com o jogo, amplia sua subjetividade e inclui e torna-se o outro / a obra / o objeto.

Teatro de imersão, teatro de experts - teatro interativo

Sentados nas nossas cadeiras numeradas em *Pendente de Voto*, munidos do controle remoto, lemos as questões que aparecem na tela e de repente estamos conversando com as pessoas ao nosso redor, trocando ideias e impressões. O voto não é secreto e logo percebemos quem vota como nós, quem vota diferente. Em um segundo momento passamos a votar em duplas definidas por maior semelhança

3 Tradução da autora para: *Mon corps n'est pas seulement à moi, mon corps c'est moi.*

dos votos da fase inicial e portanto temos que negociar nosso voto com um outro. Na sequência, as questões passam a ser discutidas em público e alguns microfones distribuídos na sala definem o espaço da fala. Um primeiro olhar sobre esta cena caracterizaria um espaço de coautoria, ressaltando o caráter de interatividade do público que vota em um teatro de imersão, como o diretor define sua prática. Vamos nos ater a estas três ideias interligadas - coautoria, interatividade e imersão - à luz dos apontamentos da filósofa Anne Cauquelin no seu livro *Fréquenter les incorporels (Frequentar os Incorporais)* (2006), que, ao revisitar os estoicos para clarear o conjunto da arte contemporânea e do ciberespaço, ajuda-nos a *compreender*⁴ o teatro contemporâneo que requisita dispositivos tecnológicos para incorporar o público em cena.

Considerando que o virtual caracteriza um sistema produtor de conexões e nos distanciando da tendência ao realismo, que pensa por objetos e imagens de objetos, podemos imaginar a interatividade mais fácil e corretamente:

A interatividade, ou trabalho *entre e nas* relações que são elas mesmas os *entre-vários*, é portanto um trabalho aprofundado. Ela se distingue do que poderíamos chamar, paradoxalmente, um trabalho de superfície: a imersão (CAUQUELIN, 2006, p.113).⁵

A ideia de imersão ligada às novas tecnologias é, portanto, recente, e o aparecimento do teatro imersivo data dos anos 90, ainda que reconheçamos dispositivos mais antigos que podem ser definidos como “imersivos” *a posteriori*⁶. Este teatro reforça uma ideia recorrente de reposicionamento do público, de movimentação, criando situações que podem ser tanto contemplativas quanto interativas. Para Cauquelin, a imersão “designa a entrada de um visitante no espaço virtual que consiste uma obra interativa e a ação que pode acontecer neste espaço” (2006,

4 “Pois compreender não é apenas colocar um conceito na sua caixa original mas fazê-lo funcionar para nós agora. Compreender é fazer funcionar, colocar em movimento”. Tradução da autora para: *Car comprendre, ce n'est pas tant replacer un concept dans sa case d'origine que le faire fonctionner pour nous, maintenant. Comprendre c'est faire marcher, mettre en mouvement* (CAUQUELIN, 2006, p. 12).

5 Tradução da autora para: *L'interactivité, ou travail entre et sur des relations qui sont elles mêmes des entre-plusieurs, est donc un travail de fond. Elle se distingue de ce qu'on pourrait appeler, paradoxalement, un travail de surface : l'immersion.*

6 Para Marcel Freydefont, o teatro que se diz imersivo surge na década de 90 e é associado à ideia de um espaço utópico, constituindo um tipo de representação que oscila entre o espaço real e o imaginário. No seu artigo ele enumera, no entanto, trabalhos mais antigos que poderiam ter a mesma classificação, como por exemplo os espetáculos de Meyerhold (FREYDEFONT, 2010).

p.113). O termo imersão evoca “o batismo, a iniciação ao novo mundo subaquático e surreal que é o cyber mundo da interatividade” (2006, p.114). Cauquelin afirma ainda que considerar a imersão como o elemento mais significativo e determinante do que é a interatividade é um erro, pois além de reestabelecer a noção da perspectiva espaço-temporal da qual o ciberespaço é desprovido, a interatividade introduz a prática da discutível noção de coautoria.

Todavia a noção de interatividade parece tomar outra conotação quando nos referimos ao teatro, muito provavelmente por causa da carga negativa do conceito de teatro interativo, que nos remete a uma situação em que alguém do público será exposto a *contracenar* com os atores. Dizer que uma peça é interativa é “colocar o público para correr”, como bem diz Bernat⁷. Porém a sua ideia de imersão - *immergir em um mundo desconhecido* - parece se aproximar do conceito de interatividade desenvolvido por Cauquelin, conforme podemos observar em uma das orientações do manual que Bernat desenvolveu para os seus espetáculos:

O preço a pagar para participar (jogar) será o de fazer parte de um dispositivo que te parecerá estranho à primeira vista. Você será *immergido* em um mecanismo cujos objetivos você ignora e cujas obrigações você receia. Você deverá obedecer, conspirar ou, em uma versão perversa da equação, obedecer conspirando. Mas, em todos os casos, você deverá pagar com o seu próprio corpo e se engajar (BERNAT, 2012).⁸

Para finalizar seu manual, Bernat reivindica o conceito de participação contrapondo-o ao de observação, restringindo a possibilidade da contemplação no seu teatro:

Enfim, menos uma instrução do que um consolo, segundo o físico Archibald Wheeler: o universo, de uma maneira estranha, não existe graças à participação dos que participam? O ato vital é o ato da participação. A participação é o novo conceito inegável

7 Em conversa informal na Oficina Cultural Oswald Andrade, São Paulo, 06/04/2015.

8 Tradução da autora para: *Le prix que tu devras payer pour jouer sera de faire partie d'un dispositif qui dans un premier temps te semblera étranger. Tu seras immergé dans un mécanisme dont tu ignores les objectifs et dont tu crains les obligations. Tu devras obéir ou conspirer ou, dans un version perverse de l'équation, obéir en conspirant. Mais, en tous les cas, tu devras payer de ton propre corps et t'engager.* In: BERNAT, R. **Mes spectacles, mode d'emploi.** (Anexo ao programa de sala)

oferecido pela mecânica quântica. Ele substitui o termo “observador” da teoria clássica, que designa o homem que se sente seguro atrás de um vidro espesso (BERNAT, 2012).⁹

Ainda no manual de instrução, observamos pelas orientações que essa participação se dá através da corresponsabilidade, circunscrita ao público no tempo e espaço da ficção, no momento em que desempenha o papel de um *avatar*, assumindo uma identidade para ser o herói da história.

Enquanto, em um primeiro momento, Bernat parece sublinhar o papel do público como participante que divide a responsabilidade da peça com os autores, alguns artistas virtuais reivindicam justamente o fim da ideia de coautoria. Sob essa perspectiva, o público faz parte da criação, com suas contribuições que de algum modo expandem a obra, mas prever a participação faz parte da criação do autor. Sendo assim, como precisa Maurice Benayoun:

Dizer que os participantes são os coautores é não compreender o que é a obra. Eles são os visitantes [...] A obra é o conjunto do dispositivo, incluindo a participação das pessoas, as regras que determinam o processo de evolução [...] O golpe do espectador coautor é uma mistificação pseudo-demagógica lamentável (BENAYOUN, 2004 apud CAUQUELIN, 2006, p. 115).¹⁰

A imersão que se pretende compartilhada cria uma ilusão que esconde a verdadeira natureza da relação do espectador com a obra. Quando por exemplo o público sopra e evoca a imagem da pluma que voa, na obra *La Plume et le Pissenlit*, de Couchot e Bret¹¹, o dispositivo é usado como meio para a execução de uma imagem poética no sentido lírico da palavra. Porém a questão que ora se coloca

9 Tradução da autora para: *Enfin, moins une instruction qu'une consolation, selon le physicien Archibald Wheeler: « L'univers, d'une manière étrange, n'existe-t-il pas grâce à la participation de ceux qui participent ? L'acte vital est l'acte de participation. La participation est le nouveau concept irréfutable offert par la mécanique quantique. Elle remplace le terme 'observateur' de la théorie classique qui désigne l'homme qui se sent en sécurité derrière un épais verre.* (Anexo ao programa de sala)

10 Tradução da autora para: *dire que les participants sont des coauteurs, ce n'est pas comprendre ce qu'est l'oeuvre. Ce sont des visiteurs.[...] L'oeuvre est l'ensemble du dispositif incluant la participation des gens, les règles qui déterminent le processus d'évolution [...] Le coup du spectateur coauteur est une mystification pseudo-démagable.*

11 Edmond Couchot e Michel Bret criaram várias instalações digitais nas quais o público sopra a tela e a pena (plume) ou o dente de leão (pissenlit) voam. *La Plume* (1988) e *Le Pissenlit* (1990) foram exibidos tanto separadamente como em conjunto.

é a de tratarmos o dispositivo não como meio, mas como agente da ação criativa, portador de sua própria poética. Reivindica-se, por parte dos artistas criadores de obras interativas, o lugar de agente das interfaces e não o de facilitadores de um meio que propicie a construção de uma imagem, questionando justamente os limites entre ficção e realidade. Tal reivindicação legitima a autoria das obras e chama-nos a atenção para a peculiaridade da interatividade no caso do teatro. Pois ao considerarmos que o teatro tradicional acontece justamente no que se passa entre o ator e o público e que por sua vez, nos casos de espetáculos sem atores, tal relação se passa no público e entre o público, observamos que há uma alteração no nosso modo de percepção entre real e ficção.

A alternância de estados de realidade e ficção, delineada em espetáculos com atores, onde o embate com o real se dá pelo choque com os corpos fenomenológicos em cena e pelo uso de espaços não teatrais, cria situações liminares (TURNER, 1969) e a frequência e velocidade de tais alternâncias provocam multiestabilidades perceptivas. Fischer-Lichte se debruça sobre tal aspecto para entender o deslocamento entre a ordem de representação, onde “tudo é percebido em função de um personagem ficcional particular” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 20) e a ordem de presença, na qual “corpo do ator é percebido em sua fenomenalidade, naquilo que constitui o seu estar-no-mundo particular” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 21). As variações de tal deslocamento buscam desestabilizar o olhar do público, tirando-nos da zona de conforto de relações previsíveis para nos lançar em diferentes estados de instabilidade.

Nos espetáculos sem atores com interatividade por uso de dispositivos, a alternância entre real e ficção se desloca da relação “corpo fenomenológico do ator x ficção” ou “espaço real x espaço fictício”. A ordem de presença em cena se dá antes de tudo através do corpo do público. É pelos nossos corpos e em nossos corpos que toda imagem se constrói ou se dissipa. Os aparatos tecnológicos possibilitando que diferentes camadas de realidades se entrelacem fazem com que mergulhemos em um espaço onde as referências não são mais o acontecimento ao vivo propiciado pelo contato real entre artista e público. Altera-se o modo que nos conectamos com a obra, os limites passam a incluir o que acontece no espaço virtual e surgem novas possibilidades de deslocamentos para nossas subjetividades:

Com a interatividade e a entrada em cena da interface, os dois domínios, realidade e ficção, não são mais tão bem divididos. Mais que isso, eles se interpenetram, e a ficção - a capacidade de imaginar

na ausência do objeto - talvez não esteja onde imaginamos. Ela não está mais do lado do sujeito, que se autorizava a criar as formas (no caso do artista) ou a interpretá-las (no caso do espectador) de acordo com a sua própria subjetividade, e a comunicação entre o criador e o espectador não se faz mais de sujeito a sujeito [...]. Do lado do artista, é o programa que exerce a função poética - abstração e simplicidade são seus atributos. Do lado do visitante, ao entrar no espaço virtual por uma interface, ele é conduzido a abandonar sua tendência à interpretação poética, para seguir as restrições ficcionais do dispositivo abstrato do sistema. Trata-se, pois, [...] de uma transformação por causa do *dispositivo*, não das *disposições* particulares dos sujeitos (CAUQUELIN, 2006, p. 128).¹²

Não nos parece todavia que Bernat desconheça a propriedade poética do mecanismo. Muito pelo contrário, em *Pendente de Voto* ele extrapola as possibilidades do sistema usando-as para convergir o conteúdo ao uso dos dispositivos, o que nos leva a ler o seu manual de instruções com os olhos atentos à sua ironia. O artista como que busca capturar o público usando a isca de uma imagem fictícia em trechos do seu manual: “será com as suas respostas ou com o seu silêncio que o espetáculo tomará a sua forma” (BERNAT, s.d.). Já sabemos que a forma do espetáculo é programada pelo artista, que prevê os modos possíveis da participação do público e esta participação é nada mais do que um dos elementos que constituem sua obra. Mas este e outros chamados do manual de instrução que seguem o mesmo princípio são as falsas pistas que conduzem o público por uma via que em seguida se mostrará inútil. É o *expliquer para confondre* que é vivenciado como experiência na obra artística. Sabemos porém, e é bom lembrar, que a participação do público é uma importante camada dramática do espetáculo. Não no que diz respeito à mudança da forma proposta pelo artista, mas interferindo na cor e na intensidade com que tal forma se apresenta.

12 Tradução da autora para: *Avec l'interactivité et l'entrée en scène de l'interface, les deux domaines, réalité et fiction, ne sont plus aussi nettement partagés. bien plus, ils s'interpénètrent, et la fiction - la capacité d'imaginer en l'absence de l'objet - n'est peut-être pas là où on l'attend. Elle n'est plus du côté du sujet, qui se croyait autorisé à créer des formes (quand il est artiste) ou à interpréter (quand il est spectateur) selon sa propre subjectivité, et la communication entre le créateur et le spectateur ne se fait plus de sujet à sujet. [...]. Du côté de l'artiste, c'est le programme qui porte la fonction poétique - abstraction et simplicité sont ses atouts. Du côté du visiteur, en entrant dans l'espace virtuel par une interface, il est conduit à abandonner sa prétention à l'interprétation poétique, pour suivre les contraintes fictionnelles du dispositif abstrait du système. Car, [...] il s'agit d'une transformation due au dispositif, non aux dispositions particulières des sujets.*

Figura 33: *Pendente de Voto*. Foto J. Blenda.

No caso do *Situation Rooms*, a ênfase para a categorização do tipo de teatro proposto pelos artistas recai sobre os personagens que aparecem na tela do *tablet* e não sobre o dispositivo em si. O coletivo Rimini Protokoll trabalha com o que definem como experts - pessoas fazendo o mesmo papel que fazem na vida real, seguindo a tradição dos *ready-mades*, ou *founded actors* (*acteurs trouvés*, em alusão aos *objets trouvés*), como salienta Lehmann¹³. Observamos que muitos dos espetáculos que colocam em cena atores *ready-mades* tratam de histórias reais ou personagens reais trabalhando um certo tipo de narrativa linear, ou ainda pinçam

¹³ *Theory takes a different form, however, in theatre such as that of Rimini Protokoll, which makes a theatrical “exhibit” of interesting realities, individual people with a particular knowledge to impart, facts of the most varied sort. In the tradition of ready-mades, Rimini Protokoll can legitimately bring into the theatre not only objects, but also real people, as well as factual and theoretical knowledge. As one can speak of acteurs trouvés, or ‘found performers’, in analogy to objets trouvés, so too can knowledge and text, theory and science – in such a postdramatic form – suggest their own theatrical presence. They can be exhibited as such; they require no dramaturgical cunning and trickery to warrant their presence in a dramatic fiction and situation. Here, theatre presents an investigation, in a dual sense: first, people are found – elderly ladies from a retirement home, store detectives, teenagers, doormen, truck drivers, and so on; second, the realities of their worlds are revealed, x-rayed, illuminated with reference to their social contexts, without obviously interpreting them in a clear cut way (LEHMANN, 2008, p. 157).*

figuras reais, com suas exuberâncias, fraquezas, deformidades e esquisitices para compor suas imagens. A escolha deliberada pela reapropriação, seja de pessoas ou de objetos, difundiu-se a partir de Duchamp e no teatro com Kantor e está presente em grande parte da produção artística, incluindo o teatro contemporâneo. E na atualização para o termo *expert*, como Malzacher indica ao pontuar a mudança de *ready-made* - usado quando Kaegi fazia parte do grupo Hygiene Heute - para *expert*, usado pelo Rimini Protokoll¹⁴, nossa atenção volta-se para dois aspectos. Primeiramente, para a recorrência de espetáculos do coletivo Rimini Protokoll nos quais as profissões e especialidades dos personagens sejam o próprio assunto da peça. As atendentes de *call center* indianas, da peça *Call Cuta*, eram realmente atendentes de *call center* exercendo a função de atendentes de *call center*, ainda que seguindo um roteiro definido pelos artistas. Os ex-policiais de *Chácara Paraíso* ou os comerciantes de *Lagos Business Angels* também seguem a mesma lógica. Ou seja, eles são chamados a exercer na peça a mesma função social que exercem na vida, mostrando justamente suas expertises.

Em segundo lugar, chama a atenção o fato de que a ideia de atores *ready-mades* nos remeta muitas vezes a não atores colocados em cena dentro de um contexto artístico que não seja obrigatoriamente ligado às suas funções na vida real. Eles estão em cena não exatamente para exporem as suas expertises, mas para comporem uma cena ou uma imagem que pode nos remeter a uma história ou situação completamente diferente do que as de suas funções sociais. Seria o que Malzacher chama de colocar *objetos* em cena, em contraponto à ideia de trabalhar com as subjetividades dos experts.

Estas sutis diferenças apontam para uma cena que tem se multiplicado em propostas e que busca, na sua reflexão, se aproximar ao máximo de conceitos e definições que deem conta de seus desdobramentos. Os artistas não economizam em seus usos e reusos, procurando a cada vez os melhores modos de autodefinirem seus trabalhos. A recente performance do Rimini Protokoll, *House visit Europe* (2015), é definida pelo grupo como teatro de imersão, pois acontece com quinze participantes, em salas de apartamentos privados, colocando em contraste a abstrata ideia da Europa, por meio de um dispositivo que mescla histórias pessoais com os mecanismos políticos europeus. Este trabalho não conta com experts em cena, nem tão

14 *The approach of Rimini Protokoll to their themes and protagonists is one of empathising, of listening, not simply exhibiting and never denouncing. The switch from Hygiene Heute's early concept of the theatrical readymade to Rimini's notion of experts stresses how important it is that the protagonists are subjects, not objects of the production. People that do things, who stare back into the audience from within a role, but directly nonetheless* (MALZACHER, 2008, p. 37).

pouco com atores *ready-mades*, pois as quinze pessoas que participam são o próprio público, aproximando-se da proposta de Roger Bernat em *Pendente de Voto*.

Apesar da definição de teatro de experts em *Situation Rooms* ser uma referência direta aos personagens, o dispositivo através do qual a obra acontece é fundamental na discussão do seu conteúdo. O que nos leva a pensar que talvez melhor do que conceituá-lo como teatro de experts, valeria recorrer ao conceito de teatro interativo, revisitando-o a partir dos seguintes preceitos:

- O tempo é encurtado e as distâncias eliminadas. Temos uma compactação de informações e vários lugares distintos coabitando o mesmo espaço;

- O trabalho de preparação e edição das histórias feitas pelos artistas visa “captar, dar forma às relações, modificá-las, jogando e dando-lhes uma presença sensível”. (CAUQUELIN, 2006, p. 113). A presença cênica é construída através da relação de cada pessoa do público com o aparato proposto pelo artista. O público faz a ficção tornar-se real, concreta, pois sem que os mecanismos sejam acionados, não há conexões e, portanto, não há imagem construída;

- A situação é revista pela simultaneidade de personagens agindo no mesmo espaço-tempo. Tem-se a noção concreta que o espaço da obra é ocupado por outros visitantes que estão na mesma situação de descoberta e construção dos personagens distintos da trama;

- O modo *presente do presente* é acionado: “o passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente” (FABIÃO, 2010, p. 322). No espaço interativo existem as relações que acontecem no momento da conexão, a realidade virtual se concretiza apenas quando colocada em ação, sem caminhar de um passado nem pretender construir um futuro.

Definir o tipo de teatro que estamos tratando não me parece essencial para nos aproximarmos das obras, sobretudo porque qualquer certeza conceitual apodítica nos distanciaria da natureza especulativa que a reflexão sobre o contemporâneo aporta. Todavia, ao esboçarmos algumas premissas para a definição de teatro interativo, deparamo-nos com a questão da participação, cuja análise aponta para o cruzamento de duas tendências diferentes que se somam na busca de uma relação mais direta com o público.

De um lado podemos falar de obras participativas e, de outro, de obras interativas. Em seu livro *Artificial Hells* (2012), Claire Bishop repensa a história da arte no século XX através das lentes do teatro, focando em uma tríade de viradas sociais decorrentes de momentos históricos distintos em que as respostas artísticas potencializaram o coletivo. O livro é organizado em torno do conceito

de participação, focando obras concebidas a partir da década de 90 nas quais as pessoas são o meio material artístico central, tanto no teatro quanto na performance. E, sob o guarda-chuva de obra participativa, engloba tendências como arte socialmente engajada, arte colaborativa, arte contextual, *littoral art*, *dialogic art* etc. A escolha da autora pelo termo participativo em vez de interativo se dá justamente pelo fato de o primeiro envolver muitas pessoas, contrariamente ao conceito de interatividade, que remete à ideia de *one-to-one*. Tal opção elucidada nossa reflexão e, portanto, torna oportuno discorrermos sobre a ideia participação x interação.

Os três momentos históricos aos quais Bishop se refere para sua contextualização são as vanguardas europeias em torno de 1917, as novas vanguardas que culminaram em 68 e a queda do comunismo em 89, que são diretamente ligados ao triunfo, à última resistência heroica e ao colapso de uma visão coletiva da sociedade. Cada fase foi acompanhada de um pensamento utópico sobre a relação da arte com o social e seu potencial político, reconsiderando os modos de produção, consumo e reflexão sobre a criação artística. Os trabalhos que a autora analisa a partir da década de 90 são focados em processos que envolvem comunidades locais, ações sociais e empoderamento de parcelas marginalizadas da população. Em tais trabalhos, a ideia de projeto sobrepõe-se ao produto final acabado e os artistas assumem o papel de mediadores e propositores de situações muito mais do que autores de uma determinada obra.

Já os trabalhos de teatro interativo que aqui observamos, parecem vir de um outro lugar. Não mais da busca por uma obra coletiva como reação social a determinadas situações políticas, mas de uma motivação estética, proveniente de uma linhagem de artistas de teatro que no decorrer do século XX travou um embate com a representação dramática e não cessa de experimentar meios de quebrar o drama, de desconstruir a cena, de rever os espaços teatrais e incorporar o público. Deve-se ressaltar, porém, que tal motivação estética não impede que se trate de temas sociais e políticos. Aliás, se há uma convergência entre o teatro participativo e o teatro interativo do Rimini Protokoll e de Roger Bernat, ela se dá justamente na inquietação política e social que os trabalhos abordam. O fato de Bernat afirmar que o ato vital é o ato da participação não quer dizer que o seu espetáculo possa ser considerado teatro participativo. Ao nos aproximarmos das obras participativas citadas por Bishop conseguimos ter mais clareza das diferenças primordiais que definem cada campo. Ainda que obras interativas possam ser de fato participativas ou que trabalhos participativos possam fazer uso da interatividade, a diferença

Figura 34: *Pendente de Voto*. Foto: J. Blenda.

entre uma proposta de obra aberta e processual, com a participação do público ou de pessoas de determinados grupos convocados de alguma forma para o trabalho, e uma proposta de obra já totalmente concebida, mas que para acontecer requer a participação do público, define dois caminhos artísticos distintos.

A diferença entre o coletivo e a relação um a um não é necessariamente uma dicotomia a somar-se aos dualismos positivo/negativo, bom/ruim, popular/elitista etc. As relações intersubjetivas que se criam nas obras interativas podem ser tão ou mais potentes que os modelos de criação em processos coletivos. Definir os campos do teatro interativo e teatro participativo ajuda-nos no debate sobre a tendência a engajar o público em obras teatrais. Nossa opção em definir *Pendente de Voto* e *Situation Rooms* como teatro interativo não exclui as qualificações de teatro de imersão e teatro de experts propostas pelos artistas. A interatividade define um tipo de imersão onde se requer a participação do visitante e os experts fazem parte da elaboração dramática da obra interativa. Mas o conceito de teatro interativo parece conseguir abranger um número maior de obras que preveem a participação do público em suas experiências estéticas e conceituais, incluindo, na composição dos espetáculos, subjetividades alheias à dos artistas. Portanto, ao se analisar a questão da perspectiva de quem cria as obras, a interatividade é justamente uma abertura ao outro.

Experts on / Experts off

Em *Situation Rooms*, a realidade do mercado das armas é colocada em uma moldura, enquadrada sob a perspectiva e o olhar dos artistas e apresentada ao público em forma de espetáculo. Trata-se de uma realidade pinçada e editada, que é deslocada de seu contexto original para ser apresentada em um contexto artístico. Uma suspensão da realidade, que difere dos casos em que há a presença real dos experts em cena, já que temos uma situação em que esta presença se dá através do *tablet*. Pois quando temos a presença real em cena, seja de um ator representando um papel teatral, de um ator *ready-made* representando a si mesmo, ou de um ator *expert*, temos a sensação da sua ausência em outra parte.

Esse entendimento faz parte do nosso arsenal corriqueiro de percepções - sabemos que o profissional ator que está em cena não está em outro lugar, assim como o dentista que está atendendo não está senão em seu consultório. O que é de certa forma intrigante é que terminada a peça, esvai-se o personagem, que no próximo dia volta a estar presente ou ainda que se personifica através de outros atores. Ou seja, a existência do personagem é textual, mas quando ele está em

cena, ele não deixa de estar no texto. Ele pode se multiplicar em quantas forem as montagens simultâneas da mesma peça e não é o fato de estarmos assistindo a uma determinada montagem de Hamlet em um teatro que nos impede de conceber que outros *Hamlets* estejam sendo apresentados concomitantemente.

No espetáculo *Eraritjaritjaka* (2004), de Heiner Goebbels, em um determinado momento o personagem principal sai de cena e é filmado por uma câmera que acompanha seu percurso enquanto as imagens são projetadas ao vivo em um telão no fundo do palco, e uma banda de músicos ao vivo continua executando a trilha sonora da peça. Pelo vídeo nós acompanhamos o ator que sobe em um carro em frente ao teatro e segue até sua casa, abre a porta e entra, prepara ovos mexidos, janta, e em seguida vai ler jornal. Entendemos que o ator, que até pouco tempo antes estava em cena, foi para casa e segue sua vida normal, mas o estranhamento advém do fato de que nós continuamos no espaço-tempo do teatro. É como se o dentista tivesse nos abandonado de boca aberta no seu consultório e ido embora para sua casa. Só que um pouco diferente, pois o que é apresentado para nós na obra de Goebbels é a ausência do personagem em contraposição à presença real, projetada, do ator.

No caso da presença do ator *ready-made* ou *expert* em cena experimentamos sensação distinta. Aquele fragmento de realidade apresentado significa a ausência do próprio acontecimento como fato real. Para estar em cena a pessoa não está justamente onde ela representa estar ou não é o que ela representa ser. Bem diferente de um filme documentário no qual as pessoas são filmadas *in loco*. Ao assistirmos um documentário temos o entendimento que aquele foi um registro de um determinado momento e, quando estamos assistindo ao filme, não estamos “roubando” a presença física dos personagens de sua realidade. Já no teatro de atores *ready-mades* ou de *experts*, quando há a presença dos atores em cena, ocorre, em contrapartida, a nossa certeza quanto à sua ausência física no seu espaço de vida.

Assim como o mictório de Duchamp foi retirado do banheiro para ser exposto no museu, estas pessoas foram retiradas de seus ambientes para serem colocadas em cena. Com a diferença que o mictório é um objeto reproduzível, e a sua resignificação está no seu reposicionamento, portanto no deslocamento de seu lugar e função. Ou seja, ao nos depararmos com o mictório em um museu, não questionamos a ausência deste mictório em um determinado banheiro. O banheiro não deixou de ser banheiro porque o mictório foi levado para o museu. Já com os atores *ready-mades* e *experts* esta é toda a questão: o fato de eles estarem

em cena faz com que no determinado período de sua ausência, o ambiente que eles representam simplesmente não exista. Eles representam justamente a sua própria ausência.

No espetáculo *Situation Rooms* tal mecanismo é mais complexo. Por um lado, no momento que o público interage com a obra, os atores não estão presentes em cena, a não ser através dos vídeos que assistimos pelo *tablet*. Porém, tais vídeos não foram filmados em seus espaços originais mas sim em um cenário que reproduz fragmentos destes espaços, em uma disposição de um conjunto fictício. Para a montagem dos filmes do espetáculo *Situation Rooms*, vários agentes ligados ao mercado mundial de armas foram acionados. Interessava aos autores os diferentes pontos de vista sobre o tema e se dedicaram a encontrar as vinte pessoas provenientes de diversos países, exercendo distintos papéis sociais. Buscaram empresários da indústria bélica, soldados, médicos, advogados, traficantes e pacifistas, entre outros. Uma vez definido o *elenco*, houve o período de trabalho conjunto com todos - dois meses de ensaios e gravações. Este encontro, bastante improvável na vida real e cotidiana de cada um dos participantes, caracteriza por si mesmo uma suspensão, um deslocamento do real. O real, neste caso, sendo representado pela vida dos experts/personagens.

Assistindo ao vídeo dos bastidores de *Situation Rooms* deparamo-nos com uma sequência perturbadora: a última cena da gravação dos “personagens”, quando estão todos os participantes juntos no cenário e, logo em seguida, o espaço esvaziado vai sendo preenchido pelo público que começa a percorrê-lo, munido dos *tablets* com as gravações dos “personagens”. A partir deste momento, os protagonistas/personagens se fazem presentes através dos corpos do público. Essa estranha sensação do último dia de preparação da peça, seguida do espetáculo com o público, faz aportar a estranheza da ausência.

Há na estrutura do espetáculo uma secura e frieza que são impostas pela forma, delimitando os cortes da realidade em iguais intervalos de tempo, com indicações de posicionamento que aparecem em formas de ícones no canto da tela e com a precisão da cenografia e dos vídeos. Mas o que vai se tornando mais marcante e forte no decorrer dos setenta minutos é a sensação de falta - como se quiséssemos um pouco mais de uma história - ou o desejo de entender melhor o antes e o depois de algum fato relatado, ou ainda o de saber de alguém que cruzou rapidamente a história e se foi. E de certo modo, a sensação de ausência que a sequência do *making of* provoca coroa e explicita tal mecanismo: os personagens reais estavam no cenário, onde desenvolveram e filmaram suas sequências,

prevendo a interação com o público, e depois partiram. O espaço esvazia-se de gente até o momento da chegada do público, que se mune de *tablets* e vai percorrer o cenário do mesmo modo que cada personagem, seguindo o mesmo trajeto, abrindo as mesmas portas. O trecho do vídeo perturba pois a sensação de ocupação do espaço é particular. Entra-se no objeto, dá-se corpo ao objeto, vive-se o ser o objeto. A cada vez que entrar um grupo de vinte pessoas, a máquina vai funcionar do mesmo modo, no mesmo intervalo de tempo e depois vai se desligar.

As histórias coletadas remetem à ideia de um arquivo sobre o mercado de armas internacionais composto por uma seleção de peças, nunca por todas, mas por um determinado conjunto de informações organizado por um grupo de artistas, e que ganhará o sentido que lhe der o público. As atuais ideias de arquivo tratam-no não no sentido de um montante documental, mas justamente no entendimento da falta que ele implica, na presença das discontinuidades e contradições. O importante, como salienta a historiadora Arlette Farge, é que “utilizar o arquivo hoje é traduzir essa falta em questão” (2009, p. 58):

Com certeza há meio, pela simples escolha das palavras, de produzir abalos, de desmentir evidências, de inverter o habitual fio indulgente do conhecimento científico. Com certeza há meio de ir além da restituição morna de um acontecimento ou de um objeto histórico, marcando lugares onde o sentido se desfez, produzindo ausência lá onde reinaram certezas (FARGE, 2009, p. 118).

A falta ou ausência são, no teatro, os espaços para a imaginação do público. Goebbels, ao falar sobre a sua ideia de Teatro da Ausência, menciona a criação de espaços intermediários, espaços de descobertas que podem ser por exemplo um centro vazio, apenas ocupado pela perspectiva do público. “Apenas a ausência cria o espaço para que o espectador possa intervir na obra” (GOEBBELS, 2015).¹⁵

O dispositivo em *Situation Rooms* possibilita os efeitos de presença, a experiência da ausência e o acesso a nós mesmos de um modo particular. Os experts *estão* lá, mas não em primeiro plano. O teatro interativo propõe-se a partir de conexões e desloca o real, não no sentido de replicar realidades ou desvelar mundos que não conhecemos, mas em nós, onde o real se constitui e ganha sentido. Opera-se

15 Em palestra conferida no Itaú Cultural, dentro da programação da MITsp 2015.

Figura 35: *Situation Rooms*. Foto: Ruhrtriennale / Jörg Baumann.

então um ligeiro deslocamento do real, uma suspensão, que nos permite voltar os olhos a nós mesmos, ao corpo coletivo instaurado no espaço-tempo do teatro. E talvez seja justamente nesta *discronia* que o teatro se faça contemporâneo, considerando a instigante reflexão de Agamben, para quem a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (2009, p. 59).

A mão na caneta vale o mesmo que a mão no arado

Na delicada empreitada de reconstituição do complexo negócio internacional de armas, os integrantes do Rimini Protokoll apostam na desconstrução de um discurso linear, criando um sistema descentrado. Cada pessoa do público começa o percurso por um personagem diferente, sendo que todos tem o mesmo tempo de fala. Não há, aparentemente, hierarquia entre as vozes e a totalidade é formada por estratos. Ao passarmos de personagem a personagem, perfuramos suas realidades e experimentamos ser indivíduos mutantes, capazes de assumir diferentes papéis em relação aos contextos em que estamos inseridos. Percebemos a rede que se forma com o comércio de armas por um dispositivo que no dia-a-dia nos propicia estarmos conectados em rede.

A dramaturgia se aproxima de um sistema *rizomático*, definido por uma “circulação de estados”, feita de *platôs* (DELEUZE, 1995, p. 43), que se comunicam uns com os outros através de microfendas. Deleuze reconhece a existência de “agenciamentos maquínicos de desejo assim como os agenciamentos coletivos de enunciação (1995, p. 34)” em estruturas não lineares que prescindem de pontos culminantes de conclusão. Um agenciamento põe em conexão certas multiplicidades. No caso de *Situation Rooms*, são os campos da realidade, da subjetividade e da representação que se encontram intercambiáveis, de modo a borrar as fronteiras do fora e do dentro. Utilizando o *tablet*, vagueamos de um personagem a outro. Nesta trama, os sete minutos de cada personagem funcionam como um denominador comum a todos, um padrão que quebra com as hierarquias centro/periferia, executivo/operário, pobre/rico. Cada relato conciso, em igual período de tempo, pretende, citando Rimbaud, que *a mão na caneta valha o mesmo que a mão no arado*.

No decorrer do espetáculo passamos de um ambiente a outro abrindo e fechando portas. Saímos de uma sala de conferência na Alemanha, passamos por uma porta e entramos em um consultório médico em Serra Leoa, passamos por outra porta e estamos em uma sala de aula no Congo ou ainda em uma cantina

na Rússia. Temos uma ação física concreta que é o abrir e fechar as portas e o ato de nos locomovermos de espaço em espaço. Em cada novo recinto uma cenografia reproduz o ambiente original e pelo *tablet* vemos os personagens que foram filmados nos ambientes onde nos encontramos. Temos portanto estes recortes de realidade que são colocados lado a lado, condensados em um só local, onde as distâncias físicas são suprimidas. A rede evidencia-se, ganha materialidade e dimensão palpável. A aproximação física dos relatos escancara as relações entre, por exemplo, um traficante mexicano e um refugiado sírio, desestabilizando as conotações morais da função de cada um.

Começamos o trajeto conectados a um personagem e ao final acumulamos a experiência com dez diferentes pessoas. Esta somatória de sensações em cada integrante do público é percebida pelos andares, olhares, pausas, e é um relevante material cênico. A construção por narrativas distintas, sem seguir uma ordem necessária ao entendimento do roteiro é permeada pela nossa percepção do conjunto crescente das histórias, fazendo com que o nosso próprio corpo torne-se um elemento da polifonia dos elementos dramatúrgicos da montagem. No decorrer dos setentas minutos que dura o espetáculo somos afetados pelos fragmentos das histórias que nos permeiam e ao final nosso corpo já não é mais o mesmo corpo do início.

O dar vozes às pessoas e construir uma narrativa que abrigue diferentes perspectivas sobre determinado assunto é uma forte marca do trabalho dramatúrgico do coletivo Rimini Protokoll. Kaegi atribui ao período que trabalhou como jornalista, no qual não havia tempo para buscar fontes suficientes para redigir as notícias com suas devidas complexidades, o início de sua insatisfação com as histórias contadas por apenas um determinado ponto de vista. E não há como não nos identificarmos com este mal-estar perante à grande mídia e ao modo de comunicação hegemônico:

Esta [comunicação] consiste na transmissão de uma representação *a priori* do outro que, mesmo quando politicamente correta, o confina num lugar identitário e neutraliza toda e qualquer potência de contaminação disruptiva – em suma, uma política de relação com a alteridade baseada numa dissociação da subjetividade em relação ao corpo vibrátil, ou seja na desativação do exercício intensivo da sensibilidade (ROLNIK, 2003, p. 40).

Com certa frequência falta o outro justamente quando se fala do outro. Não necessariamente a presença ou a voz do outro, ainda que ambas sejam de suma importância, mas o outro em verdadeiro embate com nossa subjetividade; o outro no que de melhor ele pode nos trazer, nos desestabilizando, eliminando nossas certezas. Essa falta é o que se busca suprir em cena, num teatro onde somos provocados a nos dissecar e nos deixarmos desconstruir. Tal propriedade se caracterizava, no teatro da quarta parede de Diderot, pela então transformadora experiência de identificação da subjetividade, assegurada pela ideia de guardar a ficção e, portanto, de procurar não deixar o real - o corpo fenomenológico do ator - se sobressair em cena. Já nas experiências cênicas do final do século XX, passamos a ser recorrentemente provocados pela alternância do real e do ficcional, fazendo com que nossa observação oscile entre o papel dramático do personagem e o corpo do ator, muitas vezes em estados extremos, nos desestabilizando pelo choque que tais propostas podem causar.

Em espetáculos sem atores e com o uso de dispositivos, como nos do Rimini Protokoll, a nossa sensibilidade é ativada por recursos alheios ao que se passa em cena, uma vez que a própria ideia de cena é desconstruída. A dramaturgia deriva de experiências reais tratadas de modo direto. A lupa do coletivo se direciona para assuntos polêmicos que são abordados pela grande mídia sem a devida complexidade - mercado de armas, polícia, mudanças climáticas, identidade europeia etc. E é no como fazer a voz de outros chegar ao público que o Rimini foca sua pesquisa artística.

Na proposta interativa de *Situation Rooms* os dispositivos interfaceiam a relação cara a cara que estabelecemos com cada um dos personagens. As relações virtuais existem como conexões, pois o que há é a imagem do objeto/sujeito e não o objeto em si. Circulamos no espaço e durante todo o percurso não nos separamos do *tablet*. Fones nos ouvidos - pescoço - ombro - braço - mão - *tablet* - olhos no *tablet*. Chão - escadas - pés - pernas - tronco - braços - objetos - olhos no ambiente. Tudo passa pelo nosso corpo; tudo se passa no nosso corpo.

Observamos então a presença e movimentação do público no espaço como importante elemento do espetáculo. E se já não podemos mais separar espaço de cena e espaço da sala tampouco podemos nos referir ao público como um coletivo compartilhando a experiência da sala:

O porte do fone de ouvido engendra um paradoxo evidente: enquanto a escuta teatral é tradicionalmente coletiva - o público

aparece como o ‘grande ressonador’ no fenômeno de copresença cena-sala -, os fones propiciam uma experiência privada, que fecha o ouvinte em si mesmo e o isola dos seus semelhantes, provocando de fato uma dissolução do coletivo formado pela sala (KAPELUSZ, 2013, p. 125).¹⁶

Kapelusz atem-se à experiência da escuta coletiva formada pela sala e afirma que “as tecnologias sonoras contribuem para a individualização dos espectadores e para a dissolução do coletivo teatral” (2013, p. 128). De fato, a ideia de coletivo teatral talvez não seja mais um princípio que determine a experiência teatral. A este propósito Goebbels responde com sua própria experiência como público:

No teatro tradicional, nós nos espelhamos. Eu acho que isso é egoísta. No teatro, mesmo que haja mil pessoas, eu acho que nós estamos muito sós. Talvez estejamos muito sós na vida. No teatro eu gosto de ser confrontado comigo mesmo, gosto de ser provocado (GOEBBELS, 2015).¹⁷

A ideia de vivenciarmos cada singularidade, em singularidade, *propicia o confronto consigo mesmo*, e, se aparentemente nos isola do restante do público, tem por outro lado a força de nos afetar e despertar de uma letargia que é muitas vezes camuflada pela massa da plateia. A experiência teatral ressoa no espectador, ainda que o público não seja o grande ressonador, reforçando que “a teatralidade pertence sobretudo, e, antes de tudo, ao espectador” (FÉRAL, 2011, p. 102).

Parece-nos que o olhar do espectador preenche a cena: é o olhar que é conduzido através dos personagens, o que os atravessa, o que se lança em fragmentos distintos a cada sete minutos, o que vira-se para dentro e o que volta-se para o

16 Tradução da autora para: *Le port du casque audio engendre un paradoxe évident : alors que l'écoute théâtrale est traditionnellement collective - le public apparaît comme le 'grand résonateur' dans le phénomène de co-présence scène-salle -, les écouteurs génèrent une expérience privée, qui renferme l'auditeur sur lui-même et l'isole de ses semblables, provoquant de facto une dissolution du collectif formé par la salle.*

17 Tradução da autora para: *In traditional theatre, we mirror ourselves. I think this is selfish. In theatre even if there is a thousand people, I think we are very much alone. Probably we are very much alone in life. In theatre I like to be confronted with myself, I like to be selfassettment.* (Extrato da palestra proferida no Itaú Cultural, na ocasião da MIT - Mostra Internacional de Teatro, São Paulo, 2015)

outro. O olhar em movimento capta o outro ao mesmo tempo em que é captado pelo que Féral e Perrot definem como efeito de presença:

O efeito de presença é o sentimento que tem um espectador de que os corpos ou objetos oferecidos ao seu olhar (ou à suas orelhas) estão realmente lá, no mesmo espaço e mesmo tempo nos quais ele se encontra, embora ele saiba que eles estão evidentemente ausentes (2012, p. 26).¹⁸

É da orquestração destes efeitos, no uso dos dispositivos que são nossos fenótipos estendidos - em um minucioso trabalho de construção e montagem de fragmentos de histórias e cenografia que perpassam nossos corpos a partir dos *tablets* - que se configura a dramaturgia do espetáculo. Tudo o que importa parece estar nos espaços *entre*: entre um depoimento e outro, entre uma sala e outra, entre uma imagem que surge e outra que desaparece, entre mundos distintos. Mas está também entre o *tablet* e nosso olhar, entre nossa mão que segura uma caneta e a mão do personagem que indica a ação, entre nossa subjetividade e a dos personagens; está, sobretudo, entre nós e os artistas. Pois é nesse modo singular de nos colocar em contato com outro e provocar nossa percepção que o teatro respira. Não se trata de uma grande narrativa, não há linearidade, não há personagens que gerem nossa identificação ou revelem um desfecho. Mas experienciamos um complexo sistema que nos atravessa e nos afeta, que nos desperta para novos modos de relação com a obra teatral.

18 Tradução da autora para: *L'effet de présence est le sentiment qu'a un spectateur que les corps ou les objets offerts à son regard (ou à son oreille) sont bien là, dans le même space et le même temps que ceux dans lesquels il se trouve, alors qu'il sait pertnemment qu'ils sont absents.*

Figura 36: *Situation Rooms*. Foto: Ruhrtriennale / Jörg Baumann.

Figura 37: *Situation Rooms*. Foto: Ruhrtriennale / Jörg Baumann.

Falando em armas / armando-se para falar

Toda informação está disponível, em rede e em tempo real, visível em vários monitores. Diversos lugares e espaços estão conectados entre si: uma casa, um drone sem nome, uma unidade de comando no Paquistão e esta pequena sala sem janelas, com uma mesa marrom e sete cadeiras de escritório, em couro preto, na cidade de Washington.¹⁹

A “Situation Room” (Sala de Situação) cria uma situação. Onde anteriormente havia apenas informação incoerente, agora vários lugares estão conectados em espaço e tempo; não é à toa que o protótipo da Internet foi desenvolvido pelos militares.²⁰

Os dois textos acima foram extraídos do programa da peça *Situation Rooms* e discorrem sobre o dia 1º de maio de 2011, quando treze pessoas reunidas em uma sala na Casa Branca, observam, em tempo real, com expressões atônitas, triunfantes e preocupadas, o assassinato de Bin Laden. A versão oficial afirma que, como em um jogo virtual, o comando para o ataque foi emitido de longe, de uma sala fechada, com um sofisticado aparato de conexões e tecnologia de ponta. Esse atual modelo de operação de guerra depende de um número imenso de pessoas que dominam saberes diversos, pois a “antiga guerra na qual soldados lutavam com soldados deu lugar a uma guerra que se espalha cada vez mais e que gradualmente envolve mais segmentos de nossa sociedade”²¹ (HIRSCH, 2013, p.16). Há todavia outras versões sobre o mesmo fato que, ainda que contestadas por estudiosos e especialistas, ressoam em alta voz na mídia. O jornalista Seymour Hersh insiste que a versão da Casa Branca é uma farsa e que a operação foi executada por uma parceria entre o serviço

19 Tradução da autora para: *All information is available, networked in real time, visible on various monitors. Diverses sites and spaces are linked to one another, a house, an unmanned drone, a commando unit in Pakistan, and this small, windowless room with a brown table and seven black leather office chairs in Washington D.C.* (Programa da peça *Situation Rooms*, p. 11)

20 Tradução da autora para: *The Situation Room creates a situation. Where previously there was only incoherent information, now various sites are linked in space and time; it is no accident that the prototype of the Internet was developed by the military.* (Idem)

21 Tradução da autora para: *The old war in which soldiers fought against soldiers has given way to a war that increasingly spreads and gradually involves increasing parts of our society.*

de inteligência paquistanês e o americano, para assassinar um inimigo inválido, que não representava mais perigo. Embasada por fontes nada sólidas, a tese de Hersh é sobretudo um sustentáculo para a teoria da conspiração: um grande império ocidental exercendo controle e manipulação sobre todos. A Al Qaeda seria uma invenção dos americanos e seus aliados, para esconder seus reais objetivos geopolíticos.²²

Independente do lado que se esteja e da versão que se construa, o atual estado de guerra em que vivemos é marcado pelo massivo investimento em comunicação e espetacularização de ações pontuais e muitas vezes individualizadas. As grandes potências envolvidas buscam estratégias de ação e reação que tenham sobretudo um forte impacto na mídia e na opinião pública, recaindo cada vez mais nos sistemas de controle da sociedade civil.

Figura 38: Imagem usada no catálogo do espetáculo *Situation Rooms*. Foto: Pete Souza (Chefe do departamento de fotografia da Casa Branca).

Na contramão das grandes narrativas, que alimentam a mídia e fomentam o mundo do espetáculo, a questão das armas e guerras em *Situation Rooms* chega até nós pelas suas frestas, pelas entrelinhas, pelos detalhes. Deixa-se de lado a

22 A esse propósito, ver: MAGNOLI, Demétrio. A Teoria da conspiração por trás da morte de Bin Laden. **Folha de São Paulo**. 17 maio 2015. Caderno Ilustríssima.

história grandiosa e inatingível, para chegar à nossa porta, ao mundo pequeno e particular dos civis que, pelas mais diversas razões, compõem a trama.

Um dos personagens de *Situation Rooms*, o cirurgião Volken Herzog, integrante da organização Médico Sem Fronteiras, faz um relato aterrorizador: “Estas mutilações cara a cara [referindo-se a pessoas que foram mutiladas com armas brancas] me impactaram fortemente, e mais do que um ferimento de tiro. Talvez as lesões causadas pelos drones de guerra teriam me tocado ainda menos, visto que não há contato pessoal entre a vítima e o atacante”²³. As ações de guerra em massa, via dispositivos tais como drones, parecem uma ação de videogame, ou algo que vem de outra instância que não a humana, e suas consequências tendem a chocar menos do que as ações cara a cara. O que se passa no corpo a corpo, na troca de olhares, é o que choca. O que acontece por meios binários e inumanos parece não conter a mesma sordidez das antigas formas de guerra. A consequência que advém da banalização, higienização e espetacularização dos atuais combates é que o estado de guerra deixa de ser um estado de exceção.

Os protagonistas da guerra mudaram e “o espaço da guerra também foi transformado. A lógica deste novo teatro de guerra é colateral e assimétrica”²⁴ (HIRSCH, 2013), contribuindo para reforçar os eixos de poder baseados nos interesses das nações hegemônicas, em busca de minerais e acessos geográficos estratégicos.

Em *Situation Rooms* o teatro de guerra é desconstruído. No lugar da sala de situação da Casa Branca, os artistas propõem várias salas situacionais, cada uma legitimando o espaço dos diferentes personagens:

15 salas que reconstroem a arquitetura global de guerra: um hospital militar, uma rua em Homs, um cyber-café na Jordânia, um cemitério mexicano, uma estação de controle de drones e um terraço no Paquistão, um escritório na Arábia Saudita, uma feira de armas em Abu Dhabi, uma sala de conferência em Berlim, uma usina nuclear iraniana, o clube de hackers, o escritório de um fabricante de armas, o campo de treino dos atiradores, uma sala de aula no Sudão do Sul, uma sala de produção de armas, uma sala de

23 Tradução da autora para: *These face to face mutilations had severe impact on me personally, and more than a gun shoot wound. Perhaps injuries administered by war drones would touch me even less because there is no personal contact between victim and attacker.* (Fonte: vídeo de Christine Cynn, 2013. Arquivo privado do coletivo Rimini Protokoll)

24 Tradução da autora para: *As the actors of war have changed, the space of war has also been transformed. The logic of this new theater of war is collateral and asymmetrical.*

pedidos de asilo na Alemanha, uma cantina na Rússia, uma tenda de operação em Serra Leoa, a sala de conferência da sede da organização Médicos sem Fronteiras em Paris. Cada sala de situação desenvolve sua própria lógica de ação. Cada uma abre seu próprio microssistema (HIRSCH, 2013).²⁵

Este labirinto espacial exhibe uma razão própria. Cada situação, cada envolvimento é plausível em si e, da perspectiva dos experts, parece lógica e racional. A nova guerra monstruosamente inteligente do século XXI está em toda parte e, na coletânea do Rimini, através dos relatos dos personagens, nos deparamos com pequenas pistas que indicam como o sistema se engendra nos detalhes, nas simples observações do cotidiano:

Você pode comprar estas etiquetas no Afeganistão, duas por um euro. Se você for ferido, o médico sabe exatamente qual tipo de sangue você vai precisar.

Em missão, eu sempre tento parecer um soldado. De longe não faz diferença de você está carregando uma arma ou um aparelho fotográfico. Eu não valho mais do que os outros só porque ando com uma máquina fotográfica. Você é sempre um alvo.²⁶

Maurizio Gambarini, fotógrafo de guerra (Alemanha)

25 Tradução da autora para: *15 rooms that reconstructs the global architecture of war: a military hospital, a street in Homs, an internet café in Jordan, a Mexican cemetery, a drone control station and a terrace in Pakistan, an office in Saudi Arabia, a weapons fair in Abu Dhabi, a conference room in Berlin, an Iranian nuclear plant, the hacker club, the office of an arms producer, the shooting range of the marksmen, a schoolroom in South Soudan, a weapons production hall, an asylum-seeker in Germany, a cafeteria in Russia, an operating tent in Sierra Leone, the conference room at the headquarters of Doctors without borders in Paris. Each situation room develops its own logic of action. Open their own mircosystems.* (Programa do espetáculo, 2013)

26 Tradução da autora para: *Vous pouvez acheter ces badgets in Afeghnistan, deux par un euro. Si vous êtes blessé, le docteur sais exactement le type de sang que vous aurez besoin. En mission j'ai essaie toujours d'avoir l'air d'un soldat. Vu de loin ça ne fait pas de difference su tu partes une arme ou un appareil photo. Je ne vaux pas plus que les autres seulement parce que je me balade avec un appareil photo. Tu est toujours une cible.* (Fonte: vídeo de Christine Cynn, 2013. Arquivo privado do coletivo Rimini Protokoll)

Assim, tenta-se parecer um soldado e não um fotógrafo, observa-se o uso da etiqueta que marca o seu tipo sanguíneo, enquanto outros cuidam em dizer o mínimo possível. No varejo, as estratégias de autodefesa não diferem muito das estratégias às quais recorreremos em situações cotidianas conflituosas mas não necessariamente de guerra. Em *Situation Rooms*, reconhecemos os efeitos da guerra que também batem à nossa porta, ainda que não estejamos diretamente ligados à rede, e que nos convidam a refletir sobre o potencial bélico do sistema sócio-político-financeiro no qual estamos inseridos.

A trama vai sendo construída em camadas, por adição. Começamos por um personagem, em seguida passamos a outro e daí a outros. Vamos nos locomovendo no espaço e preenchendo o mesmo com as camadas narrativas desses personagens, não só com o que vemos e escutamos, mas também com os nossos movimentos, nossas ações e a relação cada vez mais complexa com os outros integrantes do público. Temos a impressão de ir preenchendo o espaço até um ponto que ele nos parece cheio demais - das sensações que vamos acumulando e do cruzamento com as sensações dos outros. Somos vinte pessoas nos movendo em um espaço sem música nem som ambiente, cada qual com o seu fone de ouvido (incluindo momentos sem som), e nos deslocando quase que ao mesmo tempo. Ou seja, muita coisa acontece em um silêncio no qual ouvimos apenas o nosso ato de se deslocar. Apesar de o tempo de cada personagem durar sempre sete minutos, percebemos uma aceleração e tensão maior no final. Isso porque cada período vai sendo mais preenchido por nós, em uma construção dramaturgica tridimensional, orquestrada de modo a fazer convergir todos os elementos em prol do assunto abordado.

A temática de *Pendente de Voto* é a evidência de que estamos em embate com o sistema, que não nos dá trégua, que é hegemônico ainda que vista roupagens democráticas. Buscamos desesperadamente uma saída, um respiro ao menos, que nos permita vislumbrar uma sobrevida e a continuidade de um projeto incluyente:

Pendente de Voto tenta ser esta última praia. Não a versão falsa de um verdadeiro debate parlamentar, mas a verdadeira versão do falso debate atual. Não a ficção da política, mas a política da ficção: personagens verdadeiramente políticos contra os verdadeiros personagens políticos: ou política verdadeira contra toda forma de *realpolitik* (FRATINI, 2012).²⁷

O espetáculo tem uma dinâmica crescente que vai se construindo pelo modo de votar - inicialmente individual, em seguida em duplas, depois em grupos até chegar a uma pessoa respondendo pela sala. O som da votação, um tipo de zunido de máquina, instaura uma espécie de ritual que pontua o tempo. A partir do momento que são abertas as discussões sobre as questões e que os integrantes que compõem a presidência definem se a discussão precisa de mais tempo ou não, são os sons que nos indicam que terminamos uma discussão e voltamos a votar.

Na estreia do espetáculo em São Paulo, na programação do projeto Multitude²⁸, o público se rebelou contra a estrutura do peça, que acabou se estendendo por mais de três horas. Em um artigo no jornal *Folha de São Paulo* intitulado “Peça interativa sobre a democracia quase termina em ‘revolução’”, o jornalista Rafael Bago relatou a experiência:

Durante a passagem por São Paulo, uma produção teatral que simula uma democracia esteve perto de terminar com uma revolução feita pelo público, que usava controles remotos para dar sua opinião. Na montagem espanhola “Pendente de Voto”, os espectadores são convidados a votar sobre diversos temas, como a possibilidade

27 Tradução da autora para: *Pending Vote / Pendiente de voto tente d'être cette dernière plage. Non pas la version fausse d'un véritable débat parlementaire, mais la vraie version du faux débat actuel. Non pas fiction de la politique, mais politique de la fiction : personnages véritablement politiques contre les véritables personnages politiques : ou politique véritable contre toute forme de realpolitik.* (FRATINI, in: texto sem título no programa do espetáculo)

28 Projeto artístico transdisciplinar que dialogou com o conceito de multidão de Antonio Negri e Michael Hardt. Realizado no Sesc Pompeia de 30 de maio a 10 de agosto de 2014.

de barrar atrasados ou universalizar o aborto. A proposta da peça, que funciona como uma espécie de jogo, é fazer a plateia experimentar o funcionamento de um parlamento. A sessão que foi marcada por desentendimentos ocorreu no Sesc Pompeia na sexta (6). Na segunda parte do espetáculo, circulam microfones para que as pessoas argumentem sobre seus pontos de vista. A pergunta “O Estado brasileiro deveria restituir as terras aos povos amazônicos para que possam declarar sua independência?” exaltou os ânimos. Alguns participantes defenderam que a palavra “independência” devia ser trocada por “autonomia” e tentaram convencer todos a se abster da votação caso a mudança não fosse feita. Eles se levantaram e foram até o local onde estavam os organizadores pedir a mudança. Quando a equipe disse que as questões não poderiam ser editadas, várias pessoas se revoltaram e tentaram convencer todos a abandonar a peça, pois se sentiam “manipuladas pelo sistema”. Também foi defendida a ideia de que quem não votasse com a maioria seria banido da sala. Em seguida, alguns espectadores se sentiram injustiçados por terem de dividir seu voto com outra pessoa, deixaram os assentos e foram protestar no centro do espaço. [...] O impasse durou mais de 20 minutos. A independência dos índios foi negada pela maioria quando finalmente foi a voto. Depois disso, muitos dos cerca de 70 espectadores deixaram a sessão (BAGO, 2014).

Reação parecida já havia acontecido em uma apresentação na Espanha, mas sem ter sido tão radical. É muito provável que o que possa explicar o ocorrido seja o fato de que a maioria das pessoas que assistiram ao espetáculo naquela noite tinha vindo de um dos encontros do Multitude, “O Outro Canibal”, com a participação do líder yanomami Davi Kopenawa e da fotógrafa Claudia Andujar. O debate havia sido em uma arena aberta e provocou muitas discussões. A parcela do público que esteve neste evento já entrou na sala de espetáculo imbuída da discussão anterior e em muitos casos, com os reflexos de discussões dos dias anteriores, de uma programação que debatia temas ligados à arte e ao conceito de multidão desenvolvido por Negri. No início das exaltações, percebíamos nitidamente a parcela do público que havia chegado apenas para o espetáculo e aqueles que já estavam juntos anteriormente, mas aos poucos as tendências foram se misturando e, em um dado momento, uma grande confusão tomou conta do espaço.

Figura 39: *Pendente de Voto*, Sesc Pompeia. Foto: Claudio Bueno.

Foi surpreendente ver uma obra teatral despertar no público uma reação de verdadeira revolta, contrária, no caso, à equipe técnica que estava operando os aparatos (som, luz, sistema de votação e traquitanas). Pode-se relacionar essa experiência a casos de peças em que atores que representavam um determinado papel em cena, ao saírem na rua depois do espetáculo, foram rechaçados pelo público, como se fossem os personagens. Não podemos imaginar um teatro de representação que aborde a história da constituição da democracia e que tenha tal força de arrebatador o público. Ao menos nunca havíamos testemunhado algo parecido, o que nos leva a acreditar que, apesar de não haver nenhum ator na cena de *Pendente de Voto*, o público vivenciou um instigante processo de identificação.

O tema da peça, bastante atual, revela-se certeiro em um espetáculo que gira em torno do exercício da democracia, em tempos onde o sentido de tal palavra parece cada vez mais apagado do imaginário dos políticos. Mas o modo de abordá-lo, a estrutura, na qual o espaço dos atores é oferecido ao público, a poética construída com a mistura de questões políticas e outras de cunho mais lúdico, a interface através de um dispositivo simples e de uso cotidiano e as traquitanas e máquinas de fazer de tempos em tempos o impossível – nevar na sala de teatro – são os elementos que fazem com que não só o assunto, mas também a forma de apresentá-lo sejam capazes de discutir o que nos é contemporâneo. Ao focalizarmos as teorias sócio-políticas que discutem o momento atual observamos que há uma convergência para a abordagem de um período de transição, onde uma organização social mais horizontalizada procura brechas para se impor, criando redes e conexões que possibilitam a expressão e articulação dos mais diversos grupos, expandindo novas práticas e modelos organizacionais. O teatro atento a estas mudanças não teria como deixar de apresentar suas propostas para ampliar nosso leque de experiências.

Neste contexto, muitas criações cênicas voltam-se para questões político-sociais, seja abordando as condições políticas de modo mais direto, em suas temáticas e locais de apresentação, seja elaborando memórias, depoimentos e inserindo não artistas em cena. Explicita-se o caráter heterogêneo da multidão nos teatros do real e nas apresentações em *site-specific*, volta-se o foco para o público, que assume papel fundamental na cena, apresenta-se o homem com todas as suas monstruosidades e deformidades, experimentam-se realidades virtuais. Detonamos o uno em prol do múltiplo, guardando as singularidades, os detalhes, as individualidades. Inclino-nos, junto com Ileana Diéguez Caballero, a considerar:

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

O que move os artistas de *Pendente de Voto* e *Situation Rooms* são as inquietações em relação ao mundo em que vivemos. Como bem observa Sílvia Fernandes, o desejo do real não é mera investigação de linguagem, “ele parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 80” (FERNANDES, 2013, p. 4). Mais precisamente, o incômodo do coletivo alemão concentra-se não apenas no crescimento do mercado internacional de armas, mas no quanto este assunto vai se banalizando. Falar em armas não é mais pensar em campo de guerra. É pensar em escritórios em grandes centros, em feiras especializadas, em ações, em conferências, em organizações pacifistas, em fábricas de munições etc. O dispositivo do Rimini desdobra estas camadas e nos apresenta nuances desta complexa rede. Adentramos por portas diferentes, traçamos percursos distintos, mas não há ordem, nem hierarquia que organize este mercado multiétnico, transnacional e socialmente diversificado. Por onde quer que comecemos, vamos nos emaranhando na trama. A opção em trazer, através do público, os personagens que eles conseguiram mobilizar, sem julgamento, sem didatismo, sem dramatização, é antes de mais nada um modo de ver e compartilhar o mundo.

De modo bem diferente, no espetáculo catalão, observamos uma superexposição do sistema, um esgarçamento em tempo condensado com o qual nos identificamos por indignação, por resignação. O artista toma partido, explicita seu ponto de vista. Nós permanecemos até o final, nos irritando ao reconhecer os mecanismos de poder e suas falsas promessas, que vão aos poucos sendo desvelados. Mas temos também nossos momentos de descanso - votamos por uma música ou outra, fazemos nevar na sala, rimos de algumas questões *nonsense*. Nos ressentimos um pouco quanto ao que se passa na Espanha e mais especificamente em Barcelona, na Catalunha: a insurgência de movimentos visando destituir o governo direitista, uma classe artística e intelectual agindo contra o pensamento das grandes corporações em relação a instituições como o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona ou arquitetos propondo projetos colaborativos de

ocupação da cidade. O teatro não poderia ficar de fora. Artistas como Angélica Liddell e a Agrupación Señor Serrano propõe um trabalho sempre provocativo e inquieto. Bernat se soma a essa voz.

Se em *Situation Rooms* é o dispositivo que propicia uma cena mais horizontalizada, em *Pendente de Voto* é a temática em si que aborda questões de representação política. Mas em ambos os casos, é a provocativa experiência direta que chega até nós por via da interação com os dispositivos e que tem a potência de tirar nossos “pés um pouco fora do chão” (CAGE, 1985, p. 98) ou a potência de nos arrebatrar usando os aparatos de nosso cotidiano, de interferir justo no nosso íntimo. E são justamente as ausências, nessas peças, que nos dizem muito e reafirmam o teatro em sua maior vocação: a de refletir sobre o humano.

UTO
PIA

UTOPIA

HÉRCULES.

E agora, finalmente acontecerá o impossível.

Algo além da imaginação.

Mágica.

Mas quando se pratica mágica há coisas que não se pode explicar.

Há fósseis remotos de anfíbios e fósseis de pássaros.

Mas não há nenhuma evidência paleontológica para a existência de uma espécie intermediária.

Isso implica um salto quântico da imaginação.

Anfíbios queriam alçar voo, e pássaros apareceram como o resultado desta intenção.

E o que veio entre os dois? Nada!

A ausência de um elo perdido no processo de evolução é, em última análise, tranquilizadora. Ela dá esperança que outro salto quântico da imaginação logo acontecerá, aquele feito por nós mesmos.

Mesmo que não se queira!

Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński e Jacek Poniedziałek
(A)*POLLONIA*, Parte Dois, Cena II

Ainda que, em 1998, paleontólogos que trabalhavam na província de Liaoning, no Nordeste da China, tenham descartado as dúvidas sobre o parentesco entre aves e dinossauros e, portanto, reafirmado a relação das aves com os répteis, e não com os anfíbios, como sugerido no extrato da peça *(A)pollonia* (2009), tal salto evolutivo nos impressiona. A polêmica na comunidade científica perdurou por mais de um século, intrigando não só os especialistas, mas todos nós, curiosos sobre o desenvolvimento das espécies. Entre o dinossauro e a ave há uma lacuna que ousamos imaginar ter sido preenchida por uma enorme vontade de voar. Uma mutação poético-genética sem precedentes no repertório dos seres vivos, que alimenta nosso imaginário com sonhos mais ousados. Seríamos capazes de uma mudança estrutural radical a ponto de alterar nossa visão de mundo?

Talvez a questão se coloque por estarmos vivendo um período liminar, um *interregno*, aproximando-nos do esgotamento do mundo moderno e do sistema globalizado da economia, da política, do pensamento e da cultura. As consequências da ditadura capitalista neoliberal e da mercantilização desgovernada, não só de bens palpáveis, mas também de bens imateriais, parece estar assustando até mesmo a elite planetária frequentadora do Fórum de Davos. Na pauta do encontro de 2017, pela primeira vez, surge a indicação da necessidade de oferecer ao “povo” os “padrões medianos de vida”. Vivemos uma progressão da miséria, prevista para uns ao mesmo tempo que inesperada para outros, e, com dificuldades, já enfrentamos as previsíveis escassezes, sobretudo as de recursos naturais, cada vez mais concretas e alcançando maior amplitude.

O físico Luiz Alberto Oliveira sugere que a barreira que vai fazer mudar o curso do atual movimento é a natureza¹. Oliveira faz parte da comunidade de cientistas que consideram que a Terra está entrando em uma nova era geológica, caracterizada pelas consequências da atividade humana, desde a Revolução Industrial do século XVIII, com significativa aceleração nos últimos cinquenta anos, que vão além das previsões de queda dos cinco séculos de domínio ocidental nos próximos quinze anos. E defendem nominá-la Antropoceno, ressaltando que

(...) o Antropoceno tem óbvias implicações geopolíticas - mas num sentido muito original. Pois o que se trata agora não é mais somente das vicissitudes da história de territórios e povos, de geos e politeia, mas de uma dupla conversão: a Terra se torna agente político, a Política se torna agente geológico (2015, doc. eletrônico).

É no âmbito desta renovação conceitual, em fase de aprovação pela *International Commission on Stratigraphy* (Comissão Internacional de Estratigrafia), que situamos a reflexão acerca do caráter peculiar que a geociência vem adquirindo na discussão do mundo contemporâneo.

Muitas evidências da passagem humana pelo planeta não são visíveis aos olhos, mas são igualmente impactantes: nós até mesmo mudamos a porcentagem de elementos radiativos presentes no

1 “Antropoceno, objetos invisíveis, utopia”. Palestra proferida em 26 ago. 2015, Sesc Vila Mariana. (Ciclo de palestras *Mutações*).

planeta, graças a explosões de mais de 2 mil testes de bombas atômicas (CALIXTO, 2015).

Não por acaso, o grupo que defende a definição do Antropoceno, liderado pelo pesquisador britânico Jan Zalasiewicz, sugere que o novo período deva ser contado a partir do dia do primeiro teste da bomba atômica, 16 de julho de 1945.

Tanto a reflexão da elite capitalista que se reúne em Davos, quanto a dos cientistas defensores do estabelecimento da nova era geológica, são realidades que agregam sentidos simbólicos não desprezíveis à nossa gama de percepções do estado atual das coisas. Ambas são, evidentemente, constatações a posteriori, mas se as interferências do homem no planeta foram levadas em conta até ao ponto de definirem uma nova era é porque realmente causaram impacto. E se os defensores do mercado e do livre comércio mundial começam a se preocupar com a divisão de riquezas, isso não quer dizer exatamente que pleiteiam um mundo menos desigual, mas demonstra que assumem a possibilidade de um efetivo colapso da ordem estabelecida.

Tais termômetros aquecem as discussões mundiais sobre as perspectivas para o futuro. A iminência de estarmos nos aproximando dos limites biofísicos que os cientistas estabelecem como marcos a partir dos quais as alterações ambientais seriam insuportáveis para o homem, nos faz questionar se será possível alterarmos o curso das mudanças ou se sofreremos algum tipo de adaptação da espécie para remanescermos. Junto a essa macroquestão, a constatação da crise da democracia e do sistema capitalista do ocidente leva-nos a refletir sobre como deixamos a situação chegar a tal ponto, colocando em xeque justamente nossa inteligência. Nesse contexto, os dois trabalhos que escolhemos aqui abordar indicam pistas que enriquecem nossa reflexão.

Diferentemente das abordagens anteriores, nas quais os dois espetáculos escolhidos convergiam em muitos dos seus aspectos formais, a aproximação dos trabalhos que propomos - *¿Qué haré yo, con esta espada? Aproximación a la ley e al problema de la belleza* (O que eu farei com esta espada? - aproximação à lei e ao problema da beleza) (2016) de Angélica Liddell (Espanha) e *Stifters Dinge* (2007), de Heiner Goebbels (Alemanha) - se dá a partir da experiência do espectador com cada uma das obras e o arco de reflexão sobre o presente que se cria a partir desses encontros. Afastamo-nos de questões mais específicas, como as que viemos tratando até aqui, para extrairmos dessas obras polissêmicas elementos para uma possibilidade de leitura que nos aterra no momento

atual, com Liddell nos convidando a rever o passado e Goebbels apontando questões para o futuro.

Em *O que eu farei com esta espada?* somos convocados a recapitular o caminho que tomamos a partir do Iluminismo e de como colocamos a razão acima de nossos instintos primários, para fazermos o balanço do estado atual em que nos encontramos. Com a forte presença em cena de Liddell – autora, diretora e intérprete principal do espetáculo – gritando em alto e bom som a sua ira contra moralismos, percebemos “o mundo como sintoma e o artista como sintomatologista” (DELEUZE, 2006, p. 172). Já em *Stifters Dinge*, vivenciamos uma experiência diversa: nos entregamos a diferentes camadas de sentidos que aguçam nossa percepção, em uma montagem que prescinde de atores ou texto dramático. Uma estranha e impactante combinação de sons, luzes e objetos constrói uma cena que desloca o elemento humano do espaço cênico central, incluindo textos não teatrais que funcionam como um elemento a mais entre todos os elementos autônomos que constituem o espetáculo – entrevistas, leituras de trechos de livro, falas em línguas extintas ou desconhecidas etc. Ambos os trabalhos são montagens grandiosas e propõem uma relação frontal com a plateia, como em encenações teatrais clássicas. Colocam o espectador face à eloquência de narrativas autorais construídas de modos distintos, mas que convergem na disposição física do espaço de interação público-artista.

Ainda que Liddell divida o palco com outros dezenove artistas, sua presença e sua voz são preponderantes e marcam o eixo central que conduz o espetáculo. Em três atos de aproximadamente uma hora e um quarto cada um, a autora passa grande parte do tempo sozinha em cena, defendendo seu texto, com a força e a energia que o tema requer. No decorrer da peça, observamos um montar e desmontar de imagens, compondo uma série de quadros vivos com figuras escolhidas a dedo: quatro artistas japoneses – um bailarino, dois atores e uma dançarina de butô; um coro de oito jovens loiras que nos remetem a uma imagem renascentista; um ator convidado em cada local onde se apresentam – que faz Júlio César numa aparição no início e outra no final do espetáculo; um ator encapuzado, seu parceiro na companhia Atrabilis Teatro, Gumersindo Puche – que, no terceiro ato, faz uma única e breve entrada para urinar sobre o corpo nu da autora; uma atriz espanhola idosa, que contracenava com Júlio César na cena final, que se encerra com a participação de um coro local de quatro vozes, cantando madrigais do compositor renascentista Carlo Gesualdo.

Independentemente de Liddell estar ou não presente nas cenas, é nítida a sua

Figura 40: *O que eu farei com esta espada?* Foto: Luca Del Pia.

Figura 41: *Stifters Dinge*. Foto: MITsp / Ligia Jardim.

orquestração do todo. Cada artista/intérprete se presta a estender seu corpo, sua voz e assim a concretizar as imagens que ela cria. É na tridimensionalidade do palco que a autora busca a construção de sua poética, complementando e enriquecendo o texto, seu instrumento criativo inicial. A esse propósito, a autora explica:

Eu sempre sou tomada por um sentimento de frustração quando escrevo meus textos. Eu vivo com este ódio da palavra que não consegue dizer toda a violência do sofrimento, mas ao mesmo tempo eu não sou capaz de fazer uma peça sem palavras (LIDDELL, 2016, documento eletrônico).²

É na tecedura das palavras, músicas e imagens, em composições complexas que não economizam no uso de referências – visuais, musicais, filosóficas e literárias, que a encenadora vai dar forma a seu pensamento. Para tanto, além de escrever e defender seu texto em cena, Liddell assume a direção do espetáculo, compreendendo também a direção artística – com a criação de cenário, figurino, objetos e indicações das luzes – além de escolher as músicas que serão reproduzidas ou tocadas ao vivo e optar por colocar animais em cena. Claro que essa pragmática enumeração dos elementos cênicos por ela agenciados não pretende corresponder à natureza do processo criativo da artista, mas serve aqui para salientar o caráter fortemente autoral e performativo do espetáculo como um todo. Incluindo também a escolha do elenco, assim como a elaboração de cada um de seus movimentos, como podemos observar quando a diretora revela seu procedimento:

Quando estou sozinha em cena, eu me dou toda liberdade para que o exorcismo possa acontecer. Eu deixo aberta uma parte de mim. Mas quando trabalho com outros atores, tudo é construído antes dos ensaios. Eu detesto os atores que improvisam. Meus parceiros não têm direito a nenhuma improvisação. Absolutamente nenhuma. Eu os previno no início dos ensaios, dizendo que eu sou um demônio em cena e que esse demônio vai atuar com eles conforme as regras do jogo que os transformará em quase-marionetes

² Tradução da autora para: *J'ai toujours un sentiment de frustration quand j'écris mes textes. Je vis avec cette haine de la parole qui n'arrive pas à dire toute la violence de la souffrance, mais à la fois je ne suis pas capable de faire une pièce sans ces mots.*

... (risos). Da minha parte, posso improvisar, eu me dou o direito. Nos meus espetáculos, eu vou até o final dos meus limites mentais e físicos, mas dentro de uma composição exigente, calculada, estruturada ao extremo. Os primeiros ensaios podem ser caóticos, mas bem rapidamente a ossatura aparece, se constrói minuciosamente e torna-se irretocável (LIDDELL, 2016, documento eletrônico).³

Na alusão aos atores se transformarem em “quase-marionetes” e na busca de uma forma estruturada e irretocável, reconhecemos uma das matrizes do pensamento de Gordon Craig, que almejava o controle e a perfeição dos corpos e movimentos para criar sua obra artística. Para o autor, a arte é:

a antítese absoluta do caos, e o caos é criado por um amontoamento de vários acidentes. A arte se atinge unicamente de propósito. Portanto, fica claro que para se produzir qualquer obra de arte podemos trabalhar apenas sobre aqueles materiais que somos capazes de controlar (CRAIG, 2012, p. 102).

Mas antes de se transformarem em “quase-marionetes” na montagem de Liddell, os performers - pois além de atores há também acrobatas, bailarinos e músicos -, devem possuir qualidades técnicas, artísticas ou atributos físicos que sirvam para dar corpo à montagem. A diretora, atenta a seu entorno e às possibilidades que as redes oferecem, explora diferentes meios para escolher os artistas com quem quer trabalhar. Assim, o encontro com os artistas japoneses se deu em um workshop que ela ministrou em Tóquio, enquanto que as oito moças loiras foram selecionadas dentre 600 inscritas em um chamamento aberto via Facebook, em que se buscava um perfil específico: bailarinas/acrobatas, loiras, com idade entre 18 e 25 anos. Reconhedora da contribuição única de cada

3 Tradução da autora para: *Quand je suis seule sur scène, je me laisse toutes les libertés pour que l'exorcisme puisse exister. Je laisse ouverte une partie de moi. Mais quand je travaille avec d'autres acteurs, tout est construit avant les répétitions. Je déteste les acteurs qui improvisent. Mes partenaires n'ont droit à aucune improvisation. Absolument aucune. Je les préviens au début des répétitions en leur disant que je suis un démon sur scène et que ce démon va jouer avec eux selon des règles du jeu qui les transformeront en quasi-marionnettes... (rires). Pour ma part, il m'arrive d'improviser, je m'en donne le droit. Dans mes spectacles, je vais jusqu'au bout de mes limites mentales et physiques mais dans une composition exigeante, calculée, structurée à l'extrême. Les premières répétitions peuvent être chaotiques mais assez vite l'ossature apparaît, se construit minutieusement et devient intouchable.*

artista, Liddell revela que se emociona quando os vê trabalhar, pelo modo como foram capazes de “respeitar e dar forma a (seus) pesadelos sem questioná-los em nenhum momento”⁴.

Uma vez criado e desenhado o espetáculo, a inserção dos artistas convidados se dá em um tempo relativamente curto, pois o que a diretora constrói é uma composição a partir das habilidades de cada um. Nesse sentido, para abordar o Japão, ela agrega os artistas japoneses, cada qual escolhido por suas técnicas específicas e impressionante entrega em cena. Procedimento parecido é recorrente também em outros espetáculos, como na montagem *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* (2013), que traz para a cena um grupo de senhores chineses que ela havia visto dançar em um baile de rua, quando de uma passagem por Xangai. Ou ainda um coro de três cantores ucranianos que a diretora escutou cantando em uma rua de Veneza e que fazem parte do espetáculo *You are my destiny (Lo strupo di Lucrezia)* (2014).

Observamos nesse procedimento de montagem uma prática que se aproxima da tendência à inserção de *experts* em cena. Ou, talvez, dos “sujeitos encontrados”, como definido por Malzacher⁵, em contraposição aos *objets trouvés* das artes plásticas. É inevitável pensarmos em Tadeusz Kantor e na incorporação, em seus espetáculos, de figuras que ele encontrava no seu cotidiano. Mas a influência de Kantor, que reconhecemos tanto no trabalho de Liddell quanto no de Goebbells, vai muito além do seu processo de *ready-made*, de reapropriação de objetos e bio-objetos, que se mesclam aos corpos dos atores a ponto de borrar as fronteiras entre sujeito e objeto. Ainda que em *O que eu farei com esta espada?* haja cenas dos atores fisicamente misturados com moluscos, procedimentos de repetição e figuras locais incorporadas à cena; ainda que em *Stifters Dinge* sejamos requisitados ao embate direto com a propriedade intrínseca das coisas e que a maquinaria cênica seja posta como realidade em si; ou seja, ainda que possamos elencar relações entre tantos dos procedimentos usados tanto por Liddell e Goebbells quanto por Kantor, é certamente na implicação desses e de outros procedimentos de busca por provocar e despertar nossa subjetividade sequestrada pelo racionalismo, pelo capital, pela massificação, pela destruição humana indiscriminada que os artistas mais se aproximam.

4 Em entrevista concedida à assessoria de imprensa do Mirada - Festival Iberoamericano de Artes Cênicas, em 2016 (não publicada).

5 Cf. citação em p. 105.

Liddell vai pinçar determinados extratos da realidade, sobretudo oriundos do universo artístico, para compor seus espetáculos. E faz também audições, mas não com o objetivo de selecionar quem ela acredita ter aptidão para criar alguma outra coisa, como, por exemplo, para construir algum tipo de personagem ou desenvolver uma determinada técnica, mas para descobrir habilidades e talentos que sirvam à construção da estética que ela persegue. Tal como na busca por um determinado tom de azul e dourado para pintar o chão estrelado, a artista vai atrás das gradações de movimentos e sons com os quais será capaz de construir seu universo imagético.

Podemos dizer que seus intérpretes são realmente “quase-marionetes”, por exercerem no palco funções pré-estabelecidas e muito precisas, a serem seguidas à risca como indicado pela diretora. Os performers estão lá para mostrar determinadas habilidades ou executar ações, realizando “tarefas de palco”. Tal princípio também se aproxima da concepção de Craig, tanto quanto da de outros diretores modernos, cuja ideia de teatralidade é centrada na função do diretor centralizador e organizador da polissemia cênica; ao mesmo tempo em que reitera uma teatralidade focada na performatividade dos artistas, a serviço de uma construção não dramática. Essa característica reforça a tese do pesquisador Luiz Fernando Ramos, que atribui a Craig a fundamental influência quanto às formas de atuação performativa adotadas em peças de teatro contemporâneo:

O que é menos percebido hoje é o Craig visionário em relação a campos mais recentes, como o teatro contemporâneo e a arte de performance, que são altamente estruturados pelos chamados esforços de performatividade e trabalham basicamente fora de quadros dramáticos. Nestas novas formas de mimesis, ou nestas performances não dramáticas, em que os artistas não usavam máscara ou assumiam qualquer personagem, é quase um consenso que os atores/performers se transformaram nos atuais operadores do que era mostrado no palco (RAMOS, 2013, p. 27).⁶

6 Tradução da autora para: *What is less realized today is Craig's forerunning towards more recent fields, such as contemporary theatre and performance art, which are highly structured by the so-called performativity efforts and work basically out of dramatic frames. In these new forms of mimesis, or in these nondramatic performances, whereby performers didn't wear any mask or take on any character, it is almost a consensus that the actors/performers became the actual operators of what was shown on stage.*

Todavia vale lembrar que, se por um lado Craig almejava o controle e a perfeição dos corpos e movimentos para criar sua obra artística, para Kantor era justamente na precariedade dos corpos que residia a potência da criação. No decorrer do moderno século XX, a mudança dos paradigmas fez que o que para um era a possibilidade da realização do sonho da perfeição técnica, fosse, anos mais tarde, para o outro, as ferramentas de controle de um sistema social marcadamente capitalista, que se comprovava violento e desumano. O que Craig esforça-se para criar na aurora do século XX é o que anos mais tarde Kantor vai *julgar*. Liddell é, sem dúvida, herdeira dessa linhagem teatral que abandona a centralidade do texto dramático em cena e faz do corpo espaço de combate de forças por onde perpassam as contradições de cada tempo. Mesmo que seja, em certo sentido, herdeira de Craig, o trabalho de Liddell revela-se muito menos formal e marcado que o dele. Parece que, no caso dela, há um desregramento pulsional – o “exorcismo” – que suja o formalismo de Craig e a aproxima mais do trabalho de Kantor. Assim como o diretor polonês, ela vai encarar as atrocidades do seu mundo com agudez. E, obviamente, também com uma inegável influência de Artaud, ela rebate, com veemência, os falsos moralismos, golpeando a espinha dorsal do mundo da razão.

Em *O que eu farei com esta espada?*, a participação de cada artista soma-se aos outros elementos de cena que expandem a voz da autora/diretora/atriz-performer. Nesse sentido, não seria estranho considerá-lo como um grande espetáculo solo, um *one-woman show* de uma artista que conta com o suporte de dezenove outros artistas para esconjurar a cena.

De modo quase que analogicamente oposto, ao mesmo tempo em que estruturalmente muito parecido, temos a cena de *Stifters Dinge*. Em vez de vinte performers no palco, vivenciamos a experiência radical de um espetáculo sem atores. A questão que Goebbels e seus companheiros de criação se colocam no início do processo de montagem da peça – “Será que a atenção dos espectadores será mantida mesmo com a suspensão de um dos pressupostos essenciais do teatro: a presença do ator? (2010)”⁷ – é pertinente, sobretudo quando ele se refere às definições mais recentes em teorias da performance que ainda falam de copresença ou participação compartilhada entre performers e espectadores no mesmo tempo

7 Tradução da autora para: *Will the spectator's attention endure long enough if one of the essential assumptions of theatre is neglected: the presence of an actor?*

e mesmo espaço.⁸ Retomamos aqui a questão da teatralidade sem a presença de atores em cena, que havíamos discutido anteriormente, com a diferença de não estarmos mais tratando de um espetáculo cuja interatividade com o público se dá por meio de dispositivos tecnológicos. Em *Stifters Dinge*, todo aparato tecnológico do espetáculo está no palco enquanto que o lugar de espectador é sentado em sua cadeira na plateia, assistindo ao que se passa em cena.

Goebbels busca formas criativas de integrar som e imagem, se contrapondo à posição hierárquica do texto e da performance dos artistas em relação aos outros componentes da cena. O diretor observa que, ainda que as vanguardas teatrais dos anos 1920, e posteriormente de 1960 e 1970, tenham contribuído para desbancar a autoridade do texto nas artes performativas, o foco da percepção ainda permanece bastante centrado na expressividade dos performers (GOEBBELS, 2015, p. 1). E é, portanto, com o intuito de quebrar a lógica da hegemonia do texto e sobretudo da performance humana em cena que o diretor vai desenvolver dois conceitos interligados - estética da ausência e drama da percepção - que nos interessam, não só para refletir sobre o seu próprio teatro, como para pensar aspectos mais gerais da cena contemporânea.

Mas o que vem a ser a ausência em tal contexto? Para situar-nos em sua reflexão, Goebbels elenca uma série de proposições (GOEBBELS, 2015, p. 4-5, tradução da autora):

- *o desaparecimento do ator/performer do centro das atenções (ou mesmo desaparecimento por completo do palco);*
- *a divisão da presença em cena entre todos os elementos envolvidos;*
- *uma polifonia dos elementos, tratados como “vozes” independentes: luz, espaço, texto e sons como em uma fuga de J. S. Bach;*
- *a divisão da atenção do espectador para um “protagonista coletivo”, com performers que omitam, com frequência, sua significância individual, como, por exemplo, dando as costas para o público;*
- *a separação das vozes dos atores de seus corpos e dos sons dos músicos de seus instrumentos;*
- *a dessincronização entre os atos de ouvir e ver, uma separação ou divisão entre palco visual e acústico;*
- *a criação de espaços entre-dois, espaços de descoberta, espaços nos quais emoção,*

8 Goebbels (2010) se refere às reflexões de E. Fischer-Lichte, mais especificamente as feitas em **Transformative Power of Performance: A New Aesthetics**, London, Routledge, 2008.

imaginação e reflexão possam realmente se estabelecer,

- o abandono da expressividade dramática (o drama não acontece no palco, diz Heiner Müller)⁹;

- um centro vazio: literalmente, figurado tanto como um palco vazio – por exemplo a ausência de um foco visual central – como com a ausência do que chamamos de um “tema” claro ou “mensagem” de uma peça;

- ausência de uma história, ou – parafraseando Gertrude Stein – “Tudo que não é uma história pode ser uma peça”¹⁰; “Qual a necessidade de contar uma história uma vez que existem tantas e todo mundo sabe tantas e conta tantas... então por que contar mais uma?”¹¹

- e por último, mas não menos importante: a ausência pode ser entendida como o ato de evitar o que esperamos, as coisas que vimos, as coisas que ouvimos, as coisas que normalmente são feitas no palco. Ou, nas palavras de Elias Cannetti, que escutamos pelo ator de Eraritjaritjaka¹², quando ele finalmente abre a janela do seu apartamento:

Passar o resto da minha existência em lugares que me sejam completamente novos. Desistir dos livros. Queimar tudo o que comecei. Ir para países cujas línguas sejam impossíveis de se aprender. Desviar de cada palavra definida. Silenciar-me, silenciar-me e respirar, respirar o incompreensível. Eu não odeio as coisas que aprendi, mas odeio viver dentro delas (CANETTI, 1978, p. 160 apud GOEBBELS, 2016, p. 5).¹³

O entendimento da ausência no teatro de Goebbels se aproxima muito mais da ideia de deslocamento do que do conceito de nada ou de não existência. Seus preceitos indicam uma busca pelo que Lehmann definiu como *des-hierarquização* dos procedimentos teatrais, com a parataxe se opondo à tradição de subordinação

9 Cf. nota em *Aesthetics of Absence* (GOEBBELS, 2015): Heiner Goebbels parece fazer alusão à frase de *Hamletmachine*: “My drama doesn’t happen anymore” (Müller, H. *Hamletmachine*, p.40).

10 Cf. nota em GOEBBELS (2015, p. 4): Stein, Gertrude. **Plays**, 1953.

11 Cf. nota em GOEBBELS (2015, p. 4): Idem.

12 Espetáculo que havíamos citado anteriormente (p. 111), no qual o ator sai de cena, entra em um táxi e vai para casa.

13 Goebbels completa com uma interessante observação, que complementa nosso relato sobre o espetáculo *Eraritjaritjaka* (p. 5): “Nesse momento o público vê o ator ao vivo, no palco, abrindo uma janela na rotunda e aos poucos - enquanto vê o câmara e o quarteto de cordas pela janela do apartamento do ator que agora está aberta - se dá conta que talvez ele não tenha jamais deixado o palco.”

de determinados elementos constitutivos da cena (LEHMANN, 2002, p. 134). Para Goebbels, reforçando a premissa de Gertrude Stein, o teatro é capaz de fazer muito mais do que contar histórias. E é nesse sentido que ele afirma que pretende oferecer um “teatro como uma *coisa em si*, não como uma representação ou meio para fazer declarações sobre a realidade” (GOEBBELS, 2015, p. 2). O que nos volta para a própria fenomenologia do teatro, pois “o aparecer-aí da coisa é a sua teatralidade” (GUÉNOUN, 2003, p. 68) e o mostrar a coisa em si define sua estética.

Já o conceito de “drama da percepção” consiste no deslocamento do próprio drama, que passa da representação de um conflito dramático para o que acontece *no* ou *com* o público - “emergindo do que você vê e escuta, o que está sendo desencadeado por e experimentado no ato de assistir, o que você faz com o visto e o ouvido (GOEBBELS, 2015, p. 82).” Ou como coloca Helga Finter: “O drama é transferido aos sentidos; olho e ouvido precisam reconstruir as condições do ver e ouvir, o caminho para entendê-los.” (FINTER, Helga, 1985, p. 47 apud GOEBBELS, 2015, p. 91). Não por acaso, Goebbels afirma que o teatro poderia ser considerado um *museu para nossa percepção* - “espaços de proteção de que precisamos cada vez mais, em tempos de ataques da mídia” (GOEBBELS, 2015, p. 94). O diretor assume o papel do artista que se engaja contra o sequestro de nossos sentidos pela indústria do espetáculo, propondo um teatro que se volte, prioritariamente, ao exercício da expansão de nossas capacidades, não somente de ver e ouvir, mas também de desacelerar e assimilar. Pois o acontecer do espetáculo no público requer um tempo outro, uma suspensão. Nessa operação de deslocamento do drama deixamos de nos espelhar no ator em cena para efetuarmos um espelhamento diverso - o outro passa a ser a nossa própria percepção da coisa mostrada.

O conceito de teatro da ausência sintetiza o que se passa no palco de Goebbels, assim como o de drama da percepção revela o que ele busca provocar no público. É é nessa relação entre os elementos que performam em cena, juntamente com o efeito que se passa na plateia, que se abrem as possibilidades de múltiplas leituras, engajando os espectadores a perceberem as diferentes intensidades dos materiais apresentados. Com a retirada dos suportes de narrativas hegemônicas, no caso, texto e presença do performer, surge a possibilidade de o público criar suas próprias e novas conexões e relações com o que lhe é apresentado. A teatralidade se dá justamente nesse procedimento, na abertura da percepção a algo que não nos é familiar, que não está dado como sentido. Em outros termos, estamos falando de um *teatro da literalidade* onde “o que passa a determinar o trabalho de construção

da 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” (FERNANDES, 2010, p. 8). A teatralidade ocorre por via de procedimentos que “acionam um gigantesco efeito de estranhamento, posto a serviço da intensificação e da manifestação extremada da matéria teatral” (2010, p. 8).

Em *Stifters Dinge* somos indubitavelmente tomados pela potência e grandiosidade da matéria que nos é apresentada: o espelho de água que cobre o chão do palco e que em seguida se evapora em pequenas bolhas de fumaça, causando um efeito fantasmagórico incomum; os sons que vagueiam pelo ambiente, em ondas que acentuam a profundidade do espaço; blocos de concreto provocando sons graves; a sonoridade complexa, com música saindo de tubos ou cantos ancestrais de povos longínquos em gravação secular; a dança de cortinas esvoaçantes; a voz de uma pessoa lendo fragmentos de *My great grandfather's portfolio* (*O caderno de meu bisavô*), do autor romântico austríaco Adalbert Stifter (1805-1868); uma imagem de floresta, do seiscentista Jacob Isaacksz van Ruisdael; vento; jogos de luzes; máquinas, máquinas e máquinas; gravetos, galhos, árvores; florestas; cinco pianos em formas desconstruídas que tocam sozinhos composições de Goebbels e de Bach; o todo que avança e o todo que recua. Sentados em uma arquibancada montada face à instalação cênica, dentro de um ginásio¹⁴, nos sentimos “ilhados” no espaço, causando em nós mesmos a impressão paradoxal de que estamos tanto em um não-lugar ou lugar qualquer, como em um espaço coeso e protegido.

Goebbels explica que Stifter chama de “a coisa” tudo aquilo que em seu universo de observação lhe é estranho ou incompreensível¹⁵. O título *Stifters Dinge* (*As coisas de Stifter*) se faz presente no espetáculo pela apresentação das coisas ou pelo ato de transformar tudo em “coisa” – cada elemento em si entendido como uma coisa separada. A referência direta ao autor austríaco está na leitura de trechos do caderno de seu bisavô, gravada em voz off e transformada também em coisa. Mas sua maior influência é marcada pelo seu modo de descrição – dilatado no tempo e com a artesanaria de quem esculpe imagens com sons – que vai estar presente em toda construção do espetáculo. Assim como os demais materiais sonoros da peça, o texto torna-se objeto. Nesse processo, reconhecemos duas

14 O espetáculo foi apresentado em São Paulo no ginásio do Sesc Ipiranga, dentro da programação da MITsp, de 10 a 12 março 2015.

15 Em workshop ministrado no Instituto Goethe, em São Paulo, nos dias 8 e 9 de março, na programação da MITsp, 2015.

Figura 42: *Stifters Dinge*.
Foto: arquivo Klaus Grünberg.

Figura 43: *Stifters Dinge*.
Foto: MITsp / Ligia Jardim.

Figura 44: *Stifters Dinge*. Foto: MITsp / Ligia Jardim.

importantes e reivindicadas influências do diretor: tanto as referências às peças-paisagem de Stein quanto a influência concreta de Müller - com quem Goebbels colaborou como compositor de músicas - na busca por modos diversos de trazer a materialidade do texto para suas composições cênicas.

Na concepção cenográfica, desenvolvida pelo diretor com a colaboração do cenógrafo Klaus Grünberg, o procedimento principal parece ser o de criar espaços para que cada elemento possa concretamente emergir, construindo uma espécie de arquitetura em movimento. Na sequência das cenas, vamos percebendo o transformar dos objetos e do espaço. Como bem coloca o pesquisador teatral Felisberto Sabino da Costa, “no palco, uma forma, ao se alterar, ao sair do seu estágio inerte, opera no espectador uma transformação: este percebe em si a possibilidade de um objeto conter outros” (COSTA, 2016, p. 333). É justamente nessa possibilidade de um objeto conter outros que opera o teatro da percepção de Goebbels - os desdobramentos de cada movimento que vão ressoar no espectador. O limite físico do objeto se expande não só em cena mas também na plateia, na imaginação de cada um de nós.

No ato de alterarem-se, as formas também jogam com a perspectiva, fazendo o pequeno tornar-se gigante e vice-versa. A floresta de Jacob van Ruisdael projetada no fundo da cena se duplica no reflexo da água do piso. Já a floresta de galhos e pianos se move solenemente e nos devora. Naturezas mortas. Máquinas mortas-vivas, pianos desconfigurados e autômatos. Sons e vozes que soam como instrumentos que executam um grande réquiem. Vozes acusmáticas¹⁶ que surgem e desaparecem sem qualquer alteração de visualidade explícita. Malcolm X, Claude Lévis-Strauss, indígenas da Colômbia. Movimentos que se dão entre sons e imagens, pausas que dilatam os tempos. Uma multiplicidade de coisas em uma configuração que Goebbels chama de casamento estranho - as formas artísticas funcionando juntas, mas em uma relação casta. Imagens são imagens, sons são sons e agradecemos por não nos ser imposta nenhuma síntese entre os elementos.

16 A esse respeito Goebbels (2010) afirma: *The effect of such acousmatic voices is explained by my colleague Helga Finter: “... the recorded voice suggests to the spectator the construction of presence-effects, since he perceives the spoken words as addressed to him. This can be traced to the acousmatic status of such a voice, the source of which remains invisible. The spectator will thus connect what he hears with what he sees in order then to formulate hypotheses about motivation and causality. His scopic desire stages what his invocatory desire [invokatorisches Begehren] is able to hear. In this way the perceptive intelligence of the spectator’s own senses actively stages the performance when the spectator weaves and reads his own audiovisualtext...”*(FINTER, Helga. Der (leere) Raum zwischen Hören und Sehen : Zu einem Theater ohne Schauspieler. In: Till a. Heilmann, Anne von der Heiden, Anna Tuschling (Orgs.). **medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen**. Bielefeld: transkript, 2011. p. 127-138).

Como em *O que eu farei com esta espada?*, observamos uma aguçada concepção plástica das cenas - com objetos e/ou atores se transformando lentamente, numa constante montagem e desmontagem de imagens, que vimos também com frequência nos trabalhos de Bob Wilson. Não apenas uma construção de paisagens, mas a inserção do homem na paisagem a ponto de fazê-lo igualar-se a elementos da natureza como pedras, plantas etc. Ou como define Lehmann, usando uma expressão de Elinor Fuchs: um teatro *pós-antropocêntrico*.

Sob esta denominação, podemos reunir tanto o teatro de objetos sem atores, o teatro com técnica e máquinas (...) e um teatro que integra a forma humana como elemento em estruturas espaciais parecidas com paisagens. São figurações estéticas que, com utopia, apontam para uma alternativa ao ideal antropocêntrico (LEHMANN, 2002, p. 127).

Se com Goebbels nossa aventura se dá nesse terreno inumano, compartilhando sua busca pela quebra de hierarquias em cena até chegar ao que ele definiu como um *no-man show* (GOEBBELS, 2015, p. 5), com Liddell, nossa experiência acontece por via de sua forte e expressiva presença. A começar pela sua *máscara-nome*, tributo a Alice Liddell, com quem Lewis Carroll manteve um relacionamento dúbio e suspeito e para quem escreveu suas famosas obras. A escolha dessa homenagem é também um ato de identificação que pontua um dos alicerces de seu trabalho artístico - a recorrente retomada da sua infância e juventude. A diretora não economiza palavras para se referir à boçalidade do seu entorno familiar e do ambiente em que cresceu. Como filha de militar, ela morou em várias cidades espanholas, sempre em zonas protegidas destinadas às famílias que serviam ao governo. Em seus espetáculos ela faz conexões explícitas entre seu período de infância e juventude e os temas mais específicos que está abordando nas peças. No caso de *O que eu farei com esta espada?*, revela-nos seu desejo juvenil pelo ato canibal do estudante japonês Issei Sagawa, em 1981:

Meu pai rasgou a revista na qual eu lia e relia
a história do canibal japonês
que comeu uma menina em Paris.
Depois de ler a fascinante notícia
sempre sonhei com ir embora para estudar em Paris.

Mas agora escrevo de Tóquio,
porque vim para Tóquio chorando desde Paris,
depois do massacre de 13 de novembro em Paris,
para procurar o canibal japonês.
Mas não quero que me comam em Tóquio,
eu quero que me comam em Paris.¹⁷

Na ocasião do crime do japonês, a artista tinha quinze anos e vivia no meio da “ignorância e maldade”: “Simplesmente, nós as crianças crescíamos, entre retardados mentais e analfabetos, pessoas más que só ruminavam a maneira de foder-se uns aos outros.”¹⁸ Mais adiante, no espetáculo, ela acrescenta:

Não se pode escapar da origem,
não se pode escapar da origem,
a origem é um gigante de moscas negras
que nos persegue incansavelmente a todas as horas.¹⁹

A obra de Liddell é um voltar-se à sua origem e nesse movimento ela parece estar sempre na procura de resgatar uma infância que lhe foi roubada. A sua busca da beleza perdida é também a busca de um amor puro, de um amor infantil. Não raro lhe atribuem a histeria ou dizem que o palco não é lugar para tratar de seus problemas psicológicos com a mãe. Mas basta observar a complexidade de elementos que ela organiza em cena para que tal hipótese se desconstrua. Cada espetáculo seu se configura como um ato de resistência por vezes quase quixotesco, tamanhos os monstros que ela se propõe a combater. Diversas vezes ela diz e rediz o mesmo, repete textos e gestos como atos de força, vai a extremos de ira a ternura sem fazer concessões ao público.

Em *O que eu farei com esta espada?*, o triângulo formado pela beleza, erotismo e morte é a sua forma de canto ao absoluto, à irracionalidade. Liddell abre o primeiro ato do espetáculo de modo verborrágico. A cena acontece em uma mesa de necropsia, que está no centro do palco. É desse lugar de dissecação que ela vai construir seu discurso, apresentando-nos suas dores e inquietações sobre o eterno

17 Trecho do espetáculo *O que eu farei com esta espada?* (LIDDELL, 2016). Tradução de Beatriz Sayad.

18 Idem.

19 Idem.

conflito entre matéria e espírito. É na carne que a artista nos convida a refletir sobre a alma:

Procuro um homem com quem eu possa foder no dia em que
minha mãe morrer
Procuro um homem com quem eu possa foder no dia em que meu
pai morrer
Por mais velha que eu esteja nesse dia,
por mais repugnante que resulte meu corpo. [...]

TED BUNDY

[...] Se eu lhes falasse sobre os ciúmes que senti
olhando as fotos de todas essas jovens que Ted Bundy assassinou.
Quanto eu gostaria de ser tão linda quanto elas.
Passar diante de Ted Bundy e que ele se fixasse em mim,
nos meus peitos, na minha bunda, na minha boca,
E sentir que ele quer me rachar por causa da minha beleza,
como quem deseja rachar uma virgem de Leonardo,
ou me converter em objeto,
somente em objeto,
no objeto do problema da beleza,
no mesmíssimo objeto do problema da beleza,
até arrojá-lo um homem nos braços do crime
para desnudar o que a repressão esconde.
[....]
Se alguém fizesse tudo isso com meu cadáver,
se alguém me violasse depois de morta,
então... não teria sido uma vida jogada no lixo. [...]

Querido senhor Sagawa:

[...]
Sei que o senhor sempre desejou ver representado seu crime, sem
dúvida porque considera que a representação é tão valiosa como o
próprio assassinato.

Eu posso representar seu crime, e o senhor pode representar o meu.
Dessa maneira nos purificamos mutuamente.
O senhor deveria estar no centro da cena do teatro Odeon de Paris,
um 13 de novembro de 2015 sobre um mar de veludo escarlate.
Tenho poderes, senhor Sagawa, tenho poderes. Se eu quisesse
poderia inclusive
apagar sua feiura física e
dar-lhe a forma do homem que eu amo.
Senhor Sagawa, no princípio não se beijava, se mordia.²⁰

Durante a cena, que é dividida em três partes, seguindo os três trechos dos textos colocados acima, a artista está usando um vestido de noite dourado, de corte reto, com alcinhas. Escutamos a Suíte nº 3, a *Siciliana* da *Antiche Aire e Danze*, do compositor italiano Ottorino Respighi (1879-1936), que toca ao fundo e pontua as partes distintas. Inicialmente ela fala de sua busca pelo homem com quem vai foder no dia em que seus pais morrerem. Na segunda parte, fala de sua vontade de ser desejada pelo assassino em série Ted Bundy. E na terceira, de uma carta sua ao canibal Sagawa, que assassinou e devorou a jovem estudante holandesa Renée Hartevelt, em 1981, em Paris.

Descobrimos, quando ela começa a se referir a Ted Bundy, que, por baixo do vestido, ela está nua - ao levanta-lo, sentada e, em seguida, deitada na mesa de necropsia, ela exhibe solenemente o seu sexo, abrindo as pernas para o público. Posteriormente, no início do momento da carta a Sagawa, de pé e de costas para a plateia, ela sobe novamente o vestido, cruza as pernas esticadas em x, curva seu corpo para baixo e coloca um buquê de flores entre suas duas coxas, com a parte superior das flores virada para nós.

Com a melancolia da suíte orquestral ao fundo, Liddell recorre à violência e à sexualidade explícita, rompendo com ideias pré-concebidas, tabus e convenções do politicamente correto, para deixar claro que o sórdido, o abjeto e o macabro habitam territórios que ela não receia invadir. Para os que já a conhecem, essa sua primeira tomada de palavra rememora os tormentos que a inquietam e para os que a veem pela primeira vez em cena, introduz a eles seu universo. A cada vez que a artista sobe ao palco ela reitera o seu lugar de fala e repete a sua liturgia.

20 Trecho do espetáculo *O que eu farei com esta espada?* (LIDDELL, 2016). Tradução de Beatriz Sayad.

Figura 45: *O que eu farei com esta espada?* Foto: Luca Del Pia.

Somos convidados ao rito que recorre às suas angústias primordiais, que se somam a vozes como as de Sarah Kane, que compartilham o sentimento “inchado pelo espírito maligno da maioria moral” (KANE, *Psicose 4.48*, p. 8).

A forte presença de Liddell em cena se dá, portanto, pela conexão direta e explícita de sua vida com o seu ato estético. Assim, seu discurso e sua performatividade não se dissociam de sua origem nem tampouco de sua condição de mulher.

Não quero ser uma mulher como me ensinaram que deveria ser, nem como o resto das mulheres da minha família... O corpo se coisificou. E uma forma de rebelião é o que fazemos algumas criadoras - trabalhar com o corpo e a sexualidade como nos dá vontade. Quando uma mulher expõe sua nudez ante ao público o faz redobrando toda a agressividade contra a sociedade que a reduziu a um objeto de prazer. E até do mais horrível, a arte cria algo de belo. É o grande mistério (LIDDELL, 2008).²¹

21 Entrevista de Angelica Liddell a Antonio Lucas no jornal **El Mundo**. 03/02/2008. Consultada em: EGEA, Ana Vidal. **El Teatro de Angélica Liddell** (1988-2009), Tese (Doutorado), UNED, Espanha, 2010. p. 243).

O espetáculo *O que eu farei com esta espada?* é a segunda montagem da *Trilogia do Infinito*, que começou com *Esta breve tragedia de la carne* (*Esta breve tragédia da carne*) (2015), e se encerra com *Génesis VI, 6-7*, peça em criação, com estreia prevista para junho de 2017. A autora considera a trilogia “como uma forma medieval, como um retábulo antigo”, um tríptico que lhe permite exprimir “três estados de um mesmo conceito” (LIDDELL, 2016) – sua busca pela beleza em cena. Lembra-nos que, como em *Hipérion*, a beleza não vem

sem a guerra, sem um ato violento que nos remete à origem, ao silêncio, à obscuridade, ao tempo onde somente existia Deus e onde o verbo era canto, as coisas não tinham nome, uma inversão da Gênese até chegar à escuridão, antes da criação da matéria.²²

Sua obra mira o infinito e escava o mistério, em busca de tudo aquilo que não compreendemos. Para tanto, a autora requer que nos desentendamo-nos, sensibilizando-nos pelo embate com estados brutos, que podem nos remeter aos instintos mais primitivos. Liddell afirma ter a impressão que qualquer coisa de mítico, de trágico da condição humana se perdeu. E acrescenta: “Empreendemos uma guerra pela nostalgia da beleza, que finalmente, assim como sucede em *Hipérion*, de Hölderlin, só pode acabar em solidão, no incompreensível do infinito”.²³ Ou, para ser mais explícita, completa:

eu trabalho com tudo o que recebo do mundo exterior. Eu me identifico com os seres que incomodam: assassinos, canibais, psicopatas... Eles são meus irmãos. Eu os conheço bem. Obviamente, eu reprimo meus instintos criminais graças à poesia (LIDDELL, 2016).

É do poema “O Conde D. Henrique”, em *Mensagem* de Fernando Pessoa, que a autora empresta o título da peça, indicando de início a que vem suas palavras. Pessoa questiona a autonomia do homem, fazendo de D. Henrique um agente

22 Trecho do espetáculo *O que eu farei com esta espada?* Tradução de Beatriz Sayad.

23 Tradução da autora para: *Emprendemos una guerra por nostalgia de la belleza, que finalmente, y tal como sucede en el Hiperion de Holderlin, no puede acabar sino en soledad, en lo incomprensible de lo infinito*. (Fonte: material de apresentação do espetáculo, texto de Angélica Liddell, 2016).

inconsciente da vontade divina, para em seguida afirmar uma guerra simbólica, contra a ignorância e, finalmente, com a espada, fundar Portugal:

Todo começo é involuntário.
Deus é o agente.
O herói a si assiste, vário
E inconsciente.
À espada em tuas mãos achada
Teu olhar desce.
«Que farei eu com esta espada?»
Ergueste-a, e fez-se. (PESSOA, 1972)

O poder da espada no poema não tem o aspecto destrutivo, mas o de construção de uma nova terra, de um novo povo, e é nesse sentido, também construtivo, de guerra contra a barbárie, em um ato de resistência civil, que Liddell se coloca e afirma que o que lhe interessa “não é a ordem social, mas a desordem dos sentimentos. Compreender a relação entre o desejo e a dor”²⁴.

Os dois fatos que marcam o eixo central do espetáculo - o ato canibal do estudante japonês em maio de 1981 e os ataques terroristas na noite de 13 de novembro de 2015 - se ligam por um acaso ou destino. Pois a diretora estava em cartaz em Paris no dia dos atentados na cidade, pesquisando justamente o crime de Sagawa, com o intuito de dar forma estética a um período obscuro de sua própria vida. Imbuída, portanto, do horror do crime canibal, ela é surpreendida pelo ataque. O impacto desta convergência sobre Liddell foi decisivo, como explicitado em sua declaração: “ambos os eventos se ligam de forma simbólica, a ponto de pensar que eu mesma tinha provocado a morte deles”.²⁵

Para enfrentar o sentimento de culpa que a assolou, a artista recorre ao palco - lugar onde revela deixar aflorar seus mais profundos instintos de morrer e matar. E é em cena que ela materializa a indagação de Nietzsche: como transformar a violência real em poética para nos colocar em contato com a verdadeira natureza, mediante atos contra a natureza? Na peça, canibalismo e terrorismo são

24 In: catálogo do festival de outono de Paris, 2014. <http://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Liddell.pdf>

25 NUNES Leandro. Angélica Liddell volta a São Paulo com peça sobre ataques terroristas na França. **O Estado de São Paulo**. 17 set. 2016. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,angelica-liddell-volta-a-sao-paulo-com-peca-sobre-ataques-terroristas-na-franca,10000076511>.

abordados como confronto à lei do Estado e aproximação à poesia:

a essência da criação consiste em transgredir todas as leis que devemos respeitar na vida. A primeira lei mosaica é não matarás. A transgressão da lei é a origem da tragédia; a desobediência ao cálculo da razão é o que nos coloca em contato com a essência das emoções humanas, com nosso ser primitivo. Esta transgressão é a poesia; ela se desenvolve no espaço do sagrado. O divino é o excesso. A insatisfação é a transcendência. O horror libera.²⁶

A fascinação da autora pelo horror torna-se o acesso para refletir sobre a natureza humana e sobre como transgredir a “lei da vida”, entendendo o racionalismo como o grande pacto da civilização, mas considerando, ao mesmo tempo, o irracional como aquilo que nos define como seres humanos. Já no epílogo do espetáculo, uma projeção mostra um trecho do escritor e filósofo Emil Cioran, indicando que mergulharemos em uma empreitada contra o racionalismo:

A França é o país da perfeição estreita. Não pode alçar-se às categorias supraculturais: ao sublime, ao trágico, à imensidão estética. Por isso nunca deu um Shakespeare, um Bach ou um Michelangelo. (...) As reflexões dos moralistas franceses sobre o homem são modestas se comparadas com a visão do homem de um Beethoven ou um Dostoievski. (...) Não conhece o equivalente do drama isabelino ou do romantismo alemão. Alheia como é aos símbolos potentes da desesperança ou aos dons impetuosos da exclamação – onde encontrar uma Santa Teresa entre as mulheres de sorriso inteligente? – leva sua queda até o fim, conforme o ritmo próprio de sua evolução. (...) A França se prepara para um final decente.²⁷

Para Liddell não há escape possível em um mundo que marginaliza a beleza e o espírito em favor do plano das ideias, que vem, a partir do Iluminismo, juntamente com o materialismo, estrangulando a alma e a necessidade de beleza que

²⁶ Trecho do espetáculo *O que eu farei com esta espada?* Tradução de Beatriz Sayad.

²⁷ Idem.

acompanham o homem desde tempos imemoráveis. A França da peça é também todo o ocidente racionalista e forçosamente nos incorpora. O embate da artista é com o rumo que tomamos, nós, sociedade ocidental, que, distantes de nosso ser primitivo, deixamos de transgredir as leis que se aplicam contra a morte e o sexo.

O que eu farei com esta espada? nos convida então a essa viagem entre Paris e Japão - da cena de grupo dançando ao som de *Kiss the Devil*, da banda californiana Eagles of Death Metal, em referência ao dia dos atentados em novembro de 2015 na casa noturna Bataclan, ao contraste da tradição japonesa, com os movimentos de butô, a alusão aos samurais e o impressionante relato do ato canibal, proferido pelo ator em pé, estático, falando quase que de um fôlego só, em tom monocórdico:

(...) Tudo está muito calado. Só o silêncio da morte persiste. Não tinha previsto a dificuldade que implica despir um morto. Finalmente consigo. Seu corpo é branco, quase transparente. Toco sua pele, é lisa. Completamente luminosa. Então me pergunto onde deveria morder primeiro. Me decido por uma de suas nádegas. Tiro fotografias de tudo o que acontece. Meu nariz se cobre com sua pele fria. Tento continuar mas não posso. Uma repentina dor de cabeça me distrai. Vou buscar uma faca e a cravo profundamente nela. O corte expele muita gordura. É estranho como milhares de segredos sutis e grotescos vão pouco a pouco aparecendo. Atrás de um montão de camadas amarelas aparece algo de carne vermelha. Corto um pedaço e ponho na minha boca. Não apresenta nenhum odor. Se derrete na minha língua como um perfeito pedaço de peixe cru. Fatio seu corpo e levanto a carne repetidas vezes. Tiro uma fotografia de seu cadáver ofuscado só pela profundidade das feridas. Já desnudo, me deito sobre ela e penetro seu corpo ainda túbio. Quando a abraço, emite uma espécie de suspiro. Me assusto. Beijo-a e digo que a amo. É incrível que ainda morta continue sendo tão reservada. Tem um nariz pequeno e lábios finos. Enquanto vivia eu ansiei mordê-los. Agora posso satisfazer quantas vezes quiser esse desejo. Mastigo a cartilagem até ouvir como se rompe. (...).²⁸

28 Trecho do espetáculo *O que eu farei com esta espada?* Tradução de Beatriz Sayad.

Ficamos quase sem respiro, imobilizados pela solenidade e pela cadência da fala do japonesa. Também é do Japão que vem todas as referências a peixes e moluscos que se encadeiam no espetáculo. Uma impactante cena de moças nuas, que em dança e acrobacias se erotizam com polvos, se esgarça ao ponto de os polvos serem destroçados e os corpos mostrarem sua exaustão. Já em outro momento, os japoneses abocanham trutas cruas, não preparadas como sushi - fatiadas e limpas -, mas inteiras, com escamas, cabeça e rabo. Outro polvo em cena, desta vez vestido por um dos atores japoneses faz a figura de um chapéu/peruca em equilíbrio majestoso.

Figura 46: *O que eu farei com esta espada?* Foto: Luca Del Pia.

Figura 47: *O que eu farei com esta espada?* Foto: Luca Del Pia.

Figura 48: *O que eu farei com esta espada?* Foto: Luca Del Pia.

No decorrer do espetáculo alternam-se cenas que beiram o limite da dureza dos textos com outras de extrema ternura e beleza. Se usamos a palavra composição para nos referirmos ao procedimento da montagem é justamente por percebermos uma artista atenta ao ritmo do todo e à precisão dos elementos com os quais trabalha. Já no caso de Goebbels, é mais evidente falarmos em composição, pois, faz parte de sua trajetória artística o trânsito entre o compositor musical e o diretor teatral. Nos dois casos, nos aproximamos do que Friedrich Hölderlin explicou como sendo a *lógica poética* segundo a qual se desenvolvem *representação, sensação e raciocínio*, tratando das “diversas faculdades do homem, de modo que a apresentação dessas diversas faculdades forma um todo, e a conexão das partes mais autônomas das diversas faculdades pode ser denominada ritmo” (HÖLDERLIN, 2008, p. 81).

Parece-nos que há, tanto na base performática de Liddell, quanto na base musical de Goebbels, uma intimidade com o tempo e o pulso que lhes confere a noção de espacialidade que os espetáculos requerem. Como se o rigor do trabalho performático de Liddell sobre o seu próprio corpo ou o rigor das composições musicais de Goebbels lhes propiciasse a justeza da respiração tanto em momentos de maré revolta quanto quando o mar está calmo. Em cena, Liddell articula cada elemento, cada detalhe e nuance que expandem seu corpo, para dar conta do que quer compartilhar com o público. Fora de cena, Goebbels explora todas as possibilidades técnicas que sua equipe lhe propõe para compor a peça. O diretor orquestra sons, imagens, luzes e movimentos para criar um teatro de coisas que sirva a tocar a percepção do público. Ambos trabalham por justaposições, organizando fragmentos em cena, e em justas posições – ele observando e compondo o todo de fora; ela no meio do olho do furacão.

Ainda que Goebbels crie a partir das possibilidades técnicas que sua equipe lhe propõe, a sua busca é sempre movida pela materialidade dos elementos e pelo inusitado de suas funções em cena. O cenógrafo Grünberg explora as sonoridades dos objetos para que sejam amplificados e expandam suas funções cênicas. Assim, da estrutura metálica que sustenta o conjunto de pianos, saem sons que entram na composição do todo. Na primeira cena do espetáculo, atrás das quatro cortinas que sobem e descem, um projetor munido de um *shutter* eletrônico, instalado ao fundo da cena, tem o ruir de seu movimento de abrir e fechar amplificado, ditando o pulso de todo o restante do que se passa: as vozes dos aborígenes de Papua Nova Guiné, gravadas no dia 25 de dezembro de 1905, usando a tecnologia de cilindros de cera por um dos pioneiros de gravações documentais – o etnógrafo

austriaco Rudolf Pöch; o ballet das cortinas e as sombras que provocam; o reflexo da água ondulante nas cortinas etc.

Na cena seguinte, as cortinas são enforcadas restando apenas a última, ao fundo, na qual vemos a projeção da tela *Swamp*, de Isaackszoon van Ruisdael, originalmente pintada a óleo, em 1660, retratando uma paisagem de árvores retorcidas, em torno de um alagado e com um céu azul claro com nuvens brancas. No decorrer de dez minutos, a projeção vai mudando de cor, muito lentamente. Enquanto isso, escutamos a gravação de uma voz masculina que lê um trecho de *Die Mappe meines Urgroßvaters* (*O caderno do meu bisavô*), de Adalbert Stifter - uma minuciosa descrição de uma avalanche de gelo, com seus sons e detalhes, que inviabiliza o plano de uma viagem à floresta invernal.

Ainda que a tela da projeção passe bem lentamente da cor azul para o amarelo, não é tão óbvio acompanhar os detalhes da gradação da mudança cromática ao mesmo tempo em que ouvimos a narração em off. Goebbels observa essa dissonância e suspeita “que diferentes modos de cognição colidem uns com os outros”, como que elucidando diferentes “ritmos de ver e ouvir” (GOEBBELS, 2015, p. 29)²⁹. Assim, somos requisitados a processarmos um deslocamento dos sentidos, ou melhor, a provocar um balanço, como um pêndulo que varia de acordo com nossa tendência de se atentar mais ao que vemos ou ao que ouvimos.

Figura 49: *Stifters Dinge*.
Foto: arquivo Klaus Grünberg.

Figura 50: *Stifters Dinge*.
Foto: arquivo Klaus Grünberg.

²⁹ Tradução da autora para: *It seems that different modes of cognition collide with each other here; rhythms of seeing and hearing.*

Figura 51: *Stifters Ding*. Foto: MITsp / Ligia Jardim.

Quando a última tela, que serviu de suporte para a projeção da pintura de Isaackszoon van Ruisdael, sobe, nos deparamos com uma nova e impressionante paisagem: um arranjo de cinco pianos, uma engenhoca grandiosa, com galhos, madeiras e placas de metal. Uma névoa sobe até começar a chover em cena. Os pianos tocam alto e forte, assovios e estrondos se fazem ouvir. E logo percebemos que estão realmente tocando, mas sozinhos. Um autômato que se move por sofisticados princípios de robótica. A ausência do corpo humano se intensifica justamente no lugar onde a tecnologia lhe substitui.

Se até aparecerem os pianos estávamos vagando de um elemento a outro, deixando-nos ser absorvidos por distintas sensações e permitindo-nos devaneios, no momento que o todo maquinário avança lentamente em nossa direção, não há mais escape. Estamos indubitavelmente face ao que fizemos do mundo, de um mundo. Do que nós, humanos, fizemos. Pensamos imediatamente no pós-humano, na destruição e mecanização da natureza e logo na questão quanto à definição da atual era como Antropoceno.

O termo, que entrou em voga faz alguns anos, aparecendo em artigos de jornais diários e em discussões de diversos círculos fora do mundo científico, ainda segue fomentando inflamadas discussões em publicações especializadas, nas quais membros da mesma comissão do grupo de trabalho do Antropoceno e ecologistas em geral divergem sobre a definição. A questão abarca os mais expressivos setores do capital, o que sobrecarrega de nuances as discussões que envolvem diferentes interesses. Ainda que existam fortes evidências de que já estamos vivendo uma nova era, o processo de reconhecimento e marcação definitiva de tal mudança é longo e minucioso. O químico holandês Paul Crutzen, vencedor do prêmio Nobel em 1995, cunhou o termo, juntamente com o cientista Eugene Stoermer, em 2000. Para eles, o marco inicial da nova era seria o advento da máquina a vapor, portanto, o início da Revolução Industrial na Inglaterra, quando passamos do uso da energia física, na época, extraída da água, para a energia derivada da queima de fósseis, no caso o carvão. Inicia-se então o advento da energia fóssil e a queima de combustíveis, com o consequente aumento de CO₂ na atmosfera, o efeito estufa e os posteriores buracos na camada de ozônio.

Mas não só do aumento de emissão de gás carbônico se faz o estrago. Passamos a explorar petróleo e gás natural e desenvolvemos a energia atômica. Tudo isso, vale lembrar, em um espaço curtíssimo de tempo, bastante concentrado no período entreguerras e, posteriormente, na segunda metade do século XX, período chamado de *Great Acceleration*, devido à rapidez do avanço da emissão

de gases. Paralelamente, a expansão da agricultura e o consequente aumento do uso de fertilizantes também passaram a contribuir com a emissão de gases. A esse propósito, vale lembrar o espetáculo *Sagração da Primavera* (2014), de Romeo Castellucci, outro impactante trabalho que aporta a reflexão sobre a ecologia. Um maquinário agrícola de aplicação de fertilizantes é instalado no palco, nas varas de cenário, e performa um ballet magistral: um objeto coreográfico sem corpo, ao som de Stravinsky. As máquinas se movem automaticamente e o pó branco é pulverizado ritmicamente, seguindo a música. Estamos sentados face à cena e observamos a dança das máquinas e os desenhos que se formam no ar. O todo branco e prata impressiona. Ao final, estica-se uma finíssima tela de tule na boca de cena onde se projeta um texto que explica que, para se produzir o ballet cinético a que acabamos de assistir, foram necessários 75 bois. Depois do abate, suas carcaças foram metodicamente limpas, queimadas e pulverizadas para fabricar as seis toneladas de cinzas usadas em cena, que normalmente são utilizadas como fertilizante, em solos estéreis.

Termina a projeção, abre-se a cortina e entram pessoas com macacões brancos de proteção, cobertos dos pés à cabeça, para coletar as cinzas no chão. Esta última parte é acompanhada de uma trilha sonora minimalista, composta pelo colaborador de Castellucci de longa data, Scott Gibbons, que recorre a instrumentos científicos de alta tecnologia para chegar a sons atômicos bem precisos, que se parecem com sons cósmicos e advindos da conversão de feixes de luz em som. É uma cena de limpeza aterrorizadora. Impossível não pensarmos em Auschwitz e nos fornos de incineração. Cem anos depois da estreia, o diretor italiano revisita e atualiza a obra de Stravinsky, incorporando, como ele bem explica, a “ideia de industrialização da natureza que pertence à nossa época” (CASTELUCCI, 2014, documento eletrônico). A esse propósito, o artista se posiciona: “Eu acho que um bom espetáculo pode e deve fazer os espectadores sentirem vergonha. Olhar aquilo que, de uma certa maneira, é proibido” (2014, documento eletrônico).

É fato que hoje vivemos uma situação limite, batendo recordes de aumento da temperatura global a cada ano - um *ecocídio*³⁰, como dizem os ambientalistas - mas praticamente não fazemos nada que mude, efetivamente, a situação. Não por falta de recursos financeiros ou tecnológicos, que, ironicamente, não nos faltam, mas por falta de interesse político-comercial. A questão que vem dividindo

30 Ver: ANGUS, Ian. Another attack on anthropocene science. **Climate & Capitalism**. Disponível em: <http://climateandcapitalism.com/2017/01/24/another-attack-on-anthropocene-science/>. Acesso em: 25/01/2017.

os cientistas sobre a propriedade do conceito e o nome da nova era, evidencia o jogo de poder global em questão. Podemos observar três vertentes distintas, mas é certo que há muito mais nuances na complexa rede que envolve institutos de pesquisa, agências, universidades, ambientalistas, organizações não governamentais, jornalistas, que são, a seu turno, financiadas por diversos fundos, incluindo recursos provenientes das empresas de combustíveis fósseis.

De um lado há um grupo majoritário, dentro da comissão responsável pelo assunto³¹, convencido de que a marca humana na biosfera é o fator que define a nova era, cujo marco definitivo de mudança converge para a escolha da data da explosão da primeira bomba atômica. Por outro lado, há um grupo bem menor, liderado pelo cientista Erle Ellis³², que discorda da própria ideia de mudança de era. Esse grupo se manifesta dizendo que uns poucos cientistas não deveriam tomar uma decisão tão importante sem terem o respaldo das ciências humanas, pois, em última instância, tal marco está relacionado ao comportamento do homem. Ao que o primeiro grupo rebate, explicando que o grupo não é composto apenas de cientistas e inclui outros saberes, inclusive humanísticos, e ressaltam que o assunto já vem sendo discutido há muitos anos: alterar a metodologia a esta altura seria um modo de postergar a decisão. Eles chamam a atenção para a urgência do assunto, tendo em vista a iminência da catástrofe ambiental global, e pontuam que os reais objetivos de não se definir uma nova era são de interesse puramente financeiro e comercial.

Há, todavia, um terceiro grupo, formado por cientistas e ecologistas de origens diversas, cujo entendimento tanto da urgência quanto da causa do problema - a exploração da energia fóssil no mundo - se aproxima do entendimento do primeiro grupo. Eles divergem, porém, nas ideias sobre como lidar com a questão e em grande parte são críticos em relação à escolha do referencial humano para nomear a era. Esse grupo, de influência marxista, aponta com clareza o desenvolvimento do capitalismo fóssil como fato diretamente conectado com os desgastes ambientais. Em vez de se concentrarem no desenvolvimento de novas tecnologias que possam porventura remediar os danos, como proposto por geoengenheiros do primeiro grupo, eles focam sua posição na desaceleração e em mudanças

31 Ver: <https://quaternary.stratigraphy.org/workinggroups/anthropocene/>

32 ELLIS, Erle C et al. Dating the Anthropocene: Towards an empirical global history of human transformation of the terrestrial biosphere. **Elementa: Science of the Anthropocene**, 2013. Disponível em: <https://www.elementalscience.org/articles/10.12952/journal.elementa.000018/>. Acesso em: 07/01/2017.

imediatas para o uso de energia limpa. São céticos à ciência climática, à política e aos discursos centrados na narrativa antropocênica, que reduz a questão ao pensamento da espécie e, portanto, leva a uma autoflagelação coletiva indiferenciada. Alertam, sobretudo, para o fato de que uma catástrofe ambiental irá afetar, em maior escala e mais drasticamente, as populações mais pobres. Desse modo, enfatizam que convém à elite fóssil e a todo o sistema capitalista que se move em torno dos combustíveis diluir, senão mesmo apagar qualquer referência que lhes responsabilize. Assim, afirmam que o termo Antropoceno lhes serve bem pois deslocaria o problema específico de um certo comportamento humano para uma abstração que não colabora com as ações urgentes necessárias, pois “o pensamento-espécie sobre a mudança climática só induz à paralisia. Se todo mundo é culpado, então ninguém o é” (MALM, 2015).

Para esse grupo de ecologistas, é importante entendermos claramente a história do capitalismo fóssil, que partiu de sua mais-valia inicial, o vapor, no início da Revolução Industrial e desde então se expandiu exponencialmente, mas com as decisões e lucros concentrados nas mãos de poucos. O ecologista Andreas Malm (2016) revela que nos primórdios da revolução industrial, malgrado a abundância, potência e gratuidade da água, os donos dos negócios optaram pelo motor a vapor para poderem ter maior controle da força de trabalho e por rejeitarem os sofisticados projetos de engenharia da época, que propunham poços de armazenamento de água coletivos - mas que, justamente por isso, descartavam um dos importantes fatores de competitividade. E, finalmente, optaram pelo vapor, porque o mesmo podia ser transportado e, portanto, isso permitiria que eles pudessem mudar suas fábricas de perto das regiões de quedas d'água para as cidades.

Ou seja, já se apontava, desde o início da exploração dos combustíveis fósseis, as bases do sistema capitalista - exploração máxima da força de trabalho, concorrência e aglomeração urbana -, mas não sem deixar de incluir a resistência dos trabalhadores, que desde sempre haviam percebido a perversidade do projeto. Seria, portanto, injusto dizermos que foi o homem o causador da mudança climática, pois a conta estaria sendo rateada com uma grande parcela da população que não só está à margem de tais decisões como na sua maior parte, vem lutando contra tal sistema e é, em última instância, a principal vítima. O importante, frisam os ecologistas marxistas, é definirmos claramente o problema, para que ele possa ser combatido, pois a crise ambiental está diretamente ligada ao esgotamento do sistema capitalista e as grandes potências, como era de se esperar, têm feito muito pouco para mudar tão crítico quadro.

Considera-se que na iminência da catástrofe ambiental há de se providenciar alguma medida mirabolante. Ecologistas concordam que, muito provavelmente, os tomadores de decisões mundiais que afetam o meio ambiente estejam absorvidos pela ideia de que no último minuto haverá alguma solução e isso talvez explique o modo desastroso como vêm conduzindo a agenda ambiental, mesmo com a quebra de recordes consecutivos de temperatura nos últimos anos. O desfecho catastrófico previsto passa longe de uma explosão total do planeta. Tudo indica que os efeitos não de surgir paulatinamente, ainda que de modo impressionantemente rápido, e, a princípio, serão distribuídos desigualmente pelo planeta. O que nos leva a imaginar, sem muito esforço, que bem provavelmente, em meio à “tempestade”, haverá botes de salvação para alguns, enquanto outros se afligirão sem ajuda, ou em uma versão mais realista, terão seu afogamento muito bem documentado.

Oliveira usou a imagem de um muro gigante, uma barreira contra a qual vamos nos chocar a um dado momento e que vai nos fazer mudar o rumo da exploração da Terra. Ele estava se referindo, evidentemente, ao limite que a natureza irá muito em breve nos impor. Sabemos, todavia, que, no Brasil, a questão ecológica repercute timidamente, seja nos meios de comunicação, nas artes, nas reflexões intelectuais ou na pauta política. Assim como o feminismo, a ecologia envolve questões cuja discussão se encontra bem aprofundada e expandida em vários países, mas das quais nós, cordialmente, nos apartamos. Para refletir justamente sobre essa questão, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, juntamente com o filósofo Bruno Latour, organizaram o colóquio internacional Os Mil Nomes de Gaia, no Rio de Janeiro em 2014, convidando pessoas de diferentes áreas para discutirem o assunto. Dentre elas, o professor Alexandre Nodari, que, ao falar sobre modos de subsistência, afirma que

o que a catástrofe ambiental em curso ameaça destruir não é só a existência na Terra, mas a própria subsistência, em suas dimensões material e imaterial: consumando-se o fim do mundo, não apenas os *mortos não estarão a salvo*, mas até mesmo aqueles que nem existiram (NODARI, 2016, p. 27).

As previsões alarmantes, e a hipótese do fim do mundo, inevitavelmente cruzam-se com as pistas que *Stifters Dinge* nos propõe. O bloco de pianos/galhos sonoros gritantes que avançam em nossa direção talvez seja a mais cruel e bela

concretização estética de tal imagem. O acúmulo de sensações no espetáculo nos conduz a um estado de atenção e escuta, ou, poderíamos dizer, a um estado de alerta, que articula os elementos apresentados: vestígios humanos através das vozes gravadas, imagem da natureza mudando de cor, água, névoa e chuva, o texto narrativo e desacelerado da observação de Stifter e a monumental instalação maquínica com galhos de árvores desfolhadas. Ainda que Goebbels não nos imponha uma única e preponderante narrativa, suas escolhas apontam uma posição. Como ele bem diz, “o que começou como um experimento, tornou-se, pelo aparecimento dos próprios elementos no palco, um tópico quase antropológico e ecológico, para a minha equipe, para o público e para mim” (GOEBBELS, 2015, p. 6). E acrescenta:

Agora, passadas mais de 150 apresentações, é justo dizer que o experimento funciona. Pessoas do público reagem com perplexidade, depois com irritação e maior atenção, eles ficam intelectual e emocionalmente animados e, com frequência, me dizem no final, com um certo alívio: “Finalmente ninguém no palco para me dizer o que pensar” (GOEBBELS, 2015, p. 6).

Temos de concordar que não há ninguém no palco para nos dizer o que pensar, mas nem por isso deixamos de ter a indicação do universo no qual imergimos. O que nos parece interessante é que em *Stifters Dinge* não ocorre, obviamente, a identificação do público com os atores, uma vez que não temos atores em cena, mas Goebbels ressalta que o seu teatro de ausência deve ser capaz de oferecer “um experiência artística que não consista necessariamente em um encontro direto (com o ator), mas em uma experiência através da alteridade” (2015, p. 6).

O que Goebbels pretende com a retirada da figura humana do centro da cena é justamente que cada um do público tenha espaço para se colocar, para criar suas relações e montar o trabalho para si. Em outras palavras, o diretor propõe elementos para que cada sujeito possa configurar sua subjetividade-público, sem estar exatamente seguindo um roteiro impositivo. Dessa forma, busca-se um tipo de interação com a obra, atenta à nossa capacidade de percepção e portanto que nos considere como sujeitos sociais, históricos e biológicos. Uma forma teatral que nos parece sensível às mudanças do mundo e também da comunidade teatral, considerando o caráter de transitoriedade das nossas formas de percepção, como bem colocado por Benjamin:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (1996, p. 169, trecho em itálico no original).

Partir da experiência em *Stifters Dinge* para pensarmos na definição da era significa partir de uma proposta na qual elimina-se o referencial humano como figura central justamente para que haja espaço para a construção das outras subjetividades inseridas no espaço-tempo espetáculo. Parece-nos antagonicamente oposta a essa perspectiva a ideia de nomear a era com o referencial humano. Concordamos, nesse caso, com a conclusão de Malm, de que se “todo mundo é culpado, ninguém o é”. Mas pensamos, sobretudo, pela via da dessubjetivação, do esvaziamento de sentido, que serve mais a nos desterritorializar, a nos universalizar e por que não mesmo dizer nos eternizar.

Tal procedimento não deixa de ser uma tacada de mestre do capitalismo fóssil desenfreado – depois de passar por várias tentativas de se repaginar, depois de mostrar suas múltiplas facetas e parecer chegar a seu esgotamento, dando indícios grotescos de saturação – coroa-se o processo, considerando o período a partir do seu nascimento, marcado geologicamente com seus danos irreparáveis, como a era do homem. Aproxima-se capitalismo do homem como se indissociáveis fossem. Legitima-se uma corrente de pensamento, uma apropriação da Terra, uma construção de valores, enfim, todo um modo de vida que se desenvolveu nos últimos 200 anos, como o único modo de ser do homem. Desconsiderando, de forma vergonhosa, uma gigantesca parcela da população mundial que não compartilha da vida urbana, burguesa, capitalista, lixo-produtora. Preocupam-se demais em definir uma data precisa para enfim lançarem a nova era e os holofotes da mídia, ao menos por míseros tempos, se voltarem ao assunto. A que serve finalmente decidir se o início é 150 anos mais tarde ou mais cedo, se compararmos essa datação à duração do Holoceno, com mais de 11.000 anos? E por que o apreço a determinados números em detrimento de outros? De nada vale saber que os 19 milhões de habitantes do estado de Nova York consomem mais energia que 900 milhões de habitantes da África subsaariana³³, que o aumento de emissão

33 Segundo dados fornecidos por Andreas Malm em artigo publicado no site Jacobin, “The Anthropocen Myth”. Disponível em: <https://www.jacobinmag.com/2015/03/anthropocene-capitalism-climate-change/>. Consultado em 20/10/2017.

de gás carbônico na China está diretamente ligado à sua função de produtora de mercadorias consumidas por todo o planeta, que um brasileiro médio emite oito vezes menos gás carbônico que um americano e três vezes menos que um europeu ou chinês³⁴? Os números têm valores distintos nas ciências, pois ainda que uma esmagadora maioria de pessoas espalhadas pelo mundo viva em regime de subsistência, é à minoria, que detém mais quantidade de moeda, que se alude o entendimento de mundo.

“Somos os Involuntários da Pátria. Porque *outra* é a nossa vontade”, como muito bem diz Viveiros de Castro (2016, p. 22). No não tão óbvio entendimento da existência de outros mundos prospecta-se um campo de trabalhos teatrais que vêm ganhando fôlego nos últimos anos, no qual localizamos *Stifters Dinge* e outros espetáculos que não economizam na busca de meios para provocarem novas experiências de percepção para o público. Como por exemplo, o espetáculo *The Encounter* (2015), do ator britânico, Simon MacBurney, do teatro Complicité (Inglaterra), baseado no livro *Amazon Beaming*, de Petru Propescu. O livro narra a história do encontro do antropólogo americano Loren McIntyre com o povo Mayoruna, na Floresta Amazônica, em 1971. Depois de perder sua máquina fotográfica, laptop e demais equipamentos, McIntyre conecta-se de tal forma com os índios, que não consegue mais partir. Tal experiência marca uma tomada de consciência de um modo de vida completamente diferente do seu e lhe faz entender algo a mais do mundo, que vai mudar para sempre a sua vida. MacBurney coloca a questão de como evocar essa experiência tão complexa e ao mesmo tempo também tão reveladora a ele mesmo em cena. Passados vinte anos desde que havia tido o primeiro contato com a história, ele inicia a montagem - um processo que durou cinco anos e incluiu uma viagem para conhecer os Mayorunas. O resultado que chega até nós é bastante comovente - o ator, sozinho em cena, começa dizendo o que vai contar e logo nos pede para colocarmos fones de ouvidos que estão instalados nos nossos assentos. A partir daí, tanto a voz de MacBurney quanto uma infinidade de sons, chegam até nós através de uma impressionante tecnologia de dimensionamento no espaço. Além do ator, que tem uma mesa de mixagem de som e seus diferentes microfones em cena, outros três técnicos trabalham na edição de voice-over ao vivo, sons gravados,

34 Fonte: Ministério de Minas e Energia, EPE, Balanço energético 2014. Acessível em: <http://www.epe.gov.br/Estudos/Documents/BEN%202014%20Rel%20S%C3%ADntese%20ab%202013a.pdf>. Consultado em 20/01/2017.

mixagens ao vivo, além de colocarem efeitos na voz do ator. Experimentamos fortes sensações sonoras e temos a impressão de estarmos cercados por pessoas ou bichos, ou estarmos colocados no meio de uma floresta. No decorrer do espetáculo, MacBurney, nos conta a história cruzada, do seu percurso e do de Loren McIntyre, fazendo, às vezes, o personagem antropólogo e jogando com uma alternância física e vocal impressionante, povoada por todas as vozes e sons que cruzam o campo sonoro no qual estamos emergidos. Outras vezes, se coloca como o ator em busca da apreensão de uma realidade que lhe escapa. E na operação técnica dos equipamentos, juntamente com o cruzamento das histórias, vai se criando uma tensão que acaba por ocupar todo o espaço e nos inclui. Esse modo genuíno que o artista encontrou para dar uma dimensão concreta à tomada de consciência - primeiramente a do antropólogo e, em seguida, a sua - propicia-nos, tanto na forma quanto no conteúdo, uma experiência marcante e insólita, não só pela história que se conta, mas, sobretudo, pelo modo como o faz. O fato de estarmos cada um com seu fone de ouvido e preenchidos por uma sonoridade completamente diferente da que estamos habituados, emerge-nos numa experiência perceptiva incomum.

Tanto no caso de *The Encounter* quanto no de *Stifters Dinge*, percebemos uma simultaneidade de múltiplas experiências que a filósofa Suely Rolnik define como resultante de duas distintas capacidades de apreensão do mundo (ROLNIK, 2016, p. 9). A primeira capacidade seria a experiência imediata, nosso entendimento do mundo em sua concretude. É também o modo que atribuímos sentido ao que vemos, sentimos ou tocamos - a experiência do chamado “sujeito”. Mas se essa capacidade é fundamental para nos comunicarmos e socializarmos, ela não se dá sozinha e vem acompanhada de vários outros modos de apreensão do mundo, constituindo a experiência complexa da subjetividade. A outra capacidade é a experiência que a subjetividade faz do seu entorno, que Rolnik designa como “fora-do-sujeito” ou “extra-pessoal” - a experiência das forças sobre o mundo enquanto corpo vivo, que produzem efeitos em nosso corpo.

Tais efeitos, continua Rolnik, são um outro modo de ver e sentir o que acontece em cada momento, referindo-se a Gilles Deleuze e Félix Guatari, que os nomearam respectivamente como:

“percepto” (diferente de percepção, pois é irrepresentável) e
“afecto” (diferente de afeto ou sentimento, que são emoções psicológicas, pois, aqui, trata-se de uma emoção vital que tem

a ver com afectar, no sentido de tocar, contaminar, perturbar) (ROLNIK, 2016, p. 10-11).

Somos “parte viva do corpo do universo” - o mundo vive em nosso corpo sob o modo de *afectos* e *perceptos*, colocando-nos em constante processo de recriação de nós mesmos e de nosso entorno. Refletindo sob essa perspectiva filosófica, observamos que os espetáculos que se aprofundam na busca por diferentes e sofisticados modos de despertar nossos sentidos estão fortemente conectados à construção de nossas subjetividades. Fica assim ainda mais evidente a potência da estética da ausência de Goebbels, pois, ao mesmo tempo em que desloca os referenciais hegemônicos do teatro, ele nos propõe estímulos que nos convocam a *apreender seu mundo*. Nessa operação, um tanto quanto livre, pois isenta de uma narrativa linear e desprovida do referencial humano, somos sensibilizados tanto pela experiência enquanto sujeitos em embate direto com a concretude que nos é apresentada, como pelas apreensões possíveis da complexidade de elementos estranhos que compõem a obra.

Nossos modos de nos relacionarmos conosco e de constituir o mundo funcionam por reverberação, sendo ao mesmo tempo “causa” e “efeito” dos acontecimentos sociais e históricos e vão, por consequência, se alterando no decorrer do tempo, como bem sinalizou Benjamin. Rolnik atenta-nos para o fato de que a experiência do sujeito e a experiência que a subjetividade faz do seu entorno são indissociáveis, ao mesmo tempo que irreduzíveis uma a outra, ou seja, trata-se de uma relação paradoxal, que gera tensão e desestabilização à subjetividade. Essa condição tensa e instável é “uma experiência primordial, pois é o sinal de alarme que nos indica que a vida nos levou a um estado desconhecido, o qual impõe ao desejo um exigência de agir para recobrar um equilíbrio vital, existencial e emocional” (ROLNIK, 2016, p. 12). Conclui, então, que uma mudança fundamental que ocorre de uma época a outra é a mudança da “política do desejo predominante, o modo de resposta do desejo à experiência da desestabilização e ao mal-estar que ela provoca” (2016, p. 12).

A filósofa faz seguir sua reflexão aprofundando-se nas diferentes políticas do desejo “face ao desconforto provocado por esse incontornável paradoxo [experiência do sujeito x experiência que a subjetividade faz do seu entorno] que nos constitui” (ROLNIK, 2016, p. 13). É daí que introduz a ideia de micropolítica ativa e reativa. A primeira seria a capacidade de a subjetividade poder criar, ao se sustentar no mal-estar provocado na tensão entre ambas as capacidades descritas,

que vai, por efeito, ter um poder de contaminação no seu entorno, visto que funciona como um transmissor da pulsação da experiência que lhe deu origem. Ou seja, o que “a micropolítica ativa visa é, pois, à conservação da potência do vivo, que se realiza num incessante processo de construção da realidade.” (2016, p. 16). Já a micropolítica reativa está ligada à desativação da potência que o corpo tem para decifrar o mundo. Dá-se um tipo de cisão que faz com que o mundo pareça estar fora da subjetividade.

Constitui-se assim uma subjetividade ‘antropo-falo-ego-logo-cêntrica’ (...) cujo horizonte começa e termina no próprio sujeito: um si-mesmo concebido e vivido como indivíduo - um contorno cristalizado formando uma suposta unidade separada das demais supostas unidades que constituem um mundo, este igualmente concebido como uma suposta totalidade (ROLNIK, 2016, p.16).

Ou seja, essa micropolítica reativa vive a tensão entre as duas capacidades - a da experiência imediata e a da experiência do entorno, do fora do sujeito - como uma ameaça à sua própria constituição e unidade.

E como o sujeito se estrutura na cartografia cultural que lhe dá sua forma e nela se espelha como se fosse o único mundo possível, a subjetividade reduzida ao sujeito e que com ele se confunde interpreta o desmoronamento de “um” mundo como um sinal do fim “do” mundo e dela mesma (2016, p. 17).

Eis aqui o ponto para o qual convergem os dois espetáculos que estamos tratando, criando a imagem do *arco que nos conecta ao passado ao mesmo tempo que nos remete ao futuro*. Como vimos, a questão da ausência em Goebbels não se reduz a tirar o ator de cena. Pelo contrário, ela se amplifica a partir desse deslocamento do lugar central da figura do ator, apagando sua virtuosidade e a narrativa textual que normalmente lhe é atribuída. Ou seja, abre-se espaço para os elementos não hegemônicos, criando arranjos e composições também menos óbvias e, portanto, estranhas. Passa-se a requerer do público a propriedade de amplificar o ver e o ouvir e de reorganizar sua percepção do que lhe é apresentado para poder estabelecer uma relação. Nesse encontro com o desconhecido, Goebbels explica que almeja a alteridade, ou seja, solicita “aceitarmos que a experiência estética é

experimentalizar o desconhecido, o outro - uma experiência que abre nossos olhos, estimula nossa imaginação, uma experiência que não podemos expressar em palavras.” (GOEBBELS, 2015, p. 79). Ora, ele espera justamente que o público se reconstrua junto com o que não lhe é reconhecível - realizando uma operação micropolítica ativa, para usarmos a definição de Rolnik. Portanto, ao nos depararmos com a grande instalação maquínica de *Stifters Dinge*, no espaço-tempo teatro, temos a possibilidade de exercitarmos essa mais cara propriedade de conexão com desconhecido. Uma experiência futurística, um voo, algo de transumano? Talvez, mas pouco importa aqui se o sujeito fagocita o objeto ou vice-versa. Serve, e muito, a nós a potente capacidade de ativação de nossa subjetividade, de provocação do nosso desejo, para que nos demos a possibilidade de imaginar “um” outro mundo.

Figura 52: *Stifters Dinge*. Foto: arquivo Klaus Grünberg.

Em sua obra, Liddell apoia-se em Nietzsche para criticar os valores do racionalismo iluminista, pois é contra a relativização de valores como o bem, o mal, Deus, virtude e justiça, que a ciência e o progresso técnico do mundo moderno exaltam, que ela vai se debater. Sua relação com o público

é uma relação de sensualidade enquanto desafio da sensibilidade, desafio com respeito ao sofrimento humano ou às alegrias humanas. (...) É uma vontade declarada de fazê-lo participar como um monstro. (...) Chegamos a um teatro de obrigação, sem vida, sem processo. Deixamos de entender o teatro como algo que pertence ao humanismo, à política, à arte, ao tempo (LIDDELL apud CORNAGO, 2003, p. 317-329).³⁵

De *A Origem da Tragédia*, de Nietzsche, ela extrai a última citação da peça: “a alma humana deveria cantar e não falar” e em seguida escutamos um dos madrigais de Carlo Gesualdo, *Moro, lasso, al mio dolo*. Tal fechamento é também a pista para a terceira obra da trilogia - canto e imagens, uma encenação a partir das músicas do extraordinário compositor italiano do final do renascimento, também brutal assassino de sua primeira esposa e seu amante. O título da última obra da trilogia inclui a questão sobre o arrependimento divino, expresso no Livro de Gênesis, capítulo 6, versículos 6 e 7:

Então arrependeu-se o Senhor de haver feito o homem sobre a terra e pesou-lhe em seu coração. E disse o Senhor: Destruirei o homem que criei de sobre a face da terra, desde o homem até ao animal, até ao réptil, e até à ave dos céus; porque me arrependo de os haver feito (Gn 6:6,7).

A autora questiona o que fizemos de nós, mas não sem a consciência de que a miséria humana é matéria bruta de grande valor para a criação artística. Ao mesmo tempo em que ocupa grandes salas de teatro, ela ironiza seu lugar de poder - branca, europeia, letrada e artista contemporânea reconhecida (ainda que a duras

35 Tradução da autora para: *es una relación de sensualidad en cuanto desafío de la sensibilidad, desafío con respecto al sufrimiento humano o a las alegrías humanas. (...). Es una voluntad declarada de hacerle participar como un monstruo. (...). Hemos llegado a un teatro de encargo, sin vida, sin proceso. Se ha dejado de entender el teatro como algo perteneciente al humanismo, a la política, al arte, al tiempo.*

penas e, inicialmente, apenas fora de seu país). Ela consagra parte do terceiro ato à improvisação de seu texto, conectando-se aos acontecimentos cotidianos ou a impulsos que movem seu desejo. Diferentemente dos dois primeiros atos, em que usava vestidos longos, na terceira vez que volta à cena ela vem vestida de caveira com um macacão preto com o corpo de uma caveira branca silkada em tamanho natural. Nos textos improvisados, ela exacerba sua veia bufa, escrachada, irônica e raivosa. A atriz mostra sua potência no palco, seduz o público com sua autoironia e, amparada pelas palavras do filósofo que talvez mais lhe inspire - “A visão do homem agora cansa – o que é hoje o niilismo, se não *isto?*...Estamos *cansados* do homem...” (NIETZSCHE, 2001, p. 35) - ela se desdobra em filósofa cênica.

Figura 53: *O que eu farei com esta espada?* Foto: Luca Del Pia.

Figura 54: *O que eu farei com esta espada?* Foto: Luca Del Pia.

Em seu percurso no espetáculo, nas quase cinco horas de duração da peça (incluindo o tempo dos intervalos), Liddell vai catando seus fragmentos estilhaçados. Mas como sua rebeldia não lhe permite ver-se reconstituída, a cada momento que acreditamos percebê-la como um todo, quando quase temos uma trégua e captamos uma totalidade, ela mostra sua astúcia e nos dá uma rasteira. Explode tudo de novo e se regozija. A questão do espectador com Liddell é que ela não facilita nossa vida. Ela pode nos oferecer momentos de extrema beleza e delicadeza, e o faz. Mas sem facilitar e sim reiterando a que lhe serve e o que é para ela o teatro: “Romper a hipocrisia do pacto social, o teatro é antissocial, rompe o pacto, é uma insurreição, um motim, uma barricada”³⁶. Liddell coloca em cena os instintos, condenando o ser moral e fraco que segue uma vida ética e consciente. E assisti-la é compartilhar de sua grande aventura. Não à toa, quando ela sente que o espetáculo realmente aconteceu e chegou ao público, convida todos a subirem ao palco e dançarem juntos, logo após o agradecimento.

³⁶ Tradução da autora para: *Romper la hipocresía del pacto social, el teatro es anti-social, rompe el pacto, es una insurrección, un motín, una barricada*. In: HARTWIG, Susanne; PÖRTL, Klaus. **La voz de los dramaturgos - El teatro español y latinoamericano actual**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008. p. 18.

Figura 55: *O que eu farei com esta espada?* Foto: Luca Del Pia.

Nossa experiência do tempo presente se enriquece com o olhar de Liddell e de Goebbels. Somos convidados a refletir sobre o estado atual das coisas por via de propostas que buscam concatenar forma e conteúdo de modos ímpares, propondo um teatro que é, podemos dizer, sem com que isso lhes diminua em valor, imbuído de personalidade. Ou seja, deixamos de lado certa tendência do teatro contemporâneo que se foca na criação coletiva e no agenciamento de pluralidades em prol de uma cena fortemente autoral. E, de modo aparentemente paradoxal, localizamos esses espetáculos entre os que Fuchs considera que, com utopia, apontam para uma alternativa ao ideal antropocêntrico. Atribuímos, portanto, à sua *lógica* poética a capacidade de convocarem nossas subjetividades a tomarem a cena. Liddell com sua espada-palavra e Goebbels com sua coisa-ausência, nos ajudam a submergir de um estado letárgico que tempos sombrios insistem em nos impor. Ativam nossos desejos, enriquecem nossa imaginação. Quiçá aguçam nossa esperança.

O amor espera, porque imagina e imagina, porque espera. Espera o quê? Ser realizado? Não exatamente, porque é próprio da esperança e da imaginação ligar-se ao irrealizável. Não porque não desejem obter o próprio objeto, mas porque, enquanto imaginado e esperado, seu desejo já foi sempre realizado. Que, nas palavras do apóstolo, “na esperança nós fomos salvos” (*Rom.* 8,24) é, por esse motivo, ao mesmo tempo verdade e não verdade. Se o objeto da esperança é o irrealizável, é somente enquanto irrecuperáveis – já salvos – que esperamos a salvação. Assim como supera a sua realização, a esperança ultrapassa também a salvação – também o amor (AGAMBEN, 2015, p. 73).³⁷

37 Tradução da autora para: *L' amore spera, perché immagina e immagina, perché spera. Spera che cosa? Di essere esaudito? Non veramente, perché proprio della speranza e dell'immaginazione è di legarsi a un inesaudibile. Non perché esse non desiderino ottenere il proprio oggetto, ma perché, in quanto immaginato e sperato, il loro desiderio è stato già sempre esaudito. Che, secondo le parole dell' apostolo, “ nella speranza noi siamo stati salvati “ (Rom. 8,24), è, per questo, insieme vero e non vero . Se oggetto della speranza è l'inesaudibile, è solo in quanto insalvabili – già salvi – che abbiamo sperato nella salvezza. Così come supera il suo esaudimento , la speranza oltrepassa anche la salvezza – anche l'amore.*

DECORRÊNCIA

A fim de cumprir com todos os nossos compromissos, precisamos de mais ouvidos e olhos do que tínhamos originalmente.

Além disso, os que tínhamos estão ficando gastos.

John Cage, *Conferência sobre o compromisso*

As ideias expressas pelas palavras **experiência**, **dispositivo** e **utopia** emergem da produção teatral contemporânea para pontuar tendências e servirem como referências para o aprofundamento das análises de espetáculos. As fronteiras da cena teatral aqui apresentada são fluidas e, portanto, as denominações das partes em que dividimos nossa reflexão não podem ser tratadas como definições conceituais rígidas. Mas por mais que convenha esgarçá-las e assim deixar que ideias e conceitos se contaminem, vale também ressaltar especificidades. A amostragem do nosso recorte aborda a temática dos sem-teto, dos travestis e transexuais, do sistema de representação democrático, do mercado internacional de armas, da crítica ao capitalismo e ao iluminismo, da releitura do mundo moderno, da ecologia... São espetáculos, enfim, que apontam questões que permeiam nosso dia a dia e tangenciam as disputas de poder que marcam nosso momento histórico. A forma teatral desses espetáculos apresenta um leque variado de escolhas estéticas que resultam em produções simples ou complexas, peças com texto, sem texto, em interação com o público, com atores ou performers, com não atores, dotadas de universos sonoros elaborados ou propostas a partir de sonorização precária, para citar apenas alguns dentre tantos aspectos.

O ator em cena, até pouco tempo considerado como peça fundamental do espetáculo, já não é mais condição para o fazer teatral. Embora a hegemonia do texto venha sendo desconstruída desde que o teatro passou a assumir um caráter mais performático, a eclosão de peças não atorais é fenômeno mais recente. De certo modo, podemos dizer que muito do que se produz hoje é fruto do que tem sido apontado desde as vanguardas teatrais do início do século XX. Ou seja, não é questão de tratarmos o teatro contemporâneo como algo novo ou como se fizesse parte de um movimento revolucionário em relação a um modo de fazer precedente. Pelo contrário, é possível traçar uma linhagem artística que, desde o pronunciamento da morte do teatro em função da chegada do cinema, foi se libertando da função puramente representacional de personagens a reproduzirem histórias como se fossem verdade e partiu para uma busca no sentido de intensificar outras propriedades teatrais. Temos assim uma história de aproximadamente

cem anos que nos precede com uma miríade de ricas experiências cênicas, que diferem, obviamente, a partir de seus lugares e tempos distintos, mas que apontam para a busca do que seria, afinal, a essência da teatralidade.

Todavia, o recente salto no desenvolvimento tecnológico e a democratização do acesso a novas tecnologias possibilitaram inovações de linguagem até pouco tempo inimagináveis. Ou poderíamos dizer que, para satisfazer o desejo de se criar uma linguagem inaudita, fez-se necessário buscar tecnologias apropriadas. Dispositivos incorporam-se tanto ao palco quanto à plateia, criando novos modos de relação e interação arte/público. Ao mesmo tempo, o acelerado avanço dos meios de comunicação e das redes sociais mudou radicalmente nossa relação com a informação – somos bombardeados de notícias de todo tipo por uma rede cada vez mais direcionada aos interesses políticos, ideológicos e comerciais das grandes corporações e, num lapso muito curto de tempo, passamos a viver em um mundo virtualmente controlado, que até ontem parecia existir apenas na ficção. Não por acaso as temáticas do teatro de hoje são diretamente ligadas a tal contexto e à reflexão sobre o percurso que nos trouxe até onde estamos. Para abranger as questões do mundo contemporâneo, surgem novas formas de dramaturgia, calcadas na profusão de elementos, que podem incluir imagens, sons, objetos, vídeos, controles remotos, *tablets* e o próprio público.

Como consequência, a experiência ganhou um novo valor e, por mais estranho que pareça, falar e experimentar o óbvio, no teatro, parece agora fazer mais sentido. Acreditamos que, atualmente, o que difere o mundo da informação da possibilidade de experiência é um limite intangível e muito variável, em função de cada contexto existencial que possa ser considerado. Focamos nossa reflexão em dois espetáculos nos quais o entendimento da ideia de experiência passa pela vivência dos próprios artistas e do compartilhamento de tal vivência com o público. Porém o campo é mais vasto e merece pesquisa específica. Podemos observar, por exemplo, que os espetáculos documentários que usam a técnica do *verbatim theatre* têm ganhado novos adeptos, expandindo as fronteiras do mundo anglo-saxão, onde surgiram nos anos 1990. O filme *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, coloca-nos, de modo muito instigante, a discussão sobre se um ator pode ou não (e se deve ou não) reproduzir exatamente a fala real de uma pessoa e que valores que essas opções podem agregar tanto à interpretação do ator, quanto ao estatuto documental ou ficcional da obra. Joga-se justamente com a dúvida entre o que é real e o que é ficção, para em última instância se questionar até que ponto um documentário pode (ou quer) ser considerado

como a reprodução fidedigna da realidade. No teatro, tal jogo é constantemente relançado, mas, nele, o ter-lugar da fala pode acrescentar outras camadas de sentido aos espetáculos. Não nos interessa saber apenas se um ator está ou não buscando representar do modo mais realista possível alguma pessoa do mundo real, mas a razão que o levou a interpretar tal papel.

Diante do mundo em crise, voltam-se os artistas ao embate direto com o real, trazendo-o ao palco de modos distintos. O “lugar” de onde se fala, nestes casos, tem um peso não negligenciável. Em termos de compartilhamento de experiências, são grandes as diferenças entre um espetáculo como o do suíço Milo Rau - que, recorrendo ao *verbatim theatre*, questiona o trabalho de ONGs que prestam serviço na África através do ponto de vista de uma suíça, ex-colaboradora voluntária - e um espetáculo que aborda estereótipos racistas, como o da sul-africana Ntando Cele, ela mesma negra, radicada na Suíça. Não estamos nos referindo aos pesos e medidas relacionados à avaliação política da questão que se coloca, mas ao fato de que o virtuosismo de uma atriz representando como se fosse ela a voluntária da ONG difere muito do compartilhamento feito com o público por uma atriz negra que desenvolve uma estética para falar de seu próprio problema. Não cabe aqui abriremos tantas outras variáveis dessa vertente, mas reafirmamos a experiência como uma questão fundamentalmente ligada ao posicionamento dos artistas que tem proposto trabalhos nesse âmbito.

Seria talvez o caso de se discutir modos distintos de trazer realidades para a cena. Por um lado, temos os espetáculos que, ao tratarem de realidades de outrem, recorrem a mecanismos que evidenciam cisões entre sujeito artístico e objeto temático. Por outro lado, encontramos os artistas que expõem suas próprias realidades e, a partir delas, buscam os meios estéticos para as compartilharem com o público. Tal questão indubitavelmente esbarra na discussão sobre o direito de fala: alguém que não é refugiado pode falar por um refugiado? E obviamente responderemos que sim, sem nenhuma hesitação. O ponto que nos parece interessante na discussão teatral é observarmos que a guinada em direção ao real, ou a irrupção do real em cena, trouxe consigo uma mudança fundamental na relação com o público. Vamos ao teatro não mais em busca de atores e espetáculos que nos contem muito bem uma história, desobrigados de nos revelarem o porquê de suas escolhas. O embate com o real em cena nos trouxe o questionamento da verdade do que se conta, e, mais que isso, da verdade quanto ao porquê de se contar o que se conta.

A experiência ou o compartilhamento da experiência revela, antes de mais nada, a verdade do artista. Em tempos de perda generalizada de valor da verdade

não é de se espantar que seja justamente essa a qualidade que buscamos, no tempo que passamos em uma sala de teatro, compartilhando a experiência que nos é proposta. Assim sendo, o que nos interessa no espetáculo do Mapa Teatro não é o fato de Heidi e Rolf serem ou não serem habitantes do Cartucho para poderem falar do apagamento do bairro. Importa-nos, muito mais, a relação de ambos com o fato. É portanto na construção cênica dessa verdade que reside a potência do trabalho. Ou seja, os artistas compartilham conosco seus posicionamentos e suas escolhas através da figuração em cena do processo de demolição do bairro. Portanto o que chamamos de experiência é o compartilhamento de uma verdade, feito através de construções diversas, que ocupa lugar importante na cena atual.

Outro aspecto que ressaltamos como característica ou tendência do teatro contemporâneo é o uso de dispositivos em cena. A Geração Z está completando a maioria, o que comprova que os nativos digitais - os que já nasceram zapeando entre canais de TV, internet, vídeo games e telefones - estão entrando no mercado de trabalho. Ou seja, avança o número dos que cresceram usando prioritariamente as telas como interface com o mundo. Tal fato ilustra um comportamento que muito rapidamente se instalou de modo amplo e geral nas nossas vidas - o avanço tecnológico que oferece ferramentas de extensão dos nossos corpos, múltiplas interfaces e automatismos. Nosso modo de ser, de se relacionar, de se colocar está mais próximo dos mecanismos de jogo: curte-se ou não curte-se, copia e cola, “linka-se” etc. E no teatro temos visto cada vez mais criações que aportam a interatividade com o público através de dispositivos. Curiosamente os verbos em inglês e francês *to play* e *jouer* dão conta perfeitamente de nomear essa nova tendência em que o público é literalmente colocado para jogar em cena. No Brasil experiências teatrais desse tipo ainda não são muito comuns, provavelmente em função do nossa insanável defasagem tecnológica e da pouca ênfase que damos ao ensino e difusão de novas tecnologias no teatro, junto à tradição narrativa e de representação que marca nossa cultura. Todavia, a crescente produção nesse campo indica que tal tendência deve se expandir e marcar um novo tipo de teatro, com a efetiva participação do público sendo explorada de modos diversos.

E finalmente destacamos a utopia como um dos eixos da produção teatral contemporânea. O fazer teatral requer energia suficiente para que só se mantenham no ofício aqueles que acreditam construir algo. Neste trabalho, nos referimos mais especificamente a espetáculos que apresentam uma visão um pouco mais global quanto ao estado das coisas, peças que procuram dar conta de um

certo leque ou espectro de tempo, ou giram em torno de acontecimentos que propiciem um entendimento mais amplo quanto ao momento atual. Os que desbravam tais caminhos o fazem seguramente por vislumbrarem de algum modo, ainda que difícil e tortuosamente, uma possibilidade de escape. Assim, recorreremos à ideia de utopia; não uma utopia “clássica”, figurada em outro lugar ou tempo, mas uma utopia contemporânea, que visa construir espaços factíveis. Mas quais espaços? Antes de mais nada, espaços na nossa imaginação, que desafixem nossas mentes contaminadas pelo excesso de luzes que nos ofuscam. Incluímos os espetáculos que nos oferecem diferentes perspectivas para ampliar nosso olhar sobre o atual estado das coisas, colocando-nos em questão, apontando críticas ao nosso antropocentrismo exacerbado.

Do ponto de vista acadêmico, parece-nos que o grande desafio é criar modos de elaborar os traços desse fazer teatral. Em muitos casos não podemos mais contar com o texto dramático como guardião de um tempo e um modo de ser que, de tempos em tempos volta à cena, trazendo à tona a magia do encontro com o que fomos. Como então deixar vestígios do que somos para os que estão por vir, além dos que ficam mesmo à nossa revelia? Temos, é claro, a crescente possibilidade de fazermos registros dos espetáculos em vídeo, fotos e áudio, com indubitável qualidade. Desconfiamos, porém, que a grande quantidade de material imagético produzida tende a nos paralisar e atordoar e imaginamos que em breve nos perderemos em arquivos infundáveis, consequência do excesso de registros que temos produzido. Mas, sobretudo, sabemos que assistir a uma peça em vídeo não nos aproxima nem de longe da experiência teatral.

Recorremos a assistir a um espetáculo em vídeo quando queremos materializar em imagens comentários ou análises a que tivemos acesso em pesquisas ou ainda para sanar alguma curiosidade que nos foi suscitada, normalmente quanto a espetáculos passados. Fazemos isso tanto sozinhos, na intimidade de nossas casas quanto em grupos restritos, de trabalho ou estudo. Assistimos aos vídeos também em espaços coletivos, públicos ou privados, como no caso de museus, mostras e exposições sobre algum aspecto teatral, onde os vídeos de registro ocupam espaço importante nas narrativas. Cada vez mais teatros e companhias teatrais disponibilizam vídeos de seus espetáculos, tanto para venda de dvds, quanto para serem assistidos online, além de experiências de streaming. E não podemos nos esquecer das sessões de exibição em vídeo de espetáculos em salas de cinema ou teatro que ganham um pouco de fôlego de

tempos em tempos, sem todavia resultar em uma tendência significativa, apesar de terem importância no que diz respeito à formação de público e divulgação dos trabalhos. Uma notável experiência nesse sentido foi justamente o reverso do processo, com a montagem de *Hamlet* do Wooster Group, dirigida por Elisabeth LeCompte, a partir do registro de *Hamlet*, de Richard Burton, de 1964, captado ao vivo por 17 câmeras e em seguida editado e exibido por apenas dois dias, concomitantemente, em mais de mil salas de cinema espalhadas pelos Estados Unidos. LeCompte criou sua versão da peça, projetando o filme ao fundo e colocando os atores em primeiro plano, replicando a representação do que se passava na tela. Aportou-se assim o caráter teatral, dando novo sentido ao que era registro videográfico do espetáculo.

Tal experiência serve bem a ilustrar o que se perde quando se almeja gravar um espetáculo. Pois o que escapa ao vídeo é justamente a mais cara qualidade da teatralidade - o acontecimento em tempo e espaço insubstituíveis, junto ao público. E nos referimos ao espaço, independentemente de ser uma grande sala de teatro com plateia numerosa, um pequeno apartamento para público restrito, uma mesa de bar para dois, uma praça ou um percurso nas ruas da cidade com fones de ouvido. O que define o acontecimento é o que se passa no espaço proposto pelo artista, compartilhado com quem participa. É justamente esse hiato entre artista e público, bem como a efemeridade da cena, que se perdem com a mediação da câmara e fazem com que as tentativas de registro dos espetáculos tendam ao empobrecimento ou mesmo à impossibilidade de realização da experiência teatral.

Outra é a história da busca por novas linguagens, marcada pelos indícios da vontade de se criar uma forma artística que misture teatro e vídeo ou cinema. O diretor Robert Lepage acredita que, com os avanços da tecnologia, não estamos tão distantes de concebermos o que seria uma oitava arte - a junção do teatro e do cinema, guardando as peculiaridades e qualidades de cada um dos dois. Ou seja, há indícios de que caminhamos nesse sentido e prova disso é o aumento de experiências de realidade ampliada, como tem feito o próprio Lepage, as inovações com o uso de tecnologias em tempo real, como as recentes propostas do coletivo The Builders Association, ou ainda as pistas apontadas pelos espetáculos híbridos entre vídeo e teatro como as produções de Katie Mitchell e Cristiane Jatahy.

Tais exemplos mostram que não faltam nem técnica nem competências para explorar os recursos de vídeo junto aos espetáculos. Pelo contrário, cada vez mais vídeo e teatro caminham juntos, criando espetáculos potentes, com estéticas

inovadoras. Porém, gravar um espetáculo para que o mesmo seja assistido posteriormente revela-se uma prática que não tem nada a ver com as experiências no sentido de incorporar a linguagem de vídeo ao teatro. Ou seja, não nos parece que registros em vídeo conseguem cumprir a valiosa função de resguardar o que de genuíno o artista capta do mundo ao seu redor. Pensemos no *Testigo de las ruinas*, no *Pendente de Voto*, no *Situation Rooms* ou no *Stifters Dinge*. Temos a impressão que em nenhum desses casos a transposição dos textos para o papel faria sentido enquanto roteiro ou texto do espetáculo. Vimos que a teatralidade, no entanto, está fortemente presente nos espetáculos, cada um a seu modo. Porém, desconhecemos uma forma de registro textual destas teatralidades que possibilite que um dia as peças possam vir a ser remontadas por outros artistas.

Com o aumento do número de espetáculos desse tipo, essa talvez seja uma reflexão interessante a ser desenvolvida. Será que haveria algum sentido em se tentar construir novas formas de escritura que pudessem dar conta do registro dessas peças, de modo que possam ser um dia disponibilizadas para novas montagens? Seria o caso de criar uma espécie de modo de usar ou sistematizar procedimentos a partir dos quais outros artistas possam desenvolver novos trabalhos? Tal mecanismo seria do interesse dos artistas-criadores? Será que algum artista, no futuro, cogitaria remontar tais trabalhos? Ou deixaríamos esses espetáculos mergulhados no acontecimento, no efêmero, dando-lhes a possibilidade de apagar-se para sobreviverem?

Da tentativa de resposta a tais perguntas, surgirão certamente outras e outras, até que venha uma que faça sentido. Em todo caso, as novas linguagens teatrais requerem novos meios para suas análises e registros. Abre-se um campo de pesquisa que possa acolher, para além das formas já consagradas de reflexão sobre o teatro, as contundentes renovações estéticas observadas nos espetáculos. O que se propõe, sabendo tratar-se de uma operação ousada, é que a teoria assumira a responsabilidade de incorporar traços dessas renovações, aproximando-se de certa poeticidade que é mais afeita à literatura, sem perder, no entanto, o caráter acadêmico. Um testemunho-crítico, talvez, recorrendo ao vocabulário elaborado pelo Mapa Teatro. Um ligeiro deslocamento que seja capaz de tirar nossos pés um pouco fora do chão. O suficiente para nos descolarmos de certezas e conseguirmos de algum modo captar o que de fato faz sentido na urgência do contemporâneo.

BIBLIOGRAFIA

- ABDERHALDEN CORTÉS, Rolf. **Mapamundi**: Pluviers poiétique (Mapa Teatro: 1984-2014). 2014. 613p. Tese (Doutorado em etnociologia) - Scènes du monde, créations, savoirs critiques, Université Paris VIII, Paris, 2014.
- ABREU, Caio Fernando. Dama da noite. In: **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: companhia das Letras, 1988.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. **L'avventura**. Roma: Nottetempo, 2015.
- _____. **O amigo & o que é um dispositivo**. Chapecó: Ed. Argos, 2014.
- _____. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honneth. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. O que é um dispositivo. Tradução de Nilcéia Valdati. **Outra Travesia**, Ilha de Santa Catarina: 2º sem. de 2005.
- ANGUS, Ian. Another attack on anthropocene science. **Climate & Capitalism**. Disponível em: <http://climateandcapitalism.com/2017/01/24/another-attack-on-anthropocene-science/>. Acesso em: 25/01/2017.
- BAGO, Rafael. Peça interativa sobre a democracia quase termina em “revolução”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 jun. 2014. Disponível em: <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/26023-peca-pendente-de-voto>. Acesso em: 14 jun. 2014.
- BASBAUM, Ricardo Roelaw. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BERGER, John; DYER, Geoff (Ed.). **Selected Essays**. London: Bloomsbury, 1983.
- BISHOP, Claire. **Artificial hells**: participatory arts and the politics of spectatorship. London, New York: Verso, 2012.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, Jan/Fev/Mar/Abr, n. 19, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. Cenários Expandidos. (Re)Presentações, Teatralidades e Performatividades. Tradução de Edelcio Mostaço. **Revista Urdimento**, n. 15, out. 2010. (Cenários Expandidos)
- _____. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e políticas. Tradução de Luiz Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011. (Coleção Teoria Teatral Latino Americana: v.1).

CAGE, John. **De segunda a um ano**. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

CALIXTO, Bruno. O que é o antropoceno, a época em que os humanos tomam controle do planeta. *Época*. Blog do Planeta. Disponível em: <http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/blog-do-planeta/noticia/2015/12/o-que-e-o-antropoceno-epoca-em-que-os-humanos-tomam-controle-do-planeta.html>. Acesso em: 15/04/2016.

CARLSON, Marvin. Expansão do teatro moderno rumo à realidade. In: **Art Research Journal**. Tradução de: Stephan Baumgärtel. Brasil, V. 3, n. 1, p. 1-19, jan./jun. 2016.

CASTELUCCI, Romeo; PERRIER, Jean-Louis. Le Sacre du Printemps. **Theatre-contemporain.net**. Entrevista concedida em março de 2014. Disponível em: <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Sacre-du-Printemps/ensavoirplus/>. Acesso em: 05/01/2017.

CAUQUELIN, Anne. **Fréquenter les incorporels**: Contribution à une théorie de l'art contemporain. Paris: Presse Universitaire de France, 2006.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Barcelona: Fundación Tàpies, 1997.

CORNAGO, Óscar (Ed.). Conversaciones con Angélica Liddell. **Políticas de la palabra**: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell, Madrid: Fundamentos, 2005, p. 317-329.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A Poética do Ser e Não Ser**: Procedimentos Dramatúrgicos do Teatro de Animação. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CRAIG, Edward G. O ator e a supermarionete (versão integral). Tradução de Almir Ribeiro. **Sala Preta**, São Paulo, v.12, n.1, 2012.

DAWKINS, Richard. **O Gene Egoísta**. Tradução de Geraldo Florsheim. 1 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979.

_____. **The Extended Phenotype**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol.I. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Revisão técnica de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. Mística e Masoquismo. Entrevista concedida a Madeleine Chapsal. In: DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos e entrevistas, 1953-1974**. Tradução organizada por Luiz B. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barrelo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-Lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUBATTI, Jorge. **Introducción a los Estudios Teatrales**. Cidade do México: Libros de Godot, 2011.

EIERMANN, André. Teatro postespectacular. La alteridade de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes. Traduzido por Micaela van Muylen. In: **Telon de Fondo**, n. 16, Buenos Aires, Dez. 2012.

ELLIS, Erle C et al. Dating the Anthropocene: Towards an empirical global history of human transformation of the terrestrial biosphere. **Elementa: Science of the Anthropocene**, 2013. Disponível em: <https://www.elementascience.org/articles/10.12952/journal.elementa.000018/>. Acesso em: 07/01/2017.

FABIÃO, Eleonora B. Performance e precariedade. In: OLIVEIRA Jr. Antonio Wellington (Org.). **A Performance ensaiada**: ensaios sobre a performance contemporânea. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, p. 63-85, 2011.

_____. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos** - Eletrônica, v.10, n.3, p.321-326, set-dez 2010. Disponível em: <http://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>. Acesso em: 10/06/2014.

FARGE, Arlette. **O Sabor do Arquivo**. Tradução de Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v.8, 2008.

_____. **Théorie et Pratique du théâtre**: Au-delà des limites. Montpellier: L'Entretemps, 2011.

_____; PERROT, Edwige. De la présence aux effets de préence. Écarts et enjeux. In: FÉRAL, Josette (dir.). **Pratiques performatives**: Body Remix. Québec: Presses de l'Université du Québec; Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012.

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, 2013.

_____. Performatividade e Gênese da Cena. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 404-419, maio/ago. 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrg.br/presenca>>.

_____. Teatralidades contemporâneas. **Revista Subtexto**, Belo Horizonte, n. 6, dez. 2009. p. 37-50.

_____. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FINTER, Helga. Das Kameraauge des postmodern Theaters. In: THOMSEN, C. W. (Ed.). **Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters**. Heidelberg: Winter, 1985.

_____. Der (leere) Raum zwischen Hören und Sehen : Zu einem Theater ohne Schauspieler. In: Till a. Heilmann, Anne von der Heiden, Anna Tuschling (Orgs.). **medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen**. Bielefeld: transkript, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**. London; New York: Routledge, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. Tradução de Marcus Borja. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 1, 2013.

FOUCAULT, Michel. O que são as luzes?. _____. **Ditos e escritos II**. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FREYDEFONT, Marcel. Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010). **Agôn**, (Déborder les frontières, N°3 : Utopies de la scène, scènes de l'utopie). Lyon: ENS de Lyon, 2010. Disponível em: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1559>. Acesso em: 10/01/2011.

GOEBBELS, Heiner. **Aesthetics of Absence**. Tradução de David Roesner e Christina M. Lago. London, New York: Routledge, 2015.

_____. **Aesthetics of Absence: Questioning Basic Assumptions on the Performing Arts**. Palestra proferida na Cornell University, 9 de março de 2010. Disponível em: <http://igcs.cornell.edu/files/2013/09/Goebbels-Cornell-Lecture18-1dnqe5j.pdf>

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro**. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. **Multidão: Guerra e Democracia na Era do Império**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record, 2005.

HARTWIG, Susanne; PÖRTL, Klaus. **La voz de los dramaturgos: El teatro español y latinoamericano actual**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008.

HIRSCH, Nikolaus. *Theatrum Belli*. In: programa do espetáculo **Situation Rooms**, [S.l.:s.n] 2013.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Observações sobre Édipo e observações sobre Antígona**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

KANE, Sarah. **Psicose 4.48**. Tradução de Laerte Mello. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/46025569/Psicose-4-48-Sarah-Kane>.

KAPELUSZ, Anyssa. Quitter la communauté? L'écoute au casque dans les dispositifs théâtraux contemporains. **Théâtre Public** - Penser le spectateur, Paris, n. 208, p. 124 -128, avril-juin 2013.

LAURENT, John. A Note on the origin of 'Memes/Mnemes'. [S.l.]: **Journal of Memetics**, p. 14-19, vol. 3, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (acrescentar a edição de 2002)??? eu cito a de 2002 cpa 3 p 11

_____. Theory in theatre? In: M. Dreyse e F. Malzacher (orgs.), **Experts of the everyday: The Theatre of Rimini Protokoll**. Berlim: Alexander Verlag, 2008.

LIDDEL, Angélica; LUCAS, Antonio. **El Mundo**. Entrevista concedida em 03/02/2008.

(Consultada em: EGEA, Ana Vidal. **El Teatro de Angélica Liddell** (1988-2009), Tese (Doutorado), UNED, Espanha, 2010. p. 243.)

LIDDEL, Angélica; PERRIER Jean-François. ¿Qué haré yo con esta espada?. Tradução de María Serna. **Theatre-Contemporain**. 2016. Disponível em: <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Que-hare-yo-con-esta-espada/ensavoirplus/>. Acesso em: 20 julho 2016.

MAGNOLI, Demétrio. Teoria da conspiração por trás da morte de Bin Laden. **Folha de São Paulo**. Caderno Ilustríssima. 17/05/2015.

MALM, Andreas. **Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming**. London-New York: Verso, 2016.

_____. The Anthropocene Myth. In: **Jacobin**, 30/03/2015. Disponível em: <https://www.jacobinmag.com/2015/03/anthropocene-capitalism-climate-change/>. Consultado em 10/12/2016.

MALZACHER, Florian. Dramaturgies of care and insecurity. In: DREYSSE, Miriam MALZACHER, Florian (Eds.), **Experts of the everyday: The Theatre of Rimini Protokoll**. Berlim: Alexander Verlag, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORIN, Edgar. **Introduction à la pensée complexe**, Seuil, 2005.

NEGRI, Antonio. **Art et multitude: Neuf lettres sur l'art suivie de Métamorphoses**. Tradução de Judith Revel et al. Paris: Mille et une nuits, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NODARI, Alexandre. **Limitar o limite: modos de subsistência**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

NUNES Leandro. Angélica Liddell volta a São Paulo com peça sobre ataques terroristas na França. **O Estado de São Paulo**. 17 set. 2016. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,angelica-liddell-volta-a-sao-paulo-com-peca-sobre-ataques-terroristas-na-franca,10000076511>.

OLIVEIRA, Luiz Alberto. **Antropoceno, objetos invisíveis, utopia**. 2015. Disponível em: <http://ciclo2015.mutacoes.com.br/sinopses/antropoceno-objetos-invisiveis-utopia/>. Acesso em: 10/03/2016.

PASOLINI, Pier Paolo. L'articolo delle lucciole. In: **Scritti corsari**. 1975.

_____. O artigo dos pirilampos. In: LAHUD, Michel (Org.). **Os jovens infelizes. Antologia de ensaios corsários**. Tradução de Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**. Barcelona: Seix Barral, 1986.

- PELBART, Peter Pál. **O Averso do Niilismo**. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- _____. **Vida nua, vida besta, uma vida**. São Paulo: Trópico, 2007.
- PEREIRA, Silvero. **BR Trans**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016
- PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1934. Lisboa: Ed. Ática, 10ª Ed., Lisboa, 1972.
- PRECIADO, Beatriz. **Testo Junkie**: sexe, drogue et biopolitique. Paris: Bernard Grasset 2008.
- RAMOS, Luiz Fernando. Actors, Screens and the scene as operation: Gordon Craig and the Contemporary Theatre. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UnB**, vol. 12, n. 1, janeiro/julho, 2013, Brasília, DF. p. 22-29.
- ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- _____. Posiblemente hablemos de lo mismo. In: **Catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg**. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporanea de Barcelona, 2003.
- _____. Lygia chamando. In: Pessoa, Fernando; Canton, Kátia (Orgs.), **Sentidos e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Associação Museu Vale do Rio Doce, 2007.
- RUIZ, Castor Bartolomé M. M. A testemunha e a memória. O paradoxo do indizível da tortura e o testemunho do desaparecido. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, Vol. 48, N. 2, p. 70-83, mai/ago 2012.
- SAYSON, Maryvonne. **Les théâtre du réel**: Pratiques de la representation dans le théâtre contemporain. Paris: L'Harmattan, 1998.
- TURNER, Victor. **The Ritual Process**: Structure and Anti-Structure. London, 1969.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os involutários da pátria**. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- WARLIKOWSKI, K.; GRUSZCZYŃSKI, P.; PONIEDZIAŁEK, J. **(A)POLLONIA**. Tradução do inglês de Daniel Cordova. São Paulo: n-1. No prelo 2017.